



Funded by
the European Union

Колективна монографія

**«Імагологічні студії: українці і євреї
в дзеркалі літератури»**

Київ
2026



Collective Monograph

**“Imagological Studies: Ukrainians and
Jews in the Mirror of Literature”**

KYIV
2026

УДК 821.09:008(=161.2:=411.16)](082)

Колективна монографія «Імагологічні студії: українці і євреї в дзеркалі літератури». Київ, 2026. 317 с.

До колективної монографії «Імагологічні студії: українці і євреї в дзеркалі літератури» увійшли статті дослідників науково-дослідного проекту «Єврейська спадщина в Україні: міждисциплінарні рефлексії крізь призму архівних документів, культури, історії та літератури», реалізованого у партнерстві НаУКМА з ЮНЕСКО за фінансової підтримки Європейського Союзу. Статті монографії присвячені комплексному аналізу українсько-єврейського культурного та літературного діалогу крізь призму імагології. Представлені розвідки фокусуються на проблемах взаємного відображення, ідентичності, історичної пам'яті та подолання травми.

Широкий хронологічний і тематичний зріз дає змогу простежити динаміку репрезентації євреїв та українців у літературних пам'ятках від рукописних апокрифів про Понтія Пилата до знакових творів класиків української літератури – Тараса Шевченка, Івана Франка та Лесі Українки. Особливу увагу приділено текстам і постатям XX століття – зокрема, постаті Ієремії Айзенштака в контексті харківського формалізму та враженням ідишських письменників від «нового Харкова». Важливе місце у виданні посідають студії над автобіографічною прозою Олександра Гранаха, художнім світом Леоніда Первомайського, а також рефлексії над Голокостом і подіями Другої світової війни у дзеркалі сучасної української та світової прози. Теоретична база досліджень включає рецептивну естетику, компаративістику, біографістику, студії пам'яті, студії травми та інші підходи. Застосовані підходи дозволяють по-новому інтерпретувати як маловивчені, так і відомі тексти, дотичних до проблеми осмислення національних і локальних ідентичностей.

Монографія адресована філологам, культурологам, історикам, викладачам і студентам гуманітарних факультетів, а також усім, хто цікавиться історією українсько-єврейських взаємин, художньою рецепцією Сходу Європи та проблемами міжкультурного діалогу.

Рецензенти:

Ігор Набитович, доктор філологічних наук, професор кафедри слов'янського літературознавства Університету Марії Кюрі-Склодовської в Любліні (Польща);

Ярослав Поліщук, доктор філологічних наук, професор, Інститут східнослов'янської філології Університету імені Адама Міцкевича в Познані (Польща).

Наукова редакторка:

Маргарита Єгорченко, кандидатка філологічних наук, старша наукова співробітниця Центру досліджень історії та культури східноєвропейського єврейства, НаУКМА.

Публікація підготовлена в рамках партнерського проекту з ЮНЕСКО за фінансової підтримки Європейського Союзу. Її зміст є виключною відповідальністю авторів і не обов'язково відображає позицію ЮНЕСКО та Європейського Союзу.

© Національний університет «Києво-Могилянська академія», 2026

© Автори статей, 2026

UDC 821.09:008(=161.2:=411.16)](082)

Collective Monograph “Imagological Studies: Ukrainians and Jews in the Mirror of Literature”. Kyiv, 2026. 317 p.

The Collective Monograph “Imagological Studies: Ukrainians and Jews in the Mirror of Literature” features articles by scholars of the research project “Jewish Heritage in Ukraine: Interdisciplinary Reflections Through the Lenses of Archival Documents, Culture, History and Literature”, implemented within the framework of NaUKMA-UNESCO partnership project with the financial support of the European Union. Monograph's articles are dedicated to a comprehensive analysis of the Ukrainian-Jewish cultural and literary dialogue through the prism of imagology. The presented studies focus on the issues of mutual reflection, identity, historical memory, and overcoming trauma.

A broad chronological and thematic scope allows for tracing the dynamics of Jewish and Ukrainian representation in literary texts, ranging from apocryphal manuscripts about Pontius Pilate to iconic works by classics of Ukrainian literature, namely Taras Shevchenko, Ivan Franko, and Lesya Ukrainka. Particular attention is paid to 20th-century texts and figures, specifically the figure of Yermiia Aizenshtok in the context of Kharkiv Formalism and the impressions of Yiddish writers regarding the “new Kharkiv”. Concurrently, a significant place in the publication is occupied by studies on the autobiographical prose of Alexander Granach, the artistic world of Leonid Pervomaysky, as well as reflections on the Holocaust and the events of World War II as mirrored in contemporary Ukrainian and world prose. The theoretical framework of the research incorporates reception aesthetics, comparative literature, biographical studies, memory studies, trauma studies, and other approaches. These methodologies allow for a fresh interpretation of both understudied and well-known texts relevant to the conceptualization of national and local identities.

The monograph is addressed to philologists, cultural studies scholars, historians, faculty members, and students of humanities departments, as well as anyone interested in the history of Ukrainian-Jewish relations, the artistic reception of Eastern Europe, and the problems of intercultural dialogue.

Reviewers:

Ihor Nabytovych, Doctor of Philology, Professor at the Department of Slavic Literary Studies, Maria Curie-Skłodowska University in Lublin (Poland);

Yaroslav Polishchuk, Doctor of Philology, Professor at the Institute of East Slavic Philology, Adam Mickiewicz University in Poznań (Poland).

Academic Editor:

Marharyta Yehorchenko, Doctor of Philosophy in Literary Studies, Senior Research Fellow of the Center for Studies of the History and Culture of Eastern European Jewry.

This publication was produced within the framework of partnership project with UNESCO with the financial support of the European Union. Its contents are the sole responsibility of the authors and do not necessarily reflect the views of UNESCO and the European Union.

З М І С Т/CONTENT

Передмова	7
-----------------	---

Preface	11
---------------	----

Олена Пелешенко/Olena Peleshenko

Іншування євреїв у апокрифах про Понтія Пилата з українських рукописів	15
---	----

The Othering of Jews in the Apocrypha about Pontius Pilate from Ukrainian Manuscripts	42
--	----

Олександр Боронь/Oleksandr Boron

Євреї в Шевченковій творчості: тема з варіаціями.....	44
---	----

Jews in Shevchenko's Works: Theme and Variations	75
--	----

Богдан Тихолоз/Bohdan Tykholoz

Єврейські світи Івана Франка: біографічний, літературний та політичний дискурси	79
--	----

The Jewish Worlds of Ivan Franko: Biographical, Literary and Political Discourses.....	117
---	-----

Ольга Полюхович/Olha Poliukhovych

Давньоєврейські пророки та пророчиці у творчості Лесі Українки: рецепція та інтерпретації	118
--	-----

Ancient Jewish Prophets and Prophetesses in the Works of Lesya Ukrainka: Reception and Interpretations	149
---	-----

Віра Агеєва/Vira Ageieva

Ієремія Айзеншток, потєбніанство і харківський формалізм ...	151
--	-----

Jeremiah Aizenshtok, Potebnianism, and Kharkiv Formalism	171
--	-----

Тетяна Непиценко/Tetiana Nerpuchenko

«Ex nihilo»: новий Харків у враженнях їдишських письменників	172
“Ex nihilo”: New Kharkiv in the Impressions of Yiddish Writers	190

Роман Веретельник/Roman Veretelnik

Between Yiddish and Ukrainian: Verbivtsi and Cultural Formation in Alexander Granach's <i>There Goes A Mensch</i>	191
Між їдишем та українською мовою: Вербівці як простір культурного формування в «Ось іде людина» Олександра Гранаха	213

Наталія Пелешенко/Natalia Peleshenko

Репрезентації національно-культурної ідентичності в творчості Леоніда Первомайського	215
Representations of National and Cultural Identity in the Works of Leonid Pervomayskyi.....	244

Ростислав Семків/Rostyslav Semkiv

Образи євреїв та українців у романі «Всьо ясно» Дж. С. Фоера»: комічне у контексті репрезентації травми.....	246
Images of Jews and Ukrainians in J. S. Foer's Novel “Everything Is Illuminated”: The Comic in the Context of Representing Trauma	262

Ірина Борисюк/Iryna Borysiuk

Між пам'яттю і витісненням: розщеплений суб'єкт в сучасних українських романах про Другу світову.....	264
Between Memory and Repression: the Fragmented Subject in Contemporary Ukrainian Novels About the Second World War	313

Передмова

Минуле Східної Європи, і України зокрема, в усьому його розмаїтті і драматизмі є історією різних національних культур, які століттями співіснували на одних територіях. Таке співіснування зафіксовано у різних формах і досі є частиною живої пам'яті. Минуле не менш виразно промовляє до нас із літературних текстів, ніж з архівних документів чи історичних нарисів. Уявлення про Іншого, які формувалися і змінювалися в різні епохи, побутували як стереотипи й упередження, але й існували у формі діалогу та взаєморозуміння. Саме література, як мені видається, є тим простором, у якому одна культура не лише описує іншу, а й пробує зрозуміти її, визначаючи водночас власне місце у на спільних теренах й у спільній історії.

Дослідження літератури, яка творилася на українських землях різними мовами, дозволяє глибше зрозуміти історію українсько-єврейських взаємин, і метафора дзеркала видається мені надзвичайно вдалою. Адже художній текст не буквально відбиває реальність – він творить образи, які стають частиною культурної пам'яті, і зрештою впливають на осмислення спільнотами себе і своїх сусідів.

Саме тому імагологія є чи не найбільш перспективним напрямком для дослідження українсько-єврейських взаємин: літературу можна розглянути як своєрідне дзеркало, у якому відбиваються не лише євреї в українському письменстві чи українці в єврейському, а й сама культура, з якої постають ці образи. Бо кожен погляд на Іншого водночас є зазіранням углиб себе, поглядом на власні цінності, страхи, історичний досвід. Імагологія зосереджується не на питанні відповідності художнього образу історичній реальності, а на тому, чому автор створює саме такі образи, як вони змінювалися з часом і які висновки можна зробити про культурний контекст появи відповідних творів. У цьому сенсі образ єврея в українській літературі та образ України в тек-

стах єврейських письменників є не двома окремими сюжетами, а частинами спільної історії взаємного прочитання.

Зібрані у цьому виданні дослідження охоплюють широкий часовий і тематичний матеріал – від середньовічних рукописних пам'яток до сучасної прози, від біблійної рецепції до рефлексій над Голокостом і пам'яттю про травму ХХ століття. Така перспектива дає змогу простежити, як змінювалися моделі взаємного бачення українців і євреїв, як релігійні уявлення поступалися місцем культурним, а усталені стереотипи – складнішим і багатовимірним способам осмислення ідентичності.

Відкриває збірник стаття Олени Пелешенко, присвячена апокрифам про Понтія Пилата в українській рукописній традиції. Авторка простежує механізми іншування юдеїв у середньовічній книжності, демонструючи, як релігійні наративи формували образ Іншого та як українська традиція водночас виробляла власні, менш радикальні моделі цього процесу.

У статті Олександра Бороня єврейська тема у творчості Тараса Шевченка постає поза спрощеними оцінками. Дослідник висвітлює, як поет поєднував успадковані літературні кліше зі щирим гуманістичним прагненням побачити за етнічними чи релігійними відмінностями передусім людину. Богдан Тихолоз звертається до багатовимірної теми взаємин Івана Франка з єврейським світом, розглядаючи її в біографічному, літературному та політичному вимірах. Автор показує складність і еволюцію Франкових поглядів, спростовуючи спрощені уявлення про його ставлення до єврейства та відкриваючи нові перспективи для осмислення українсько-єврейського діалогу. Ольга Полюхович досліджує рецепцію давньоєврейської тематики у творчості Лесі Українки, поєднуючи аналіз її драматичних поем, біблійних перекладів і біографічного контексту. Авторка демонструє, як осмислення історії єврейського народу стає для письменниці способом розмови про свободу, відповідальність і долю України, відкриваючи нові виміри її модерністського мислення.

Окремий тематичний блок присвячено ХХ століттю – доби інтенсивного культурного діалогу, модерністських пошуків і драматичних історичних випробувань. Віра Агеева розглядає постать Ієремії Айзенштока, демонструючи його місце в історії українського літературознавства та харківського формалізму. Тетяна Непипенко аналізує образ нового Харкова у нарисах їдишських письменників, відкриваючи єврейський погляд на модернізаційний проект радянської України. Роман Веретельник звертається до автобіографічної книги Олександра Гранаха, розглядаючи її як літературне свідчення про багатомовний і багатокультурний світ довоєнної Галичини. Дослідник показує, як повсякденне співіснування української та єврейської громад формувало культурну ідентичність письменника, відкриваючи новий погляд на історію прикордоння як простору взаємодії, а не розмежування. Наталія Пелешенко досліджує складну українсько-єврейську ідентичність Леоніда Первомайського, простежуючи, як у його творчості переплітаються пам'ять про штетл, український культурний простір і пошук нових моделей самоосмислення.

Завершують видання студії, присвячені літературі пам'яті. Ростислав Семків аналізує роман Джонатана Сафрана Фоера «Всьо ясно» (Everything Is Illuminated), показуючи, як іронія та комічне можуть ставати способом осмислення Голокосту й українсько-єврейської історії без спрощення її трагічності. Ірина Борисюк звертається до романів Оксани Забужко та Софії Андрухович, досліджуючи механізми пам'яті, замовчування і травми, що визначають сучасне осмислення Другої світової війни.

Запропоновані в цій колективній монографії студії переконливо демонструють, що українсько-єврейський культурний діалог не зводиться до історії конфліктів чи співіснування. Це передусім історія взаємного прочитання, у якій кожна культура, намагаючись зрозуміти іншу, відкриває нові виміри власної ідентичності.

Сподіваюся, що це видання стане не лише внеском у розвиток українських імагологічних студій, а й запрошенням до подаль-

шого міждисциплінарного й міжкультурного діалогу, особливо важливого в час, коли гуманітарне знання дедалі більше покликане не лише досліджувати минуле, а й сприяти взаєморозумінню в сучасності. Адже література не лише зберігає пам'ять про спільне минуле двох народів, а й запрошує до його переосмислення.

Маргарита Єгорченко

Preface

The past of Eastern Europe, and of Ukraine in particular, in all its diversity and drama, is a history of different national cultures that coexisted on the same territories for centuries. This coexistence has been recorded in various forms and remains part of living memory. The past speaks to us no less vividly through literary texts than through archival documents or historical accounts. Perceptions of the Other, formed and transformed across different historical periods, existed in the form of stereotypes and prejudices, but also as forms of dialogue and mutual understanding. It seems to me that literature is precisely the space in which one culture not only describes another but also seeks to understand it, while at the same time defining its own place in shared territories and a shared history.

The study of literature in different languages on the lands of Ukraine makes it possible to gain a deeper understanding of the history of Ukrainian-Jewish relations, and the metaphor of the mirror seems particularly apt to me. For a literary text does not simply reflect reality—it creates images that become part of cultural memory and ultimately influence the ways communities understand themselves and their neighbours.

This is why imagology seems to me one of the most promising approaches to the study of Ukrainian-Jewish relations. Literature can be viewed as a kind of mirror in which we see not only Jews in Ukrainian writing or Ukrainians in Jewish writing, but also the culture from which these images emerge. For every gaze directed at the Other is at the same time a look inward, a reflection on one's own values, fears, and historical experience. Imagology focuses not on the correspondence between a literary image and historical reality, but on why an author creates particular images, how they change over time, and what conclusions can be drawn about the cultural context in which the texts emerged. In this sense, the image of the Jew in Ukrainian literature

and the image of Ukraine in the writings of Jewish authors are not two separate subjects but parts of a shared history of mutual reading.

The studies collected in this volume cover a broad chronological and thematic range—from medieval manuscript texts to contemporary prose, from biblical reception to reflections on the Holocaust and the memory of the trauma of the twentieth century. This perspective makes it possible to trace how patterns of mutual perception between Ukrainians and Jews have changed, how religious representations have given way to cultural ones, and how established stereotypes have been replaced by more complex and multidimensional ways of understanding identity.

The volume opens with Olena Peleshenko's study of the apocrypha about Pontius Pilate in the Ukrainian manuscript tradition. The author traces the mechanisms of the othering of Jews in medieval literature, demonstrating how religious narratives shaped the image of the Other while the Ukrainian tradition simultaneously developed its own, less radical forms of this process.

In Oleksandr Boron's article, the Jewish theme in Taras Shevchenko's works emerges beyond simplified assessments. The author shows how the poet combined inherited literary clichés with a genuine humanistic impulse to see a human being above all behind ethnic and religious differences. Bohdan Tykholoz addresses the multifaceted relationship between Ivan Franko and the Jewish world, examining it in biographical, literary, and political dimensions. He demonstrates the complexity and evolution of Franko's views, challenging simplified notions of his attitude toward Jews and opening new perspectives for understanding Ukrainian-Jewish dialogue. Olha Poliukhovych explores the reception of ancient Jewish themes in Lesya Ukrainka's works, combining an analysis of her dramatic poems and biblical translations with her biographical context. Poliukhovych demonstrates how the writer's engagement with the history of the Jewish people became a way of reflecting on freedom, responsibility, and the fate of Ukraine, revealing new dimensions of her modernist thought.

A separate thematic section is devoted to the twentieth century—a period of intense cultural dialogue, modernist experimentation, and dramatic historical upheavals. Vira Ageieva examines the figure of Jeremiah Aizenshtok, demonstrating his place in the history of Ukrainian literary scholarship and Kharkiv Formalism. Tetiana Nepypenko analyses the image of the new Kharkiv in sketches by Yiddish writers, revealing a Jewish perspective on the modernization project of Soviet Ukraine. Roman Veretelnyk focuses on Alexander Granach's autobiographical book, examining it as a literary testimony to the multilingual and multicultural world of pre-war Galicia. He shows how the everyday coexistence of Ukrainian and Jewish communities shaped the writer's cultural identity, offering a new perspective on the history of the borderland as a space of interaction rather than separation. Natalia Peleshenko explores the complex Ukrainian-Jewish identity of Leonid Pervomaisky, tracing how memories of the shtetl, the Ukrainian cultural space, and the search for new models of self-understanding intertwine in his work.

The volume concludes with studies devoted to the literature of memory. Rostyslav Semkiv analyses Jonathan Safran Foer's novel *Everything Is Illuminated*, showing how irony and the comic can become means of confronting the Holocaust and Ukrainian-Jewish history without diminishing their tragic complexity. Iryna Borysiuk turns to the novels of Oksana Zabuzhko and Sofia Andrukhovych, examining the mechanisms of memory, silence, and trauma that shape contemporary interpretations of the Second World War.

The studies presented in this collective monograph convincingly demonstrate that Ukrainian-Jewish cultural dialogue cannot be reduced to a history of conflict or coexistence. It is, above all, a history of mutual reading, in which each culture, in seeking to understand the other, discovers new dimensions of its own identity.

I hope that this collective monograph will become not only a contribution to the development of Ukrainian imagological studies but also an invitation to further interdisciplinary and intercultural dialogue—one that is particularly important at a time when the

humanities are increasingly called upon not only to investigate the past but also to foster mutual understanding in the present. For literature not only preserves the memory of the shared past of two peoples but also invites us to rethink it.

Marharyta Yehorchenko

ІНШУВАННЯ ЄВРЕЇВ У АПОКРИФАХ ПРО ПОНТІЯ ПИЛАТА З УКРАЇНСЬКИХ РУКОПИСІВ

У статті проаналізовано рецепцію апокрифів про Понтія Пилата в українських рукописах XV–XVIII ст. від «Євангелія від Никодима» до апокрифічних оповідань пилатівського циклу та пасійних повістей з особливою увагою до механізмів іншування юдеїв. Показано, що апокрифи не лише доповнювали священну історію новими подробицями, а й виконували екзегетичні, катехитичні та полемічні цілі, відображаючи ідеологічні настанови середовища, у якому вони виникали та побутували. Уперше доведено, що реабілітація Понтія Пилата безпосередньо пов'язана з богословським механізмом перенесення відповідальності за смерть Христа на юдейську громаду, однак в українській традиції цей механізм реалізується значно стриманіше, ніж у західноєвропейській. Простежено взаємозв'язок між словесними та візуальними стратегіями конструювання образу юдеїв як релігійного й етнічного Іншого, зокрема через мотив наділення Понтія Пилата зовнішніми ознаками, що асоціювалися з образом юдея в західноєвропейській іконографії.

Ключові слова: Понтій Пилат, пилатівський цикл, апокрифи, пасійні повісті, євреї, іншування, антиюдейський дискурс, середньовічна іконографія.

Ім'я Понтія Пилата є одним із лише трьох імен історичних постатей – поряд з Ісусом Христом і Дівою Марією – згадуваних

у Нікейському символі віри [15, с. 1], а отже, вже майже сімнадцять століть лунає під час християнського богослужіння. Проте євангелісти Матвій, Марко, Лука та Іван залишили про римського префекта Юдеї напрочуд скупі відомості [14, с.1]. Саме ця невідповідність між літургійною значущістю Пилата та лаконізмом євангельської оповіді стала одним із чинників формування широкого корпусу апокрифічних текстів, покликаних заповнити прогалини канонічної історії. Якщо в найдавніших пам'ятках Пилат виконував переважно функцію історичного маркера, що локалізує земне життя Христа в конкретному часі, то згодом апокрифічна традиція перетворила його на одну з найсуперечливіших постатей новозавітної історії.

У християнських апокрифах сформувалися дві принципово різні моделі репрезентації Понтія Пилата [7, с. 249]. З одного боку, він постає великим грішником, винним у смерті Христа, приреченим на самогубство, посмертні митарства й вічне покарання. З іншого – розкаяним язичником, який визнає божественність Христа, приймає хрещення, зазнає мученицької смерті й набуває рис святого. Причину такої амбівалентності слід шукати в ідеологічних настановах авторів апокрифів [8, с. 11–13].

Нерідко оцінка провини Понтія Пилата в апокрифічній традиції ставала одним із проявів тривалої юдео-еллінської полеміки [15, с. 2]: що більше відповідальності за смерть Христа покладалося на юдейську громаду, то більше можливостей з'являлося для виправдання, а іноді й сакралізації постаті римського префекта. Саме механізми такого перенесення провини та формування образу юдеїв як небезпечного релігійного та етнічного Іншого становлять головний предмет цього дослідження.

Для значної частини грецьких апокрифів, як і для ранньохристиянської апологетики, одним із головних ідеологічних завдань було продемонструвати, що християнство від самого початку було відкритим для греко-римського світу. Саме тому представники римської влади дедалі частіше поставали не ворогами, а потенційними або вже наверненими прихильниками нової віри [15, с. 9]. При цьому апокрифи не лише доповнювали

священну історію новими подробицями, а й виконували важливі екзегетичні, катехитичні та полемічні функції [7, с. 47]. Аналіз цих ідеологічних настанов дає змогу реконструювати середовище виникнення окремих сюжетів, простежити їхні джерела та виявити ціннісні конфлікти, відображені в конкретних редакціях та списках.

Методологічною основою дослідження є імагологічний підхід, який розглядає літературні тексти як простір формування автообразів і гетерообразів, що спираються на систему етнорелігійних стереотипів. Однією з ключових аналітичних категорій дослідження є іншування (othering) – процес репрезентації «Іншого» через акцентування його відмінності та наділення стереотипними, часто негативно маркованими характеристиками. Крізь призму імагологічної оптики іншування слід тлумачити як формування гетерообразу, через який осмислюється й власна колективна ідентичність. Такий підхід є особливо продуктивним для аналізу християнсько-юдейських взаємин, адже попри багатовікове співіснування обох спільнот, образ юдея в християнській книжній традиції формувався переважно як дискурсивний конструкт, а не як відображення реальної міжкультурної взаємодії. У ширшому теоретичному контексті це дослідження також враховує концепцію гонтології Жака Дерріди [16]. Відповідно до неї антиюдейські мотиви в межах української ранньомодерної апокрифічної традиції можна розглядати зокрема як «привиди» ідеології, тобто успадковані дискурсивні структури, що продовжують відтворюватися в нових текстах і рукописних редакціях незалежно від конкретних історичних обставин.

Понтій Пилат у пізньоантичній історіографії

Понтій Пилат, за свідченнями пізньоантичних історіографів Тацита, Йосифа Флавія та Євсевія Кесарійського, був римським префектом Юдеї у 26 – 36 рр. н. е. й належав до стану римських

вершників (еквітів) [14, с. 34]. Тацит (Ann. 15.44) [31] і Філон Александрійський (Leg. 299) [29] називають його прокуратором Юдеї, Йосиф Флавій – правителем (ігемоном) і намісником [14, с. 23], однак знайдений 1961 р. у Кесарії напис (т. зв. «Пилатів камінь» [32, с. 70–71]), що датується часом його правління, підтверджує, що, як і решта правителів Юдеї у 6 – 41 рр. н. е., він обіймав посаду саме префекта [14, с. 35]. До небагатьох автентичних свідчень про Пилата належать також монети, викарбувані за час його намісництва [14, с. 35].

Йосиф Флавій (Bellum Judaicum II.169–177; Antiquitates Judaicae XVIII.35–89) [20] : [21], Філон Александрійський (Leg. 299–305) [29] та євангеліст Лука (Лк. 13:1) неодноразово згадують про конфлікти Пилата з юдейським населенням, наголошуючи на його нечутливості до місцевих релігійних традицій. У «Юдейських війнах» (2. 175–177), та «Юдейських старожитностях» (18. 60–62) Йосиф Флавій розповідає, зокрема, про спорудження Пилатом водогону в Єрусалимі за кошти храмової скарбниці, що спричинило масові заворушення, жорстоко придушені римською владою [20] ; [21]. Філон Александрійський характеризує Пилата як жорстокого й свавільного чиновника, звинувачуючи його в численних стратах без суду, а юдейський цар Агріппа I в листі до імператора Калігули перелічує його гріхи (Leg. 302) – підкуп, насильство, розбій, погане ставлення до підданих, образи, безперервні страти без винесення судового вироку та нескінченну й нестерпну жорстокість [29].

Подальша доля Пилата після 36 р. н. е. достеменно невідома. Євсевій Кесарійський (Hist.eccl. II.7), щоправда, згадує про його самогубство за правління імператора Гая Калігули (37–41 рр. н. е.) [19]. На думку церковного історика, префекта Юдеї було заслано до м. В'єнн у Галлії, де низка нещасть змусила його накласти на себе руки [19]. Про популярність цієї легенди свідчить і той факт, що пірамідальну колону місцевого іподрому мешканці В'єнни тривалий час називали «гробницею Пилата» [22, с. 162]. Саме Євсевієве повідомлення про самогубство Пилата породило чис-

ленні апокрифічні оповіді про митарства душі префекта та топонімічні легенди – зокрема, про озеро Пилата в італійських Альпах [30, с. 28] або швейцарських, неподалік від Лозанни [22, с. 163–163], де, за переказами, було затоплено його тіло, а сама водойма відтоді вважалася проклятим місцем.

Таким чином, характер оцінки діяльності Понтія Пилата в пізньоантичній традиції значною мірою визначався історіографічною перспективою її автора – юдейською, римською чи ранньохристиянською.

Якщо Тацит згадує Пилата радше нейтрально, як римського урядовця, причетного до страти Христа, то Філон Александрійський та Йосиф Флавій формують виразно негативний образ несправедливого правителя, винного в переслідуваннях і утисках юдейського населення. Не реабілітує Пилата й ранньохристиянська історіографія: Євсевій Кесарійський трактує його самогубство як справедливую відплату за участь у засудженні Христа. Отже, ані юдейська, ані ранньохристиянська історіографічні традиції не схильні виправдовувати римського префекта. Його поступова реабілітація стає наслідком уже апокрифічної творчості, а крайнім виявом цієї тенденції – визнання Понтія Пилата та його дружини Клавдії Прокули святими в Ефіопській православній церкві [15, с. 11].

Особливий інтерес становить рецепція корпусу в українській рукописній традиції. Попри поширене уявлення про те, що в східній традиції християнства (передовсім коптській, арабській та ефіопській) Пилата частіше виправдовували, а в західній – засуджували до вічної кари [23, с. 60–62, 80–88], український матеріал демонструє значно складнішу картину. До вітчизняного книжного середовища потрапляли й активно переписувалися апокрифи обох традицій, тому в межах одного рукописного корпусу співіснували як тексти, що сакралізували Пилата, так і твори, які змальовували його як великого грішника. Отже, для рукописної традиції Русі та ранньомодерної України опозиція «Схід – Захід» значною мірою втрачає евристичну цінність.

Образи юдеїв та римлян у «Пилатових актах»

До пилатівського циклу належать апокрифи та псевдоепіграфічні листи, присвячені намісництву Понтія Пилата в Юдеї, суду над Ісусом Христом і легендарним подіям після Розп'яття – листуванню префекта з римськими імператорами (Тиберієм, Клавдієм або Августом), його каяття, покаранню або наверненню. Найдавніші тексти циклу виникли не раніше IV століття й були покликані заповнити прогалини канонічних Євангелій, докладніше описавши суд над Христом, Його страждання та сходження до пекла [26, с. 94–95]. Для більшості з них характерне прагнення пом'якшити відповідальність Пилата, перекладаючи основну провину за Розп'яття на юдейську громаду [15, с. 9].

Центральне місце в цьому корпусі посідає «Євангеліє від Никодима», відоме на Русі вже від перших століть після християнізації [7, с. 78]. Найдавніші грецькі списки пам'ятки датуються IV століттям. Текст складається з «Актів Пилата», оповіді про Воскресіння Христове та розповіді про сходження Спасителя до пекла, хоча остання частина відсутня в окремих ранніх редакціях [26, с. 95]. Попри апокрифічний статус, «Євангеліє від Никодима» набуло надзвичайної популярності в християнському світі, істотно вплинувши на літургійну та іконографічну традиції [8, с. 10] ; [17, с. 205–225]. Навколо нього сформувався широкий пилатівський цикл, що охоплює щонайменше п'ятнадцять пізньоантичних і ранньосередньовічних творів, написаних різними мовами та збережених у численних редакціях [9, с. 71–72].

До пилатівського циклу належать «Послання Пилата до Тиберія», «Послання Тиберія до Пилата», «Лист Пилата до Клавдія», «Смерть (Мучеництво) Пилата» та інші твори, у яких Пилат листується з римськими імператорами, кається у винесенні смертного вироку, а після смерті зазнає митарств. Окрему групу пам'яток становлять оповіді про чудесні властивості Христового хітона – однієї з найшанованіших християнських реліквій. Центральним

мотивом цих текстів є чудодійна сила ризи Христа: поставши перед Тиберієм у хітоні Спасителя, Пилат щоразу втихомирює імператорський гнів, тоді як після зняття реліквії той знову прагне засудити префекта¹ [1, с. 353]. Саме до цієї групи належить опублікований Іваном Франком текст «Переписка Пилата з Тиберієм, смерть Пилата і покаранє Жидів», уміщений у рукописній збірці XVII ст. «Страсті Господа нашого Ісуса Христа» (не тотожній повісті «Страсті Христові» XV ст.).

«Никодимове Євангеліє» часто рясніє виразними антиюдейськими інтенціями, а образ Понтія Пилата значною мірою тут спирається на традицію Євангелія від Івана, де префект Юдеї постає людиною, здатною бодай частково розпізнати істину нової віри [23, с. 100]: «Сказав же до Нього Пилат: Так Ти Цар? Ісус відповів: Сам ти кажеш, що Цар Я. Я на те народився, і на те прийшов у світ, щоб засвідчити правду. І кожен, хто з правди, той чує Мій голос. Говорить до Нього Пилат: Що є правда? І сказавши оце, до юдеїв знов вийшов, та й каже до них: Не знаходжу Я в Ньому провини ніякої» (Ів. 18:37–38). Саме цей біблійний мотив стає одним із ключових екзегетичних підґрунть подальшої апокрифічної реабілітації Пилата. Зокрема, Пилатові слова «Ессе Ното» («Ось чоловік», Ів. 19:5) набувають додаткового богословського значення й співвідносяться з мотивом заступництва святих за людський рід. У цьому контексті вислів перестає стосуватися лише Христа як конкретної історичної особи й набуває універ-

¹ У різних списках «Пилатових актів» варіюються не лише окремі деталі оповіді – ім'я кесаря (Тиберій, Клавдій або Август) чи ступінь деталізації окремих мікросюжетів, – а й сам розподіл сюжетних функцій між персонажами. Так, у книзі «Страсті Господа нашого Ісуса Христа» роль Пилата в оповіді про чудесні властивості Христового хітона перебирає на себе римський сотник Лонгин. Саме він приносить до Тиберія нешиту ризу Христа, чудесна сила якої викликає землетрус у палаці, а згодом зцілює імператора. Як і Пилат у суміжних пам'ятках циклу, Лонгин розповідає кесареві про Страсті Христові, після чого Тиберій наказує зняти з нього ризу й принести її до себе [1, с. 352].

сального антропологічного виміру: «ось чоловік» – це кожна людина, грішна, проте не позбавлена надії на спасіння.

У апокрифі простежуємо послідовне протиставлення юдеїв та язичників. Згідно з «Євангелієм від Никодима», римські язичники виявляються більш сприйнятливими до істини Христового вчення, ніж народ Старого Завіту, який дедалі частіше постає головним винуватцем Розп'яття. Свідченням цього є мотив віщого сну Клавдії Прокули [26, с. 98] (у канонічних Євангеліях дружина Пилата безіменна, а в західноєвропейських середньовічних містеріях її іменують Лівією або Пилатессою [25, с. 419]), яка напередодні суду «багато страждала за праведника сього» (Мт. 27:19).

Особливу увагу в апокрифі приділено надприродним знаменням, передовсім чудесному схиленню римських військових знамен перед Ісусом під час Його входу до преторію, за чим також спостерігає Пилат [26, с. 97]. У повісті «Муки нашого Господа Ісуса Христа од преворотных жидов» («Страсті Христові») XV ст. цей епізод передано так: «Ушол Ісус на ратушъ да посол с ним. Тогда оныи, которые носили хурутви, подлут обычаю держаче их в руках своихъ, на тых мѣсть хурутви поклонилѣсе, а хвалили Ісуса. Жидове то увидевши, нагле ся загнѣвали против хоружимъ» [11, с. 38–39].

Подібну ідейну модель репрезентує й «Сказання Афродитіана» – грецький апокриф, що входив до складу «Повісті про події в Персеїді» (не пізніше V ст.) і набув значної популярності на Русі. Тут після сходження Віфлеємської зорі кам'яні ідоли в храмі Гери (Іри) починають танцювати й грати на гусях, визнаючи народження Сина Божого [1, с. 3–11]. Зближення язичництва і християнства супроводжується виразними антиюдейськими інтенціями. У Замойському рукописі подибуємо оповідання про «прореченіє о Христъ въ кумирници елинскаго бога Аполона» [1, с. 2]. Аналогічний мотив подибуємо також у апокрифі «Про еллінських мудреців», що був добре відомий в українській рукописній традиції й побутовував у складі хронографів та різноманіт-

них збірників: Хілон, Сократ, Діоніс і Геродот одностайно визнають прихід нової доби й схиляються перед Христом [1, с. 33–35]. Таким чином, апокрифічна традиція послідовно конструює образ язичників як тих, хто виявляється відкритішим до істини Нового Завіту, ніж юдейська громада, що ще більше посилює анти-юдейський характер цих текстів.

У цьому контексті важливо зазначити, що в ранньохристиянській апологетиці вороже ставлення до давньогрецької та давньоримської літератури не було мейнстрімним. Значно поширенішою була практика полемічного привласнення еллінської спадщини, успадкована від юдейських апологетів – Арістобула, Псевдо-Гекатея, Філона Александрійського та Йосифа Флавія. Показовим є приклад Климента Александрійського, який понад шістсот разів цитує Платона [28]. Навіть коли апологети критичували античних авторів, об'єктом полеміки зазвичай були язичницькі культи й міфологія, а не сама еллінська інтелектуальна традиція. Тому звернення до античної спадщини у ранньохристиянській апологетиці мало передусім екзегетичний характер і було спрямоване на включення здобутків еллінської мудрості до християнської історії спасіння, нерідко шляхом доволі вільної інтерпретації античних текстів [28]. Отже, у багатьох ранніх апокрифічних текстах грецького походження еллінські мудреці постають радше «союзниками» християнства, які, хоч і не знали повноти Божої істини, могли наближатися до неї завдяки природному розуму або божественному осяянню.

Повертаючись до стратегій іншування юдеїв у пілатівському циклі, звернімося до апокрифа «Пилатів лист до кесаря Клавдія», опублікованого Іваном Франком за Ковельською Палеею. Наратор наголошує, що саме «жидове завистьством ихъ бещъницю [безчинницю] велику иствориша» [1, с. 336], тоді як Пилат постає радше заручником обставин. На момент написання листа він уже увірував у воскресіння Христа й повідомляє імператора, що більше не довіряє «лжем иудейскам» [1, с. 336]. Привертає увагу те, що адресатом листа виступає саме Клавдій, хоча це є очевид-

ним анахронізмом. У «Життєписах дванадцяти цезарів» Светоній згадує про вигнання юдеїв із Рима за його правління [4, с. 180]. Чи є така атрибуція простим *lapsus calami*, чи свідомою спробою пов'язати смерть Христа з імператором, відомим своїми анти-юдейськими заходами, – питання дискусійне.

Близькою за своїм ідеологічним пафосом є діатриба «Покаранє Жидів», що збереглася в Унгварському рукописі XVIII ст. [1, с. 338]. На думку Франка, вона пов'язана з переробкою слова Євсевія Кесарійського про сходження Івана Хрестителя до пекла, зокрема з епізодом, у якому дружина Пилата застерігає чоловіка від засудження Ісуса [1, с. 339]. Водночас пам'ятка акумулює поширений у середньовічній Європі мотив кривавого наклепу на юдеїв. Так, починаючи з XII століття антиюдейські настрої в Європі помітно посилюються, а з XIII століття до традиційних звинувачень додається міф про ритуальні вбивства християнських дітей. Саме в цьому контексті слід читати авторську екзегезу євангельських слів «Кров Його на нас і на наших дітях!» (Мт. 27:25): якщо в канонічних Євангеліях і «Євангелії від Никодима» вони залишаються елементом євангельської оповіді, то в «Покаранні Жидів» стають підставою для псевдонаукового пояснення нібито вродженої сліпоти юдейських дітей: «Отол же Жидове [...] слъпи ся родят, яко щенята, и гди би хрестиянскою кровію не помазали, то би до смерти не видѣли; а то для того рѣжуть Жиди дѣти хрестиянскіе. И впала кровь [...] на них и на дѣти их, що ся волочатъ, землѣ своѣе не мають» [1, с. 338–339].

Таким чином, «Покаранє Жидів» виходить за межі апокрифічної історії про Пилата й репрезентує ширший комплекс антиюдейських сюжетів, характерних для пізньосередньовічної Європи, у якому мотив колективної провини євреїв поєднується з легендами про їхнє вічне покарання, зокрема образом Вічного Жида (Агасфера), а також із мотивом кривавого наклепу, який, наскільки нині відомо, не засвідчений в оригінальному українському письменстві аж до XVII ст. й «Месії правдивого» Йоаникія Галатовського [1, с. 339].

Як Понтій Пилат (не) стає євреєм: рецепція «Золотої легенди» в українській іконографії та літературі

Нову віху в осмисленні образу Понтія Пилата становить «Золота легенда» (лат. *Legenda aurea*), укладена близько 1260 р. Яковом Ворагінським [33]. Це компілятивна збірка християнських легенд і житій святих, що знаменує новий етап у розвитку апокрифічного образу Понтія Пилата. Тут Пилат постає бастардом, а його життєпис навмисно переплітається з історією Юди [25, с. 234]. Він стає покровителем Юди, а згодом дарує йому майно після того, як той убиває власного батька й одружується з матір'ю [33]. Таке сюжетне переплетення не лише стирає індивідуальність Пилатового життєпису, а й символічно включає римського префекта до кола «юдейських» супротивників Христа. Унаслідок цього Пилат поступово втрачає риси римського урядовця й набуває характеристик, які середньовічна традиція пов'язувала насамперед із юдейською громадою. Цьому сприяє й надзвичайно розгалужена географія його мандрів і пригод, що ще більше послаблює асоціацію Пилата з Римом. Саме на цій обставині неодноразово наголошував Колум Гоурігейн, зазначаючи, що Пилат у «Золотій легенді» радше нагадує юдея, ніж римлянина, і що це мало великий вплив на іконографічну традицію [25, с. 234–235].

Справді, у пізньому середньовіччі Пилата в Німеччині та Франції часто змальовували як єврейського царя з бородою та в єврейському капелюсі (*pileus cornutus*). З XII до XVII століття конусоподібний головний убір слугував розпізнавальним знаком євреїв у Священній Римській імперії [27]. Первісно споріднений із римським пілеєм (*pileus*) – символом звільнених рабів, – у середньовіччі він перетворився на маркер інакшості та почав асоціюватися з різними негативними або маргіналізованими персонажами, зокрема єретиками, карликами та злочинцями [27].

Становище євреїв у публічному просторі докорінно змінилося після того, як IV Латеранський собор ухвалив, що відтепер євреї

в усіх християнських країнах мали бути візуально відрізані від неевреїв. Першими державами, що виконали постанову собору, стали ті, які запровадили для євреїв спеціальні розпізнавальні знаки. Невдовзі подібні приписи з'явилися у німецьких землях, де законодавці зробили обов'язковим носіння *pileus cornutus* [27]. Варто зауважити, що приписи IV Латеранського собору щодо обов'язкового візуального маркування стосувалися не лише євреїв, а й мусульман (канон 68) [10]. Утім, саме єврейський капелюх набув у західноєвропейській іконографії особливої символічної ваги й перетворився на один із ключових маркерів релігійної та культурної інакшості.

У XIII ст. сцени Страстей Христових почали домінувати в усіх видах західноєвропейського візуального мистецтва. Хоча Пилат присутній не в кожному творі Страсного циклу, у тих випадках, коли його зображують, він нерідко наділений стереотипними рисами, що в середньовічній іконографії асоціювалися з юдеями. Один з перших прикладів зображення Пилата євреєм датується одинадцятим століттям на дверях собору в Гільдесгаймі. Отже, зображуючи Пилата в єврейському капелюсі (*pileus cornutus*), західноєвропейська традиція символічно переносила відповідальність за смерть Христа з римського префекта на юдейську громаду, яку середньовічна культура асоціювала з духовною сліпотю та неспроможністю пізнати істину [27]. Показово, що вже з XII століття *pileus* використовувався в окремих церковних зображеннях для маркування нееврейських ворогів християнства. Як показав Колум Гоурігейн, римляни, відповідальні за смерть Христа, а особливо Понтій Пилат, нерідко зображувалися в «єврейських» гостроверхих капелюхах [25, іл. 6–7 та рис. 33, 38, 46, 64, 66, 76]. У фламандській Біблії 1160 року єврейський капелюх носить воїн, який підносить Христові губку з оцтом, а в Льєзькому псалтирі XIII століття в такому ж головному уборі зображений уже Пилат [27]. Це свідчить про те, що єврейський головний убір поступово перетворився з етноконфесійного маркера на універсальний знак негативної інакшості, який могли

приписувати будь-яким персонажам, пов'язаним із гріхом, обманом чи переслідуванням Христа. Саме в цьому контексті слід розглядати й численні зображення Пилата в *pileus cornutus*.

В українській іконографії Понтій Пилат не набуває зовнішніх ознак, які в західноєвропейському мистецтві асоціювалися з образом юдея; зокрема, мотив «єврейського капелюха» (*Judenhut*) був практично невідомий місцевим богомазам. Одним із небагатьох винятків є нововідреставрована ікона «Страсті Христові» другої половини XVI ст. з церкви Вознесіння Господнього в с. Багнувате (Турківський район, Львівська область), де Пилата зображено у двох сценах Страстей у незвичних жовтих головних уборах [12], жоден із яких не відповідає канонічній формі *Judenhut*. Перший радше нагадує орієнтальний тюрбан, а другий має своєрідну рогоподібну форму, що певною мірою перегукується з іконографічною традицією зображення Мойсея з рогами (*cornuta facies*), яка сформувалася під впливом латинського перекладу Вих. 34:29–35 у Вульгаті.

Натомість українська іконографія XVI – XVIII ст. тяжіла до відтворення сучасного їй одягу місцевих єврейських громад. Як зазначають Г. Друзюк і Л. Скоп, іконописці відтворювали не умовний «єврейський тип», поширений в мистецтві латинського Заходу, а реальні елементи локального одягу – куфії, берети, ярмулки (з XVII ст.), ширококрисі капелюхи, жупани та делії [5]. Особливо показовими в цьому контексті є ікони «Успіння» Йова Кондзелевича для Білостоцького монастиря (1690) та Манявського скиту [5].

Як зазначає Джон-Пол Химка, українська іконографічна традиція не знає багатьох виразно юдофобних сюжетів, поширених у сакральному мистецтві латинського Заходу. Зокрема, у ній майже не трапляються мотиви зв'язку юдеїв з Антихристом, убивства батьком-юдеєм охрещеного сина, осквернення євреями ікон чи евхаристійного хліба, ритуального вбивства християнської дитини або легенда про Агасфера. Українському іконопису також не властиві карикатурні фізіогномічні риси, якими західноєв-

ропейські художники нерідко наділяли єврейських персонажів; у цьому він залишається близьким до візантійської традиції [24, с. 211–218]. Натомість у композиціях, що полемічно протиставляють юдаїзм і християнство, Старий і Новий Завіти, юдеїв зазвичай зображували в сучасному художникові єврейському вбранні, тоді як в інших біблійних сценах старозавітні персонажі постають в умовному архаїчному одязі.

Почасти це пояснюється історичним контекстом. На відміну від латинського Заходу, де після рішень Четвертого Латеранського собору (1215) практика обов'язкового візуального розрізнення юдеїв і християн поступово стала важливим елементом правової та соціальної політики, на українських землях у складі Великого князівства Литовського тривалий час діяли значно ліберальніші правові норми щодо єврейського населення [17]. Попри окремі кризові епізоди, зокрема вигнання євреїв 1495–1503 рр.², здійснене великим князем литовським Олександром Ягеллончиком, єврейські громади користувалися широкою юридичною автономією, а обов'язкове візуальне маркування фактично було відсутнє. Лише Другий Литовський статут 1566 р. запровадив на загальнодержавному рівні вимогу носити жовті шапки (чоловікам) та хустки (жінкам), однак на практиці ці приписи майже не виконувалися [17]. За таких обставин в українському іконописі не сформувалася стала традиція візуального маркування юдеїв, подібна до тієї, що існувала в малярстві латинського Заходу, передусім Священної Римської імперії.

У книжній традиції рецепція мотиву «Понтій Пилат – юдей» почасти простежується в повісті «Муки нашого Господа Ісуса Христа од преворотных жидов» («Страсті Христові»), що містить окрему повість «О порожденіи Пилата» [11, с. 51–61], а також «Сказання учителя церковного Єроніма святого про Юду преда-

2 Показово, що джерела не фіксують масового насильства чи погромів. На відміну від Іспанії та низки німецьких земель, вигнання євреїв із Великого князівства Литовського радше мало характер адміністративного рішення монарха, ніж стало наслідком масових антиюдейських виступів.

теля Господа нашого Ісуса Христа» з рукопису Іллі Яремецького-Білашевича. Обидві пам'ятки походять від спільного латинського джерела – «Золотої легенди». Біографії Юди й Пилата майже дзеркально повторюють одна одну: обидва є бастардами, братовбивцями, вигнанцями й учасниками інцестуальних сюжетів. Якщо у Ворагінського ці життєписи ще існують паралельно, то українські компіляції вже безпосередньо пов'язують обох героїв, роблячи Пилата покровителем Юди. Таким чином, українська література не лише запозичує цей сюжет із «Золотої легенди», а й радикалізує її прийом зближення Пилата з Юдою: «Пилат же увидѣвъ Їуду, яко нравом подобенъ ему, прїять его вот дворъ свой... сотвори того старшину и строителя дому своему» [1, 344].

У «Сказанні учителя церковного Єроніма святого про Юду предателя Господа нашого Ісуса Христа» батьки Юди, Рувим і Цеборія, начебто мешкали у Єрусалимі. У них трапилося нещастя – їхній новонароджений син Юда помирає, після чого, засмутившись, вони вкладають його тіло в човен і пускають в море, та дитя чарівним чином оживає. Човен Юди пристає до берегів острова Іскаріот, і хлопець потрапляє до цариці, де і виховується з її рідним сином, який згодом починає ображати знайду. Очевидно, цей сюжет скалькований із життєпису Пилатуса в «Золотій легенді»: король Атус спокусив дочку мірошника на ім'я Піла. Народивши позашлюбну дитину, вона дала їй ім'я «Пилат», складене з імені власного батька і свого. Уже в ранньому дитинстві Пилат убив свого зведеного брата, законного спадкоємця, і незабаром був відісланий до Риму. Там він потоваришував із сином французького короля, але вбив і його. Згодом Пилат був призначений правителем на «острів Понт» (звідси його прізвисько «Понтійський»). Жорстокістю свого правління він привернув до себе симпатії царя Ірода, і той зробив Пилата намісником Юдеї, куди невдовзі невпізнаним тікає Юда [1, с. 343–345].

За наказом Пилата Юда вбиває власного батька Рувима: «Послѣди же Їуда взем камень, ударив у вѣю и убивъ Рувима...»

[1, с. 344], після чого отримує за дружину власну матір: «Пилат... Циборію, жену его, матеръ Їюдину, за жену Їюдѣ... отдаде» [1, с. 345]. Тут маємо справу з християнізованим едипівським сюжетом [6, с. 797].

Загалом українська рецепція «Золотої легенди» істотно переосмислює образ Понтія Пилата, позбавляючи його історичної індивідуальності та розмиваючи його політичну, етнічну й конфесійну ідентичність. Пилата у згаданих повістях зазвичай названо не префектом чи прокуратором, а «старостою Єрусалимським» або «старостою жидівським», хоча епізодично він постає як «ігемон Єрусалима» [1, с. 344]. Водночас символічне зближення Пилата з юдейським середовищем не доходить до тієї міри, яка була характерною для західноєвропейської рецепції «Золотої легенди» та пов'язаної з нею іконографічної традиції.

Загалом вислів «жидівський староста» можна розглядати в контексті передренесансних тенденцій, що позначилися на українських перекладних духовних повістях кінця XV–XVI ст. Одним із їхніх проявів було прагнення максимально чуттєво актуалізувати євангельську історію, наблизивши її до суспільних і побутових реалій сучасного читача. Саме тому в повісті «Страсті Христові» поряд із біблійними персонажами з'являються реалії тогочасного міського життя: опонентами Пилата виступають «княжата каплянская», «попы жидовьские и книжники» [11, с. 1], «бискупове» [11, с. 19], римське воїнство перетворюється на «рицарів», а сам префект Юдеї, звертаючись до натовпу, виходить «на ратушу» [11, с. 36]. Показово, що в українській пасійній компіляції, на відміну від «Золотої легенди», Ірод, довідавшись про «хитрость Пилатову», прагне встановити владу «над жидовство и надъ Єрузалем своєю моцію» [11, с. 52], що виразно відмежовує Пилата від юдейської громади.

Стратегії іншування юдеїв у апокрифічних «житіях» Понтія Пилата

Апокрифічні апології Пилата створені з пропагандистською інтенцією довести, що, за висловом Ярослави Мельник, «християнство із самих його початків було такою релігією, до якої хилилися найвищі уми та найсильніші володарі поганського світу» [7, с. 47], зокрема греко-римського. Саме тому в писаних текстах цього штибу й легендах, переповіданих із уст в уста, римлянин зі знатного роду Понтіїв «постає в світлі значно кориснішим, ніж у канонічних Євангеліях» [7, с. 47]; саме тому його зображено «наверненим у Христову віру і охрещеним разом з жінкою і двома дітьми» [7, с. 47].

У рукописі Київського Михайлівського монастиря (1650 р.) в оповіданні «Слово, як Марфа обвинуватила Пилата перед царем Августом. Благослови, Отче, прочитати» Пилат постає вже не великим грішником, а мучеником за віру: «Август мучи его вельми, Пилат же взирал на небо, моляше ся: “Помилуй мя Христе Боже всесилниий, и прїими мя съ собою, да за рабы своя прочее і мене не остави”. Глас же был с небеси, глаголя к нему: “Радуй ся, воззлюбленни мой” [...]» [1, 419]. Після цього кат відтинає голову префекту, а янгол Господній сходить із неба й бере «главу его на небеса» [1, с. 419]. Такий фінал відтворює характерну композиційну схему християнського мартирію.

Аналогічний мотив знаходимо й у рукописній збірці XVII ст. «Страсті Господа нашого Ісуса Христа», де в апокрифі «Переписка Пилата з Тиберієм, смерть Пилата та покаранє Жидів» за наказом Тиберія мечник стинає Пилатові голову, а з небес лунає голос, який обіцяє йому райське блаженство: «Радуй ся, Пилате, яко мене ради страсть сїю терпиши или прїємлєши! Вниди убо во обитель Отца моего, се бо отверзоша ти ся врата райския, и ангелское воинство собраша ся реджаще вѣнецъ и свѣщи, ждуще пришествїя твоего» [1, с. 356].

На мою думку, найближчим джерелом цього сюжету, що репрезентує одну з найрадикальніших форм реабілітації Пилата, у якій римський префект остаточно набуває рис християнського мученика, могло бути грецьке апокрифічне оповідання *Paradosis Pilati* («Передання Пилатове»), датоване V–VI ст. [15, с. 7]. У цьому апокрифі Пилата також викликають до суду, страчують через відтинання голови, після чого небесний голос проголошує його невинуватість, а ангели відносять його душу до раю [13, с. 222]. Збіг ключових мотивів – суд над Пилатом, добровільне прийняття смерті, обезголовлення та небесне прославлення – дає підстави припустити генетичний зв'язок української пам'ятки з *Paradosis Pilati* або одним із похідних від нього текстів. Відсутність відомих коптських, латинських і сирійських редакцій цього тексту дозволяє висловити гіпотезу, що до староукраїнської книжності він потрапив власне через грецьке книжне посередництво.

Появу грецького протографа у V–VI ст. можна пов'язати з тенденцією до реабілітації представників римської влади в апокрифічній літературі. Створення й поширення цього апокрифа відбувалося в добу, коли після Міланського едикту 313 р. християнство перетворювалося з переслідуваної релігійної громади на привілейовану, а згодом і державну релігію, до якої активно наvertsали колишніх еллінів-язичників. У цьому контексті мученицька смерть Пилата постає закономірною кульмінацією процесу його сакралізації.

У оповіданні «Пилат і св. Стефан» зі Львівського рукопису XVI ст. йдеться про навернення Пилата стар'їйшини «со женою и со двѣма отрочищема» [2, с. 258], їхнє спільне служіння громаді, зведення «церкви красної» на честь первомученика Стефана, що являється Пилату уві сні, та Пилатову праведну смерть. Перша частина «Пилата і св. Стефана» здебільшого сфокусована на діях первомученика, а ось у другій частині апокрифа до префекта уві сні зненацька являється св. Стефан і просить звести храм в його ім'я: «Възлюбленниче мой, ни скорби, ни плача», но стово-

ри молитвенный храмъ в иена наша, напиги еже по сие роду тво-
рити памяти наши мѣсяца априля, якож почитахом, по седмем
мѣсяци и ты почиєши с нами». «Заутра же вѣстав Пилат с рад-
стію великою и створи церковь красну святым и блаженным му-
ченикомъ, заповѣдавъ благолѣпнои памяти добрыхъ мучениковъ»
[2, с. 258]. Згодом первомученик повідомляє Пилату про дату
близької смерті (сприймалася, звісно, як благо й передчуття рай-
ських блаженств). Сім місяців по тому «еще же и жена его почи
с миромъ» [2, с. 258]. Перед нами не так негативний євангель-
ський персонаж Понтій Пилат, як типовий «житійний» герой,
язичник, який після досвіду видіння «призвав жену свою и оба
дѣтища и крестиша вси славяше Бога».

У Замоїському рукописі міститься оповідання «Мученіє
св. Великого первомученика Стефана» [2; с. 28–33], перша частина
якого на сюжетному рівні майже повністю відповідає апокрифу
«Пилат і св. Стефан». Порівняння двох списків є дуже плідним
для розуміння механізмів іншування юдеїв у ранньохристиян-
ській апокрифіці. Центральним антагоністом виступає юдей
Савл – майбутній апостол Павло, зображений жорстоким пере-
слідувачем перших християн. Водночас його подальше навер-
нення, як і навернення римського префекта Пилата в грецькому
протографі, утворює типологічну пару, покликану засвідчити уні-
версальність християнського спасіння незалежно від етнічного
походження колишніх гонителів Церкви. Показово, що в християнській іконографії побиття святого Стефана камінням належить до найстійкіших сюжетів, через які конструювався образ юдеїв як гонителів перших християн.

Натомість у Замоїському рукописі послідовно вилучено всі
епізоди, пов'язані з наверненням і мучеництвом Пилата, тоді як
оповідь про святого Стефана залишилася майже без змін. Така
редакторська стратегія, ймовірно, відображає не лише інди-
видуальну позицію переписувача, а й відмінність історичного
контексту рецепції [9; с. 80–82]. Позаяк грецькі апокрифи були
зацікавлені в утвердженні ідеї відкритості християнства для гре-

ко-римського світу, реабілітація представників римської влади виконувала в них важливу ідеологічну функцію. Натомість для книжника-русина XVI–XVII ст. ця функція вже втратила свою семантичну прозорість.

У цьому випадку йдеться не лише про механічне скорочення чужого сюжету, а про зміну культурної пам'яті тексту, у межах якої окремі елементи попередньої традиції зберігаються, трансформуються або витісняються. Такий процес можна розглядати крізь призму гонтології (від англ. *haunting* – «переслідування привидами» та *ontology* – «онтологія»), концепції, запровадженої Жаком Дерріда у праці *“Spectres de Marx”* («Привиди Маркса», 1993) [16], яка описує специфічний спосіб існування минулого в сучасності. Відповідно до гонтологічної перспективи, минуле не зникає безслідно, а продовжує проявлятися у формі «привидів» – залишків, витіснених смислів, невирішених конфліктів і текстуальних слідів, що впливають на пізніші культурні форми.

У контексті апокрифічної традиції це дозволяє розглядати текст не лише як пам'ятку певної історичної доби, а як простір взаємодії різних часових шарів, у якому попередні наративні моделі можуть продовжувати існувати навіть після втрати свого первісного ідеологічного значення. Зміни, внесені до Замойського рукопису, можна трактувати як своєрідну редакторську роботу з такими «привидами» попередньої традиції: мотив навернення і мучеництва Пилата, важливий для грецьких апокрифів у контексті утвердження відкритості християнства для греко-римського світу, у новому культурному середовищі перестає виконувати ту саму функцію й поступово витісняється з текстуального простору.

Проте образ Пилата не зникає цілком, а продовжує існувати як елемент колективної пам'яті та носій певних богословських й ідеологічних смислів. Гонтологічний підхід дає змогу побачити в цьому не лише процес збереження або втрати окремого мотиву, а складнішу динаміку культурної присутності: одні компоненти традиції стають явними, інші переходять у латентний стан,

однак продовжують визначати структуру оповіді та способи її реценсії [16, с. 58–60]. У цьому сенсі апокрифічна традиція постає як простір повернення культурних «привидів», які актуалізуються щоразу, коли текст вступає у взаємодію з новими історичними, релігійними та ідеологічними контекстами.

Мотив охрещення Пилата з дружиною й двома синами зустрічаємо також у оповіданні про «Пилата і пресвяту Богородицю» з рукопису отця Теодора Поповича Тухляньського», що дозволяє припустити наявність генетико-контактних зв'язків між творами.

Останнє оповідання скомпоноване за логікою богородичного чуда [8; с. 10]: «Гди по воскресении Христовом пришла Пресвятая Богородица с почтою радосною до Пилата, до старости Иерусалимского, и увидѣ Пилат на головѣ ея звѣзду пресвѣтлую, и рече: “Маріе, что я виджу на головѣ твоей знамение!” И уставши староста хотѣл узяти оную звѣзду, а звѣзда из головы изступила на лѣвое плече. Он и там хотѣл узяти еи, а звѣзда знову изнишла на голову Пречистой, а в том часѣ Пилатова рука оцепенѣла. Видячи то Пилат, упаде в ноги пречистой Богородици и рече: “О Маріе, во истену ти еси мати Христа Бога!” И поклони ся еи и прославил Христа Сина Божія и пречистую Матер его и вѣрова во Христа со женою своею и со двома синами, **яко о том пише широче в житии своем Пилатовом**, како пострада иза Христа со женою и синами своими и приняша вѣнца мученичскія во царствѣ небесном» [1, с. 337–338]. Особливої уваги заслуговує авторська ремарка «яко о том пише широче в житии своем Пилатовом», яка засвідчує, що історія мучеництва Пилата, його дружини та двох синів уже сприймалася як усталений агіографічний сюжет.

Симптоматично, що чудо із зорею над головою Богородиці перегукується зі «Сказанням Афродитіяна» [1, с. 338]: і в обох випадках язичницький світ не чинить опору новій вірі, а першим визнає її істинність, тоді як носіями духовної сліпоти послідовно постають юдейські персонажі. Саме ця інверсія становить одну з провідних ідеологічних настанов пилатівського циклу.

Висновки

Таким чином, українська рецепція пилатівського циклу демонструє значно стриманіші форми конструювання негативного етнорелігійного стереотипу, ніж західноєвропейська традиція.

Апокрифічні апології Пилата були створені з пропагандистською метою продемонструвати, що християнство від самих своїх витоків знаходило підтримку серед найвищих достойників і правителів греко-римського світу. Саме тому в низці пам'яток Пилат постає не жорстоким суддею, а розкаяним грішником, який на-вертається до християнства разом із дружиною та дітьми. У такий спосіб його реабілітація стає одним із проявів тривалої юдео-еллінської полеміки, у межах якої виправдання римського префекта досягалося через негативну стереотипізацію юдеїв як релігійного та етнічного Іншого.

Водночас виправдання Пилата ґрунтується на специфічному богословському механізмі перенесення відповідальності за смерть Христа з римського префекта на юдейську громаду. Ця тенденція простежується як у словесних, так і у візуальних пам'ятках. Симптоматично, що в пізньосередньовічному мистецтві Священної Римської імперії Пилата нерідко зображували в єврейському одязі, характерним елементом якого був *Judenhut*, символічно ототожнюючи римського префекта з тими, кого християнська традиція вважала головними винуватцями Розп'яття. Таке іконографічне рішення було безпосередньо пов'язане з багатовіковою практикою правового й візуального маркування єврейських громад, започаткованою рішеннями Четвертого Латеранського собору.

На українських землях тривалий час не існувало сталої практики обов'язкового візуального маркування євреїв, а відтак не сформувався і стійкий іконографічний канон їхнього зображення. Саме тому українська рукописна традиція, успадкувавши низку апокрифів із антиюдейським спрямуванням, адаптувала їх до

власного культурного й конфесійного контексту значно стриманіше. Хоча відповідальність за смерть Христа в ній також нерідко покладається на юдейську громаду, Пилат не ототожнюється з євреями й не набуває їхніх усталених візуальних маркерів, характерних для західноєвропейської традиції.

Bibliographic References

- Апокрифи і легенди з українських рукописів* : у 5 т. / зібрав, упорядкував і пояснив І. Франко. Т. 2 : Апокрифи новозавітні. Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2006. 532 с.
- Апокрифи і легенди з українських рукописів* : у 5 т. / зібрав, упорядкував і пояснив І. Франко. Т. 3 : Апокрифи новозавітні. Апокрифічні діяння апостолів. Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2006. 456 с.
- Біблія, або Книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту* / пер. І. Огієнка. Київ : УБТ, 2015. 1365 с.
- Гай Светоній Транквілл. *Життєписи дванадцяти цезарів* / Перекл. з латин. П. Содомора. Львів: Сполом, 2012. 280 с.
- Друзюк Г., Скоп Л. Вбрання українських євреїв XIV–XVII ст. *Незалежний культурологічний часопис «І»*. 2007. № 48. С. 82–84. URL: <https://www.ji.lviv.ua/n48texts/druziuk-skop.htm>.
- Історія української літератури* : у 12 т. Т. 1 : Давня література (X – перша половина XVI ст.) / наук. ред. Ю. Пелешенко, М. Сулима. Київ : Наукова думка, 2013. 840 с.
- Мельник Я. *Апокрифічний код українського письменства*. Львів : Видавництво УКУ, 2017. 376 с.
- Пелешенко О. Ю. Із зіркою на плечі: джерела апокрифічного оповідання «Пилат і пресв. Богородиця». *Наукові записки НаУКМА. Літературознавство*. 2024. Т. 4–5. С. 9–18. DOI: 10.18523/2618-0537.2024.4-5.9-18.
- Пелешенко О. Трансформація агіографічних матриць у апокрифах про Понтія Пилата // **Актуальні проблеми сучасної української медієвістики : матеріали IV аспірантсько-студентської конференції**. Чернівці : Scriptorium, 2019. С. 71–86.

- Санжаров В. А. Четвертый Латеранский собор // Велика українська енциклопедія. URL: https://vue.gov.ua/Четвертий_Латеранський_собор.
- Страсти Христовы в западно-русском списке XV века* / подгот. Н. М. Тупиков // Памятники древней письменности и искусства. 1901. С. iv + 1–84.
- У Львові вперше показали давні бойківські ікони «Страстей Христових» та «Страшного Суду» // Гал-інфо. 24 квіт. 2019. URL: https://galinfo.com.ua/news/u_lvovi_v_natsionalnomu_muzei_vpershe_pokazaly_davni_boykivski_ikony_strastey_hrystovyh_ta_strashnogo_sudu_314173.
- Baudoin A.-C. Truth in the Details: The Report of Pilate to Tiberius as an Authentic Forgery // *Splendide Mendax. Rethinking Fakes and Forgeries in Classical, Late Antique, and Early Christian Literature* / ed. by E. P. Cueva, J. Martínez. Barkhuis, 2016. P. 219–238.
- Bond H. K. *Pontius Pilate in History and Interpretation* : PhD thesis. Durham : University of Durham, 1994. 276 p.
- Carter W. *Pontius Pilate: Portraits of a Roman Governor*. Collegeville, MN : Liturgical Press, 2003. 248 p.
- Derrida J. *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning and the New International* ; translated by Peggy Kamuf. Routledge, 1994. xx + 258 p.
- Dubnow S. *History of the Jews in Russia and Poland*. Vol. 1: From the Beginning until the Death of Alexander I (1825). Philadelphia : The Jewish Publication Society of America, 1916. URL: <https://www.gutenberg.org/ebooks/41547>.
- Elliott J. K. *The Apocryphal New Testament: A Collection of Apocryphal Christian Literature in an English Translation*. Oxford : Clarendon Press, 1993. 747 p.
- Eusebius of Caesarea. *Historia Ecclesiastica*. URL: <https://www.newadvent.org/fathers/250102.htm>.
- Flavius Josephus. *Antiquities of the Jews* / translated by William Whiston // Perseus Digital Library. URL: <https://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.01.0146>.
- Flavius Josephus. *The Wars of the Jews* / translated by William Whiston // Perseus Digital Library. URL: <https://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.01.0148>.

- Grüll T. Pontius Pilate in the Christian Tradition // *Handbook of Pontius Pilate* / ed. by C. Hourihane. Princeton ; Oxford : Princeton University Press, 2011. P. 159–167.
- Grüll T. The Legendary Fate of Pontius Pilate // *Classica et Mediaevalia*. 2010. Vol. 61. P. 151–176.
- Himka J.-P. Jews in Ukrainian Sacral Art of the Fourteenth Through Eighteenth Centuries // *Jews, Ukrainians and Russians: Essays on Intercultural Relations* / ed. by W. Moskovich, L. Finberg. Jerusalem : Hebrew University of Jerusalem, 2008. P. 211–218.
- Hourihane C. *Pontius Pilate, Anti-Semitism, and the Passion in Medieval Art*. Princeton, NJ : Princeton University Press, 2009. xv + 464 p.
- James M. R. *The Apocryphal New Testament*. Oxford: Clarendon Press, 1924. xxxi + 584 p.
- Lubrich N. The Wandering Hat: Iterations of the Medieval Jewish Pointed Cap. *Jewish History*. 2015. Vol. 29, № 3–4. P. 203–244. DOI: 10.1007/s10835-015-9250-5.
- Norton R. *Clement of Alexandria: The Free-Thinking Christian*. 2025. URL: <https://robnorton.substack.com/p/clement-of-alexandria-the-free-thinking>.
- Philo. *On the Embassy to Gaius* / translated by F. H. Colson. Loeb Classical Library. Cambridge, MA : Harvard University Press, 1962. URL: <https://www.loebclassics.com/view/LCL379/1962/volume.xml>.
- Sanvico M. *A Legend for a Roman Prefect: The Lakes of Pontius Pilate* (Part 2). 2019. DOI: 10.5281/zenodo.4008248.
- Tacitus. *Annales*. URL: https://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Tacitus/Annals/15*.html#44.
- Vardaman J. A New Inscription Which Mentions Pilate as «Prefect». *Journal of Biblical Literature*. 1962. Vol. 81, No. 1. P. 70–71.
- Voragine J. de. *The Golden Legend: Readings on the Saints* / translated by William Granger Ryan ; introduction by Eamon Duffy. Princeton, NJ : Princeton University Press, 2012. 788 p.

References

- Apokryfy i lehendy z ukrainskykh rukopysiv.* (2006). (Vol. 2: Apokryfy novozavitni; I. Franko, Comp., Ed., & Comm.). LNU imeni Ivana Franka. [in Ukrainian].
- Apokryfy i lehendy z ukrainskykh rukopysiv.* (2006). (Vol. 3: Apokryfy novozavitni. Apokryfichni diiannia apostoliv; I. Franko, Comp., Ed., & Comm.). LNU imeni Ivana Franka. [in Ukrainian].
- Baudoin, A.-C. (2016). Truth in the details: The report of Pilate to Tiberius as an authentic forgery. In E. P. Cueva & J. Martínez (Eds.), *Splendide Mendax. Rethinking fakes and forgeries in classical, late antique, and early Christian literature* (pp. 219–238).
- Bibliia, abo Knyhy Sviatoho Pysma Staroho y Novoho Zapovitu.* (2015). (I. Ohienko, Trans.). UBT. [in Ukrainian].
- Bond, H. K. (1994). *Pontius Pilate in history and interpretation* (Doctoral dissertation, University of Durham).
- Carter, W. (2003). *Pontius Pilate: Portraits of a Roman governor*. Liturgical Press.
- Druziuk, H., & Skop, L. (2007). Vbrannia ukrainskykh yevreiv XIV–XVII st. *Nezaleznyi kulturolohichni chasopys «Yi»*, (48), 82–84. <https://www.ji.lviv.ua/n48texts/druziuk-skop.htm> [in Ukrainian].
- Dubnow, S. (1916). History of the Jews in Russia and Poland (Vol. 1). The Jewish Publication Society of America. <https://www.gutenberg.org/ebooks/41547>.
- Derrida, J. (1994). *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning and the New International* ; translated by Peggy Kamuf. Routledge.
- Elliott, J. K. (1993). *The Apocryphal New Testament: A collection of apocryphal Christian literature in an English translation*. Clarendon Press.
- Eusebius of Caesarea. *Historia Ecclesiastica*. <https://www.newadvent.org/fathers/250102.htm>.
- Flavius Josephus. *Antiquities of the Jews* (W. Whiston, Trans.). Perseus Digital Library. <https://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:ext:1999.01.0146>.
- Flavius Josephus. *The Wars of the Jews* (W. Whiston, Trans.). Perseus Digital Library. <https://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:ext:1999.01.0148>.

- Grüll, T. (2011). Pontius Pilate in the Christian tradition. In C. Hourihane (Ed.), *Handbook of Pontius Pilate* (pp. 159–167). Princeton University Press.
- Grüll, T. (2010). The legendary fate of Pontius Pilate. *Classica et Mediaevalia*, 61, 151–176.
- Hai Svetonii Trankvill. (2012). *Zhyttiepysy dvanadtsiaty tsezariv* (P. Sodomora, Trans.). Spolom. [in Ukrainian].
- Himka, J.-P. (2008). Jews in Ukrainian sacral art of the fourteenth through eighteenth centuries. In W. Moskovich & L. Finberg (Eds.), *Jews, Ukrainians and Russians: Essays on intercultural relations* (pp. 211–218). Hebrew University of Jerusalem.
- Hourihane, C. (2009). *Pontius Pilate, anti-Semitism, and the Passion in medieval art*. Princeton University Press.
- Istoriia ukrainskoi literatury*. (2013). (Vol. 1: Davnia literatura (X – persha polovyna XVI st.); Yu. Peleshenko & M. Sulyma, Eds.). Naukova dumka. [in Ukrainian].
- James, M. R. (1924). *The Apocryphal New Testament*. Clarendon Press.
- Lubrich, N. (2015). The wandering hat: Iterations of the medieval Jewish pointed cap. *Jewish History*, 29(3–4), 203–244. <https://doi.org/10.1007/s10835-015-9250-5>.
- Melnyk, Ya. (2017). *Apokryfichnyi kod ukrainskoho pysmenstva*. Vydavnytstvo UKU. [in Ukrainian].
- Norton, R. (2025). Clement of Alexandria: The free-thinking Christian. <https://robnorton.substack.com/p/clement-of-alexandria-the-free-thinking>.
- Peleshenko, O. (2024). Iz zirkoiu na plechi: Dzherela apokryfichnoho opovidannia «Pylat i presv. Bohorodytsia». *Naukovi zapysky NaUKMA. Literaturoznavstvo*, 4–5, 9–18. <https://doi.org/10.18523/2618-0537.2024.4-5.9-18> [in Ukrainian].
- Peleshenko, O. (2019). Transformatsiia ahiohrafichnykh matryts u apokryfakh pro Pontiia Pylata. In *Aktualni problemy suchasnoi ukrainskoi mediievistyky: Materialy IV aspirantsko-studentskoi konferentsii* (pp. 71–86). Scriptorium. [in Ukrainian].
- Philo. (1962). *On the Embassy to Gaius* (F. H. Colson, Trans.). Harvard University Press. <https://www.loebclassics.com/view/LCL379/1962/volume.xml>.
- Sanzharov, V. A. Chetvertyi Lateranskyi sobor. Velyka ukrainska entsyklopediia. https://vue.gov.ua/Четвертий_Латеранський_собор [in Ukrainian].

- Sanvico, M. (2019). A legend for a Roman prefect: The lakes of Pontius Pilate (Part 2). <https://doi.org/10.5281/zenodo.4008248>.
- Strasti Khristovy v zapadno-russkom spishe XV veka.* (1901). (N. M. Tupikov, Ed.). Pamiatniki drevnei pismennosti i iskusstva, iv–84. [in Russian].
- Tacitus. *Annales*. https://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Tacitus/Annals/15*.html#44.
- U Lvovi vpershe pokazaly davni boikivski ikony «Strastei Khrystovykh» ta «Strashnogo Sudu». (2019, April 24). Hal-info. https://galinfo.com.ua/news/u_lvovi_v_natsionalnomu_muzei_vpershe_pokazaly_davni_boikivski_ikony_strastey_hrystovyh_ta_strashnogo_sudu_314173 [in Ukrainian].
- Vardaman, J. (1962). A new inscription which mentions Pilate as «Prefect». *Journal of Biblical Literature*, 81(1), 70–71.
- Voragine, J. de. (2012). *The Golden Legend: Readings on the saints* (W. G. Ryan, Trans.; E. Duffy, Intro.). Princeton University Press.

Olena Peleshenko

THE OTHERING OF JEWS IN THE IN THE APOCRYPHA ABOUT PONTIUS PILATE FROM UKRAINIAN MANUSCRIPTS

This article examines the representation of Jews in the Ukrainian reception of the Pilate cycle, focusing on the relationship between the rehabilitation of Pontius Pilate and the construction of Jews as the religious and ethnic Other. For the first time, the Ukrainian reception of the Pilate cycle is analyzed through the prism of mechanisms of Jewish

othering. The study investigates the corpus of apocryphal and translated Passion narratives preserved in Ukrainian manuscripts, including the Gospel of Nicodemus, The Passion of Our Lord Jesus Christ, “St. Jerome’s Narrative on Judas the Betrayer of Our Lord Jesus Christ,” “Pilate’s Letter to Claudius,” “The Correspondence of Pilate with Tiberius, the Death of Pilate and the Punishment of the Jews,” “Pilate and St Stephen,” Pilate and the Virgin Mary,” and related texts derived from Byzantine and Western European traditions.

The article demonstrates that the rehabilitation of Pilate relied on a theological transfer of responsibility for Christ’s death from the Roman prefect to the Jewish community. While Ukrainian scribes inherited anti-Jewish narratives, they frequently moderated their most radical implications. Unlike many Western European versions influenced by the Legenda Aurea, Ukrainian apocrypha rarely identify Pilate with the Jews or portray him through established anti-Jewish stereotypes. This tendency is corroborated by iconographic evidence: whereas late medieval art of the Holy Roman Empire often depicts Pilate wearing the Judenhut, Ukrainian iconography never developed a stable convention of representing him as Jewish. The article concludes that the Ukrainian reception of the Pilate cycle selectively adapted inherited anti-Jewish narratives while avoiding the complete symbolic identification of Pontius Pilate with the religious and ethnic Other characteristic of many Western European traditions.

Keywords: Pontius Pilate, Pilate cycle, apocrypha, Passion narratives, Jews, othering, anti-Jewish discourse, medieval iconography.

ЄВРЕЇ В ШЕВЧЕНКОВІЙ ТВОРЧОСТІ: ТЕМА З ВАРІАЦІЯМИ

Коротко розглянуто документальні свідчення про взаємини біографічного Шевченка з євреями та його ставлення до них. Поет не поділяв відповідних національних і релігійних упереджень, а неприхильність виявляв до визискувачів простого люду. У поезії Шевченко часом вдається до використання національних стереотипів, спираючись передовсім на тодішні народні уявлення про євреїв. Автор варіював образи від знеособленої маси «жидів» у поемі «Гайдамаки» та вірші «Швачка» до індивідуалізованої, хоч і доволі традиційної, постаті Лейби («Гайдамаки») та фатальної красуні-єврейки у вірші «У Вільні, городі преславнім...». Здебільшого використовував ті чи ті єврейські реалії для яскравих порівнянь. Персональний ряд євреїв суттєво розширюється в кількох повістях, задля гумористичного ефекту детальніше зображено фактора у повісті «Прогулка с удовольствием и не без морали», як і єврейський побут. Письменник зосереджується на інакшості представників єврейського народу, кепкуючи переважно з приписуваного їм грошоловства. Про неабиякий інтерес до єврейської культури свідчить сепія «Синагога». В цілому ж образи євреїв у Шевченковій творчості – епізодичні, а тема загалом – третьорядна, у прозі використана з розважальною метою. Крізь усю творчість простежується думка про необхідність прощати за давнені історичні образи, бачити цінність спільного для всіх почуття любові, співпереживати незалежно від віросповідання чи національності.

Ключові слова: етнічний стереотип, кліше, літературна традиція, комізм, образ, персонаж, ліричний герой, образи євреїв.

Характерне змалювання євреїв у Шевченковій творчості не раз ставало приводом для звинувачень поета в антисемітизмі та ксенофобії загалом. Варто лишень пригадати дискусію щодо надання 1978 р. Шевченкового імені невеликому провулку, який з'єднує Східну 6-ту і 7-му вулиці на Нижньому Мангеттені в Нью-Йорку (у межах Little Ukraine, неподалік будівлі НТШ в Америці). Чи не найсерйознішим закидом було нібито вкрай неприхильне ставлення Шевченка до євреїв, відображене у його творчості. Принципова помилка обвинувачів поета полягає в ототожненні персонажів літературних творів з особою біографічного автора, представника свого історичного часу – 1820–1850-х рр. У літературознавчому аспекті Шевченкове зображення євреїв розглянув Мирослав Шкандрій у відомій монографії, зосередившись головню на найбільш контroversійній у цьому розумінні поемі «Гайдамаки» [24, с. 34–50]. Прийоми літературознавчої імагології як компаративної дисципліни дають змогу систематизувати й проаналізувати етнообрази єврея в Шевченковій поетичній, прозовій та образотворчій спадщині.

Спершу, утім, варто заглибитися у відомі нечисленні документальні свідчення про взаємини біографічного Шевченка з євреями та його ставлення до них. Ясна річ, у кожному випадку слід брати до уваги ступінь достовірності того чи того джерела, значущості відомостей, обставини їх появи у друковій тощо. Треба також додати, що в Шевченкові часи слово «жид» ще зберігало нейтральні конотації, але з плином часом набуло зневажливого сенсу і зрештою стало образливим.

Наприкінці вересня 1845 р. поет відвідав родичів у Кирилівці, про що згадував його свояк Варфоломій Шевченко. Як аргументовано припустив Григорій Зленко, спогади Варфоломія записав, стилістично опрацювавши, його син Йосип [10, с. 300–301]. Уперше їх опубліковано у кількох номерах львівського часопису

«Правда» 1876 р. Викладений далі епізод Варфоломій описує, очевидно, зі слів Шевченкових братів, бо сам не був безпосереднім свідком:

З Кирилівки поїхав Тарас у Київ. Брати його провели його до шинку на кінці села і зтягли його випити на прощання. Випили більш, ніж треба було, і вийшло ось що. Жид-шинкар почав лаяти якогось крестянина; Тарас не витерпів. «Чого дивитися, хлопці! простягніть жида та висічіть!» Сі слова мов огнем запалили хлопців. Жид не встиг озирнутися, як його розложили, в один миг явилися різки, і потіль били жида, покіль Тарас не сказав: «Годі!» Не треба говорити, що жида з сего зараз зробили цілий «бунт». Пішли доноси, що Шевченко проповідує коліївщину і на пробу зібрав сто чоловік селян і хотів вирізати усіх жидів в Кирилівці!.. Поліція піднялася на диби; але скінчилося на тому, що брати Тарасові одкупилися і покрили собою усіх тих, котрі брали участь в жидівській хлості [17:1, с. 81–82].

Колоритніше, з додатковими подробицями переповідає інцидент Феофан Лебединцев у спогадах, опублікованих у «Киевской старине» 1887 р.:

Рассказывали, что при выезде из Кирилловки Тараса провожала его родня за село и остановились всей гурьбой у корчмы, стоявшей на самом выезде у цырины. Вошли в корчму, уселись вокруг стола, потребовали водки и стали угощаться на прощанье. А жид-арендарь снует все по корчме или торчит перед ними, пренебрежительно поглядывая на подгулявшую компанию. Тарас, в свою очередь, стал пристально смотреть на жида. Жид был в полном старомодном своем костюме: с пейсами, в ермолке, в лапсердаке и в патинках, тогда как именно пред тем Высочайшим указом воспрещено было носить такой костюм, брить головы и носить пейсы. Подгулявший Тарас прошелся прежде с злою ирониею насчет жидовского костюма и напомнил о царском указе, воспрещавшем носить такие костюмы. Богатый и зазнавшийся арендарь, которому наглядно тут представлялось невысокое происхождение Шевченка, отвечал с презрением и наглостию, что ему дела нет до его костюма и указа и чтобы он «глядел своего носа». Тарас уже с большею резкостью и приправою крепких слов продолжал насчет кровопийства жидов и того, как

арендарь за проценты у пана берет людей на работу. Арендари расхворались, погрозили паном, полициею, добавил несколько непочтительных выражений вроде: «Ну, ти швиня, мужик, сто цортів в твою голову». Тарас не выдержал и крикнул своим родичам: «Хлопці! а простягніть лишень сього невіру на воздусі та всипте йому гарячих». Хлопцы, во главе которых был рослый широкоплечий Микита, родной брат Тараса, мигом протянули мизерного арендаря и отхлестали его на все бока. Жидовки и жиденята подняли гвалт; но пока дали знать пану эконому, Тарас уехал в Зелену до Катри. Дорога пролежала мимо Боровикового хутора и стоявшей под лесом ветхой корчмы, где лет за 80 пред тем по воспетому Тарасом в «Гайдамаках» живому преданию, подобный же иуда-кровопийца, расплачиваясь за свои грехи пред народом, под звуки музыки под ударами нагаек конфедератов выделявал уморительный свой танец, характерно очерченный словами песни:

Перед паном Хведором
Ходить жид передом.
Перед паном Хведорком
І задком й передком
Ходить жид, ходить.
[...]

Родичам его пришлось потом расплачиваться за расправу с жидом, учиненную по его вдохновению. Их забрали под арест, водили в Ольшану к управляющему и в Звенигородку к становому. Напрасно мечтали они, «что Тарас десь там коло царя» и заступится за них. Пришлось бы им плохо, если бы не выручил их Варфоломей Гр. Шевченко, вспоминавший со мною недавно эту трагикомическую сцену, стоившую родственникам Тараса не один десяток рублей в виде гонорара жиду [17:1, с. 45–47].

Ф. Лебединцев, який упродовж життя багато зусиль віддав поширенню й утвердженню православної віри, не приховував упередженого ставлення до юдеїв – представників іншої віри, не кажучи вже про негачію до конкретного шинкаря, що заробляв на піяцтві. Від 1844 р. діяв податок на традиційний єврейський одяг, тоді як заборону на носіння такого одягу схвалено лише 1850-го.

Єврейським жінкам у 1851 р. заборонили голити голови, вступаючи у шлюб; наступного року поза законом опинилися пейси, однак євреї переважно цих обмежень не дотримувалися. Як сказано в моєму коментарі до републікації спогадів, у 1845 р. жодної законодавчої заборони на носіння єврейського одягу не існувало, і ця обставина серйозно підважує вірогідність оповіді [17:1, с. 272]. Утім, легендарним тут можна визнати хіба що привід до конфлікту – нібито заборонений єврейський одяг, а от факт екзекуції над шинкарем не викликає сумнівів. Ф. Лебединцев не цурається навіть образливого відтворення єврейського, як йому здається, акценту українського мовлення. Звісно, такі деталі мемуарист домислював відповідно до власних стереотипів щодо євреїв. Він прямо порівнює зображеного у «Гайдамаках» «иуду-кровопийцу» 1768 р. з шинкарем середини 1840-х рр. Обидва, на його переконання, розплачувалися за свої гріхи перед народом. Водночас Ф. Лебединцев іронічно говорить про наївні сподівання учасників інциденту на Шевченкове заступництво. Свідчення двох мемуаристів дають достатньо підстав вважати стихійне покарання орендаря в Кирилівці наприкінці вересня 1845 р. реальним фактом поетової біографії, дискутувати можна лише про ті чи ті деталі.

«Спусковим гачком» конфлікту стало, ймовірно, зневажливе ставлення заможного єврея, який пильнував національні традиції в одязі, до простих селян, у тому числі Шевченка, що не надто вирізнявся вбранням від своїх братів. Ф. Лебединцев, родом із сусіднього села Зелена Діброва, де мешкала поетова заміжня сестра Катерина Красицька, добре знав нориви і зовнішній вигляд корчмаря у Кирилівці. Шевченкові йшлося, в переказі Варфоломія, про здирництво шинкаря, яке викликало особливе обурення, тобто не стільки про національну належність, скільки соціальний визиск.

Той самий Ф. Лебединцев перебував на відспівуванні Шевченкового праху в Києві у травні 1861 р. та супроводжував труну до пароплава. Він зауважив таку сцену: «Простой народ совсем не

мог понять, если ему кто и объяснял, что такое поэт и за что ему такая честь. Иной десятский или жандарм на докучливые вопросы называл покойника просто генералом. И в людях понимающих не обошлось без комичных сцен. Пришел на отпевание учитель гимназии из евреев и, стоя у гроба, с покиванием головы и вздохом говорил соседу: “Нема насого Тараса!”» [17:1, с. 54]. Мемуаристові така репліка, відтворена щодо мовця принизливо, здалася комічною, однак вона надзвичайно показова. Ще за Шевченкового життя представники освіченого єврейства, інтелігенції сприймали Шевченка як свого, його творчість у відомому їм на той час обсязі була близькою і зрозумілою, адже він став виразником загальнолюдських ідеалів. У підтексті, за Ф. Лебединцевим, комізм виникає через невідповідність позитивного ставлення єврея до Шевченка як автора «антиєврейських» «Гайдамаків».

Через кілька тижнів після інциденту в Кирилівці Шевченко гостював у лікаря Андрія Козачковського в Переяславі, де мешкав від кінця жовтня 1845 р. до початку січня 1846-го, з перервою від початку до 20-х чисел грудня, коли у зв'язку з ремонтом будинку господаря був змушений перебраться у сусіднє село В'юнище до поміщика Степана Самойлова [9, с. 71; 8, с. 168]. Козачковський у спогадах, опублікованих 26 лютого 1875 р. в газеті «Киевский телеграф», писав зокрема:

В октябре того же года Шевченко приехал ко мне опять, больной, и прожил у меня около двух месяцев. Утром он обыкновенно писал, не нуждаясь нисколько в уединении. Он писал как бы шутя. По делам, которые я тогда имел с евреями, иногда наполнялась ими гостиная моя, в которой Шевченко обыкновенно занимался; но этот шумный кагал не только не мешал ему (хотя бы он мог удалиться в кабинет), напротив, продолжая писать, он вслушивался в разговоры евреев, вмешивался в них и, рассмешиив чем-нибудь кагал, сам хохотал, продолжая быстро и безостановочно свое дело, без всяких поправок [17:1, с. 161].

Крім того, що свідчення мемуариста містить важливу для вивчення психології Шевченкової творчості інформацію, воно

додатково проливає світло на взаємини поета з пересічними євреями. А. Козачковський спостерігав момент записування уже подумки складених фрагментів поетичних творів. У Переяславі 1845 р. Шевченко закінчив роботу над первісним варіантом поеми «Кавказ» (1 листопада), завершив роботу над поемою «Наймичка» (13 листопада), остаточним варіантом «Кавказу» (18 листопада), написав вступ до поеми «Єретик» (22 листопада), вірш «Як умру, то поховайте...» (25 грудня). Переяславський лікар, очевидно, мав справу з євреями як постачальниками чи торговцями у зв'язку з ремонтом. Поет легко знаходив із ними спільну мову, міг і розсмішити, що демонструє його доброзичливу комунікацію. Слово «кагал» мемуарист уживає, ясна річ, не термінологічно, а у сенсі галасливої юрби, зборища, тут – саме євреїв.

Найвідоміший і водночас промовистий епізод щодо Шевченкового ставлення до звичайних євреїв зафіксував сумлінний мемуарист Олександр Афанасьєв-Чужбинський. Дорогою у Ніжин 19 лютого 1846 р. сталося ось що:

В то время как в Пр[илуках] перепрягали нам лошадей – это было ночью, – в соседней улице случился пожар. Горела убогая лачужка. Народ сбегался, но тушили и помогали преимущественно евреи, потому что в лачуге жил их единоверец. Мы прибежали на пожар в свою очередь, и Т. Г. бросился спасать имущество погорельцев. Он наравне с другими выносил разный хлам и по окончании держал речь к христианскому населению, которое как-то неохотно действовало на том основании, что «горел жид». При всей нелюбви своей к этому племени, что неудивительно было тогда не только в простом украинце, слышавшем еще от живых свидетелей о поступках евреев за Днепром, но и в высших классах общества, Шевченко горячим словом упрекал предстоявших в равнодушии, доказывая, что человек в нужде и беде, какой бы ни был нации, какую ни исповедывал бы религию, делается нам самым близким братом [17:2, с. 22].

О. Афанасьєв-Чужбинський пише не про антипатію Шевченка до євреїв, у той час цілком природне явище, яке не викликало жодного осуду, а про «нелюбов». Така собі градація відтінків.

Водночас не забуваймо, що наведені слова – оцінка мемуариста, хай якого правдивого, але не самого Шевченка. Упередження до євреїв серед простого люду було поширене не через їхні учинки, воно виникло радше на ґрунті релігійної нетерпимості. У біді для поета всі були рівними. Він вважає за необхідне звернутися до присутніх мешканців містечка з напученням, близьким за суттю до основ християнського віровчення, вкотре виявивши загальнолюдський гуманізм.

У суто гумористичному ключі Шевченко задля розваги змальовував 11–13-річному Борису Суханову-Подколзіну, який у 1858–1860 рр. брав у нього уроки малювання, походеньки єврея-солдата:

Поправляя мои рисунки, Тарас Григорьевич часто и охотно пускался рассказывать мне разного рода забавные вещи, часто на сцену выводилась его солдатская жизнь в далекой степи. Много смеху бывало при воспоминаниях о каком-то плуте жидке-солдатике, который вечно «шкодил» и всегда успешно «откручивался» от грозных наказаний начальства [16, с. 235].

Поет у 1858 р. солідаризувався з адресованим редакції «Русского вестника» колективним листом діячів культури, у якому висловлено рішучий протест проти антисемітських статей у часописі «Иллюстрация». Шевченко спільно з Марком Вовчком, Миколою Костомаровим, Пантелеймоном Кулішем, Матвієм Номисом долучилися до протесту, надіславши в редакцію «Русского вестника» окремий лист, що його написав П. Куліш. У цьому зверненні до редактора журналу проявляється помітне, з погляду сьогодення, упередження до єврейської нації та їхньої віри, проте домінує виправдовувальна тональність щодо «гріхів» євреїв у минулому. П. Куліш завершує лист словами, що в минулому український «народ не мог входить в причину зла, заключавшуюся не в евреях, а в религиозно-гражданском устройстве Польши. Он мстил евреям с таким простодушным сознанием праведности кровопролитий, что даже воспел свои страшные подвиги в своих истинно поэтических песнях. И несмотря на то, современные

литературные представители этого народа, дыша иным духом, сочувствуя иным стремлениям, прикладывают свои руки к протесту “Русского вестника” против статей “Иллюстрации”» [23:6, с. 223].

Тож біографічний Шевченко хоч і не мав особливих симпатій до євреїв, усе-таки не поділяв відповідних національних і релігійних упереджень, часто приязно спілкувався з ними, приходив на допомогу у скрутну хвилину. Неприхильне ставлення він виявляв до визискувачів, таких, як орендар корчми.

Складний багатоголосий світ Шевченкової творчості ставить перед інтерпретатором неабиякі виклики, зокрема й в аналізі єврейської теми. Каменем спотикання не раз ставала поема «Гайдамаки», порівняно недавно вилучена зі шкільної програми як твір недоступний для розуміння в дитячому віці. Григорій Грабович запропонував не шукати історизму в на позір історичній поемі, а пильніше придивитися до символічного пласту тексту [6, с. 189–211, 240–329].

Помітною постаттю у творі є захланний корчмар Лейба, який знущається з Яреми. Станіслав Росовецький помітив, що Шевченко, не надто добре знаючи побут євреїв імперії, описував службу сироти Яреми в єврея Лейби на підставі схожого епізоду на початку роману Фаддея Булгаріна «Іван Вижигін» (1829). Навіть «герш-ту», звернення їдишем, узято з роману Булгаріна, де це типова фраза, що висловлює незадоволення гоєм [14, с. 64]. Як пояснює російський письменник у посторінковій виносці, «это, исковерканная в смысле и в произношении, немецкая фраза: hörst du? слышишь ли ты? Жиды, особенно жидовки, в Польше употребляют это герш-ту в каждом случае, когда сердиты или недовольны: оно отвечает русскому: вот те на, или: видишь ли, каков!» [2, с. 115; 3, с. 27]. Шевченко безсумнівно читав цей роман, бо, згадавши його продовження – «Петро Іванович Вижигін» (1831) у повісті «Близнецы» [23:4, с. 87], мав на увазі з огляду на контекст відсилання саме попередній твір (див. доведення: [1, с. 318–319]). Він міг скористатися будь-яким із кількох видань

роману – як окремих (приміром, 1829 р. виходив двічі), так і у складі зібрання творів Ф. Булгаріна. Втім, Шевченко запозичив хіба що колоритну деталь, бо змістове наповнення і загалом спрямування творів певною мірою різняться:

*«Яремо! герш-ту, хамів сину?
Піди кобилу приведи,
Подай патинки господині
Та принеси мені води,
Вимети хату, внеси дрова,
Посип індикам, гусям дай,
Піди до льоху, до корови,
Та швидче, хаме!.. Постривай!
Упоравишсь, біжи в Вільшану:
Їмості треба. Не барись».
Пішов Ярема, похиливсь.
Отак уранці жид поганий
Над козаком коверзував» [23:1, с. 135–136].*

Тоді як Іван у Ф. Булгаріна не соромиться говорити своїм тимчасовим господарям, що в них багато грошей. Ті, своєю чергою, реагують емоційно, але без жодних наслідків для сироти, намагаючись зрештою владнати сварку.

Розповідач поеми не шкодує пейоративних епітетів на адресу корчмаря, відзначаючи натомість неймовірну красу його доньки:

*Жидюга
Дрижить, зігнувшись
Над каганцем: лічить гроші
Коло ліжка, клятий.
А на ліжку... ох, аж душно!..
Білі рученята
Розкидала, розкрилася...
Як квіточка в гаю,
Червоніє; а пазуха...
Пазухи немає –*

*Розірвана... Мабуть, душно
На перині спати
Одинокій, молоденькій;
Ні з ким розмовляти, –
Одна шепче. Несказанно
Гарна нехрещена!
Ото дочка, а то батько –
Чортова кишеня.
Стара Хайка лежить доли,
В перинах поганих [23:1, с. 138].*

Далі описано відразливу сцену фізичного знущання конфедератів над Лейбою з вимогою віддати доньку та всі гроші. Той, рятуючи родину і статки, наводить поляків на вільшанського титаря і його дочку Оксану. Корчмар постає в поемі стереотипним літературним лиходієм – утіленням найогидніших рис, які приписували євреям: грошолобство, скнарість, підступність, зрадливність. За точним спостереженням Г. Грабовича, Лейба водночас жертва і кривдник, тому, вважає дослідник, його «образ свідчить про відхід від простого, двовимірного стереотипу» [5, с. 225]. Відхід не надто далекий, бо, як на мене, Шевченко конструював власну модель на основі готових літературних кліше на кшталт образу єврея у Ф. Булгаріна, назагал доволі поширений в тогочасній російській літературі.

В описах страхітливої різанини у Лисянці, поруч зі шляхетською розповідач називає «жидівську» кров, гайдамаки «не вважають / На літа, на вроду / Шляхтяночки й жидівочки», «Всі полягли, всі покотом; / Ні душі живої / Шляхетської й жидівської» [23:1, с. 169]. В уста розлюченого Галайди автор вкладає моторошні слова: «Кари ляхам, кари!» / Мов скажений, мертвих ріже, / Мертвих віша, палить. / «Дайте ляха, дайте жида! / Мало мені, мало! <...>» [23:1, с. 169]. Євреї постають складником бінарного узагальненого визискувача українського народу в минулому, тож розплата, за розповідачем, жорстока.

Однак Яремі вдалося врятувати Оксану з пожежі саме завдяки Лейбі [23:1, с. 176], який таким чином зменшив жахливі наслідки свого підлого вчинку. Автор справді ускладнює спершу плоский, а з розвитком сюжету – не позбавлений драматизму образ корчмаря. Лейба чужий і конфедератам, і гайдамакам, його зневажають геть усі, у ворожому оточенні він може розраховувати тільки на свою кмітливість, розвинуту й успадковану в євреїв за тривалий час національного упослідження.

Зневажливі епітети на адресу Лейби в поемі належать конфедератам, Яремі Галайді, зрідка – розповідачеві, проте не слід отожднювати їхні голоси із авторовим, який, зрозуміло, вболіває за долю протагоністів, однак не схвалює кривавої різанини, а застерігає від повторення помилок минулого, як сказано у «Передмові» (насправді післямові) у першому виданні: «Серце болить, а розказувать треба: нехай бачать сини і внуки, що батьки їх помилялись, нехай братаються знову з своїми ворогами» [23:1, с. 512].

Загалом і пізніше Шевченко не відмовився від своєї інтерпретації подій Коліївщини 1768–1769 рр., що доводить вірш «Швачка» (1848). Однак і тут на адресу євреїв, потрагованих як помагачі поляків, лається персонаж твору – Микита Швачка, чия промова стилізована фольклорним паралелізмом:

*«Ой не п'ється горілочка,
Не п'ються й меди.
Не будете шинкувати,
Прокляті жиди. <...>»* [23:2, с. 133]

Як і в «Гайдамаках», «Прокотилось ляхів, жидів / Не сто і не двісті, / А тисячі» [23:2, с. 133–134]. В оперативних планах Швачки у Бихові – «Потоптати жидівського / Й шляхетського трупу» [23:2, с. 134]. Йдеться про далеке вже минуле, в якому євреї сприймаються поголовно експлуататорами і кривдниками простих українців. У цих творах міфологізована і максимально узагальнена візія трагічного для України повстання, нещадно

придушеного, сформувала знеособлену етносоціальну верству «жидів»-визискувачів: лихварів, орендарів, шинкарів та інших, хоч за національною ознакою до цього прошарку долучалися торговці, ремісники, священнослужителі, а також жінки, діти, старі. У цих жаских сценах, як у «Гайдамаках», годі шукати індивідуалізованих образів євреїв, окрім Лейби, все ж доволі схематичного: це абстрактна маса «жидів», які впали жертвою народного зрушення. Автор дистанціюється від звірств повстанців, пояснюючи її тривалими національними і соціальними утисками.

Шевченко у відтворенні історичного минулого України спирався на фольклор та літописи, великою мірою – трактат «История русов», автор якого виявляв упередження до євреїв, подаючи як факти численні нічим не підкріплені повідомлення. Саме «История русов» істотно позначилася на викладі подій у поемі «Тарасова ніч» (1838), зокрема тут зринає тема «ключів від церкви»:

*Виростають нехрещені
Козацькії діти,
Кохаються невінчані,
Без попа ховають,
Запродана жидам віра,
В церкву не пускають!* [23:1, с. 86]

Немає документальних підтверджень оренди церков у XVII ст. «Механіку» появи звинувачень проти євреїв у «продажі віри» переконливо відстежив М. Шкандрій [24, с. 22–34], пояснивши, що не можна беззастережно покладатися на фольклор, переважно думи, з описами утисків православних із боку євреїв, оскільки зафіксовані на початку XIX ст. зразки народної творчості зазнали помітного впливу пізніших подій і красного письменства [24, с. 27]. Щоправда, тема «оренди церков» таки мала під собою певний ґрунт [24, с. 31–34].

У поемі «Сова» (1844) вдова після того, як у солдати забрали її єдиного сина,

*Пішла в найми, за хліб черствий
Жидам носить воду.
Бо хрещені не приймають:
«Стара, – кажуть, – стала,
Нездужає...». І огризок
В вікно подавали
Христа ради... [23:1, с. 260]*

Шевченко загострює етичну колізію: морально вищі, за власним переконанням, бо ж православні, не беруть стару недужу жінку в найми, позаяк роботи з неї небагато, натомість євреї пропонують їй важку працю за шматок хліба, не потерпаючи від докорів совісті, адже вдова – іншої віри, їм чужа, ніхто не дорікне, якщо станеться якесь нещастя. Християни в цій ситуації лицемірно вмили руки, обмежившись жалюгідною милостинею, а євреї виявили трохи більше людяності, хай і ґрунтованої на розрахунку. Схожий мікромотив зринає у викладі альтернативного сценарію долі Лукії в повісті «Наймичка» (1852–1853), якби вона вбила сина: «Ты у жида в корчме нанялася носить воду за чвертку вина» [23:3, с. 102]. Така доля спіткала матір Тараса Федоровича з повісті «Музыкант» (1854–1855): «Тогда она, как стала уже свободнее, то хотела было наняться у кого-нибудь на год, но ее никто не хотел нанять, не знаю почему: может, из-за меня или потому, что она была такая худая и бледная. Только, обойдя все село без успеха, нанялася наконец у жида в корчме» [23:3, с. 202]. Тут вона і померла від сухот. Тож наймитування у єврея в корчмі вказувало на граничне зубожіння.

У Шевченковому художньому світі стереотипні риси етнічного образу єврея іноді слугують джерелом для різного роду порівнянь. У поемі «Сон (Комедія)» (1844) ліричний герой гіперболічно наголошує дивовижність своїх сновидінь через порівняння зі скнарим євреєм:

*Та й сон же, сон, напричуд дивний,
Мені приснився –*

*Найтверезіший би упився,
Скупий жидюга дав би гривню,
Щоб позирнуть на ті дива [23:1, с. 266].*

Грошолобство і жадібність – сталі риси національного стереотипу єврея, запозичені з народних уявлень і фольклору. Негативну конотацію містить порівняння гомону на «нечестивому суді» проти Яна Гуса із галасом у єврейській школі (поема «Єретик», 1845): «Свари, гомін, / То реве, то виє, / Як та орда у таборі, / Або жиди в школі...» [23:1, с. 293]. В іншому порівнянні в poemі «Кавказ» (1845) викриваючи лицемірство царського уряду, який осуджує торгівлю неграми, автор саркастично зауважує: «Ми не гішпани; крий нас, Боже, / Щоб крадене перекупать, / Як ті жиди. Ми по закону!..» [23:1, с. 345]. Нібито звичайна для євреїв злочинна діяльність стає основою для порівняння, покликано-го дискредитувати царські укази і договори проти работорівлі. Стереотипний єврей, мовляв, принаймні не прикривається законністю. Доповнюють цей ряд народних кліше у сприйманні єврея слова Лілеї з однойменної балади (1846):

*А мене, не знаю за що,
Убити не вбили,
Тільки мої довгі коси
Остригли, накрили
Острижену ганчіркою.
Та ще й реготались.
Жиди навіть нечистії
На мене плювали [23:1, с. 374].*

У розумінні персонажа твору зневага від «нечистих» євреїв – найнижчий рівень соціальної деградації. Вони не брали участі у спаленні будинку чи покриванні бідолоашної дівчини, яку на-призволяще покинув батько – багатий пан, але долучилися до громадського осуду, продемонструвавши спільні з українцями засади народної моралі, немилосердної до порушників, нехай і мимовільних.

У хворобливому мовленні Лукії (поема «Відьма», 1847, 1-ша ред.) зринає поширене в ХІХ ст. серед простих селян і навіть окремих освічених діячів переконання про усталену в євреїв практику ритуальних убивств християнських дітей:

*Стоїть кутя на по́куті,
А в запічку діти.
Наплодила, наводила,
Та нема де діти.
Чи то потопити,
Чи то подушити,
Чи жи́дові на кров прода́ть,
А гроші про́пити!* [23:1, с. 382]

У поемі «Княжна» (1847) на фоні розгулу Мордатова євреї виступають епізодично у звичній для себе і відповідній тодішнім реаліям ролі торговців, яким пани під час голоду продають навіть полову [23:2, с. 30], згодом князь «жидам» «запродує / З половиною жито» [23:2, с. 31]. Іронічно прокоментовано наслідки панського господарювання у вірші «І виріс я на чужині...» (1848): «...А препоганії пани / Жидам, братам своїм хорошим, / Остатні продають штани...» [23:2, с. 120]. Для ліричного героя-поета єврейські торговці та посередники споріднені з лукавими і препоганими панами, тож сприймаються як помічники гнобителів.

Непереборну силу любові Шевченко показав у вірші «У Вільні, городі преславнім...» (1848), виклавши трагічну історію через постать народного оповідача. Син багатії графині, студент, закохався «у жидівку молодую» [23:2, с. 162], з якою не міг побратися через релігійні й національні передсуди батьків. «Жид старий» сокирою убив його під час спроби втечі молодих. «Жидівочка... де та сила / Взялася в дитяти? / Вихватила ту сокиру / І батькові в груди / Аж по обух вгородила» [23:2, с. 163–164], сама ж утопилася. Красуня-єврейка, щиро покохавши литовського парубка аристократичного походження, мріяла про щасливий шлюб,

а батько сподівався висватати дочку за банкіра з Любська, почуття власної дитини його мало обходили. В образі «жидовина» виявилися жадібність і розрахунок, водночас не в його силах було подолати національну й соціальну прірву між литовцями та євреями. Автор не висловлює свого ставлення до страхітливого випадку, однак читач мимоволі замислюється над облудністю релігійних і національних перепон, вищість над якими повинні мати справжні людські почуття.

У ряду тих, хто коїть несправедливість, називає євреїв персонаж вірша-думки «Ой виострю товариша...» (1848) незаконно відданий у москалі вдовиченко: «Та спитаю в жидовина, / В багатого пана, / У шляхтича поганого / В поганім жупані / І у ченця, як трапиться <...>» [23:2, с. 129]. «Питатиме» він, звісно, з ножем, вимагаючи правди. У «смердячій / Жидівській хаті» [23:2, с. 308], тобто найгіршого штибу шинку, мав би похмелитися адресат вірша «Якби-то ти, Богдане п'яний...» (1859), сповненого гіркого болю за тогочасний стан Переяслава й України загалом внаслідок відомої угоди.

У Шевченковій поезії євреї постають як знеособлена група визискувачів, панських помагачів. Часом поет вдається до використання національних стереотипів, спираючись передовсім на тодішні народні уявлення про євреїв. Коли ж ідеться про конкретний образи (Лейба), він не обмежується кліше, поширеним у романтичній літературі, а надає постаті драматизму і багатовимірності. Як прокляту красуню зображено через сприйняття оповідача «жидівку» у вірші «У Вільні, городі преславнім...». Водночас у творі відчувається і глибока симпатія автора до її щирої любові. Загалом єврейська тема виявилася доволі маргінальною для поезії Шевченка: створивши власне бачення Коліївщини, згодом він згадував представників єврейської етнічної меншини лише зрідка.

Постать боягузливого єврея, власника корчми, в повісті «Варнак» (1853) є черговою варіацією літературного кліше. Він змушений пристосовуватися до загроз зовнішнього світу, остері-

гаючись пограбування, а то й убивства. Один із розбійників, колишніх кріпаків, у корчмі прямо висловлює своє кредо: «Пускай жида да паны думают, как им подальше дукаты прятать, накраденные у бедных мужиков!» [23:3, с. 140], інший не соромиться лаяти корчмаря «свинею», що особливо дошкульно для юдея: «Гей, свиняче ухо! – закричал другой. – Давай вина! Давай меду! Давай пива! Горилки не хочу! Да слушай, свине! Чтоб было пороса жареное! Я индыка и петуха терпеть не могу. Слышишь! Живо!» [23:3, с. 140]. Реакція корчмаря цілком очікувана: «Бедный жидок задрожал» і рушив виконувати накази відвідувачів. Невдовзі головний герой повісті Кирило вже став своїм серед них:

Прошел один только месяц, и я сделался настоящим разбойником. Правда, я никого не убивал, зато немилосердо грабил богатых жидов и шляхту и всякого, кто проезжал в богатом экипаже. И, начитавшись романов о великодушных рыцарях-разбойниках, мне вздумалось подражать им, т. е. брать у богатых и отдавать бедным. Я так и делал [23:3, с. 141].

Зрештою, єврей став для Кирила зрадником, коли замість занести його записку до пані Магдалени, привів у корчму графа з озброєними селянами [23:3, с. 145–146]. Розплата була безжальною: «Товарищи напился вина, зажгли корчму и жида-предателя живого в огонь бросили» [23:3, с. 148]. Сам Кирило не бере участі в цьому та попередніх злочинах, однак наголошує, що саме жорстокість панів озлобила селян. Корчмар у повісті – лише необхідний гвинтик розвитку фабули, розповідача не цікавлять ні його життя, ні психологія.

У повісті «Княгиня» письменник виводить різних представників єврейської меншини. Розповідач не забуває фіксувати інонаціональність того чи того персонажа. Бідний єврей заробляє на хліб послугами візника: «В Козельце нанял я пару немудрых лошадек вместе с рыжим жидком и поехал себе проселком, куда мне нужно было» [23:3, с. 157]. Інші євреї живуть грою на цимбалах. За словами Микитівни (тут і далі), князь Мордатов, знущаючись зі своєї дружини не раз «приедет в полночь из Козельца

пьяный, да привезет с собою жида с цымбалами, всех подымет» [23:3, с. 168]. Як і в однойменній поемі, євреї-перекупники торгують хлібом: «...князь по частям все жидам продавал, да половину уже и продали. И солому, и полову – все продали жидам, а жида, разумеется, солому драгунам, а *полову* (мякину) нашим же мужикам...» [23:3, с. 174]. Повії, що їх привозив у садибу князь, за оцінкою Микитівни, були євреями, польками або циганками [23:3, с. 173]. Перша з них виявилася особливо відразливою: «А жидовка Хайка, что князь назвал своею сестрицею, так и носится с драгунами, и поет, и пляшет, и всякие фигуры выделявает, отвратительная, даже трубку курила!» [23:3, с. 173]. Для Микитівни цілком природно, що жінка легкої поведінки не може належати до української нації. Така епізодична поява євреїв у повісті унаочнює диференційоване їх зображення.

Вже не бідний єврей, а господар корчми надає розповідачеві коня в повісті «Музыкант» (1854–1855): «...отправился я к жидау в корчму и нанял у него (разумеется, за жидовскую цену) клячу на пять верст до какой-то фермы» [23:3, с. 190]. Розповідач із супутником у бричці мали смішний вигляд:

В это время повстречался нам мужик и, снявши свой соломенный брыль, поклонился. И когда мы проехали мимо его, то он все еще стоял с открытой головой и смотрел на наш экипаж. И, вероятно, думал: «Чорт его знае, що воно таке – чи воно пань? Чи воно жида?»». Паны, да еще из балу возвращающиеся.

Конечно, вы знаете лубочную картинку, изображающую, как жида на шабаш поспешают. Много было общего между этою картинкою и нашим экипажем – пожалуй, и пассажирами. Как же тут было мужику не остановиться и не полюбоваться таким величественным поездом? А надо вам сказать, что пыль не скрывала нашего великолепия, потому что мы двигались шагом, и только наши особы торчали из глубокой жидовской брички, а сам хозяин шел пешком, погоняя свою тощую клячу [23:3, с. 191].

Розповідач відсилає читача до поширеної в XIX ст. лубочної картинки «Євреї поспешают на шабаш» (точніше – шабат), один

зі зразків якої зберігається в колекції Державного історичного музею в Москві.

Із цим єврейським візницею пов'язаний ще один епізод повісті:

Несколько раз до меня долетали какие-то жидовские слова, со вздохом произносимые нашим возницею. И так часто повторял он одну и ту же фразу, что я невольно ее затвердил. И просил его перевести мне ее, на что он неохотно согласился, уверяя меня, что [то] были нехорошие слова. «Такие скверные, – прибавил он, – что об них и думать нехорошо, а не то, чтобы еще их говорить». Когда же я ему посулил гривну меди на водку, то он, посмотревши на меня недоверчиво, сказал: «Уни хушавке мес. По-вашему будет означать, что живой человек без денег – все равно, что мертвый».

Настоящая жидовская поговорка [23:3, с. 191].

З івриту (за варіантом ашкеназької вимови): «Бідняк поціновується так (як) мертвий» [18, с. 4]. Присуд розповідача однозначний. Якись життєві обставини змусили візницю раз у раз промовляти єврейське прислів'я вголос (бо ж іновірці все одно не розуміють). Добре усвідомлюючи неетичність цих слів, він не хотів розголошувати їх сенс, але не встояв перед зайвим мідним гривеником. Навіщо письменникові знадобився такий фрагмент у повісті? Схоже, він пригадував найдрібніші подробиці своїх подорожей Україною і використовував їх у тексті задля розваги читача. Розповідач у відповіді візниці знаходить чергове підтвердження своєму стереотипу щодо євреїв. У контексті попереднього епізоду наведені слова зумовлюють комічний ефект, хоч нині їх можна неісторично прочитати як вияв національної упередженості.

Колоритного єврея виведено в повісті «Художник» (1856). Головний герой сповіщає розповідача про одну із зустрічей:

У Полицейского моста мы встретили Элькана, прогуливающегося с каким-то молдаванским бояром и разговаривающего на молдаванском наречии. Мы взяли и его с собой. Странное явление этот Элькан. Нет языка, на котором бы он не говорил. Нет общества, в котором бы он не встречался, начиная от нашей братии и оканчивая графами и князьями. Он, как сказочный волшебник, везде

и нигде. И на Английской набережной, у конторы пароходства – приятеля за границу провожает, и в конторе дилижансов или даже у Средней рогатки – тоже провожает какого-нибудь задушевного москвича, и на свадьбе, и на крестинах, и на похоронах, и все это в продолжение одного дня, который он заключает присутствием своим во всех трех театрах. Настоящий *Пинетти*. Его иные остерегаются, как шпиона, но я в нем не вижу ничего похожего на подобное создание. Он, в сущности, неумолкаемый говорун и добрый малый и вдобавок плохой фельетонист. Его еще в шутку называют Вечным Жидом, и это он сам находит для себя приличным [23:4, с. 171–172].

Прототипом цього іронічно схарактеризованого персонажа був Олександр Львович Елькан (1786–1868) – газетний репортер, перекладач, театральний критик¹, агент Третього відділу [20, с. 512]. У повісті його згадано не раз. Джованні Джузеппе Пінетті (1750–1800, за ін. джерелами – бл. 1803) – уславлений італійський ілюзіоніст, який наприкінці життя поїхав до Росії, де й помер у злиднях у Бердичеві [25², с. 932; 26, с. 104]. Костянтин Немов 1829 р. в Москві випустив брошуру «Опытный фокусник, или Увеселительные секреты известного Пинетти» [12]. Наступного року в Орлі з'явилося чергове видання книжки Йоганна Косманна «Кавалера Пинетти физические увеселения» з поясненням його фокусів і трюків [11]. Це видання було в доступній Шевченкові бібліотеці Олександра Смірдіна. У щоденниковому записі від 3 квітня 1858 р. письменник висловився про Елькана з доброзичливим гумором, але відвертіше, ніж у повісті: «После не совсем умеренного обеда вышли мы на улицу и, пройдя несколько шагов, встретили мы вездесущего вечного жида, брехуна Элькана. После продолжительной прогулки мы с ним расстались, и по его указаниям пошли искать квартиру актера Петрова и, разумеется, не нашли. Ругнули всеведущего Элькана...» [23:5,

¹ Про зв'язки із Шевченком див. докладніше: [10, с. 99–103].

² Дякую за удоступнення цього джерела Остапові Коневі (Стенфорд, США).

с. 171]. Шевченко, мабуть, і не здогадувався, що спілкувався з агентом політичної поліції.

Розповідач повісті «Прогулка с удовольствием и не без морали» (1855–1858) художник Дармограй із гумором описує свою невдалу мандрівку по весняному бездоріжжю, не оминаючи, зокрема, й «жидовского трактира» [23:4, с. 209] в Білій Церкві:

Пользуясь сим удобным случаем, я мог бы описать вам белоцерковский жидовский трактир со всеми его грязными подробностями, но фламандская живопись мне не далась, а здесь она необходима. Замечу мимоходом – во-первых, меня никто не вышел встретить, как то бывает в русских трактирах, но этому могла быть причиною темная, ненастная ночь, — причина важная для самого храброго жидовина; во-вторых, по скользким ступеням вскарабкивался я кое-как в темный коридор и наткнулся на что-то железное, так ловко наткнулся, что чуть себе лба не раскроил. Поутру я же увидел, что это были дроги с рессорами из-под какого-то экипажа. Таково было мое вшествие в иудейскую гостеприимную обитель. В комнате уже меня встретил жид, довольно благовидной наружности, и помог мне стащить с плеч насквозь промокшую непромокаемую шинель и униженно спросил, что мне будет угодно? «Чаю и комнату», — отвечал я. Жид сказал: «Зараз» — и скрылся за дверь. В ожидании жидовского «зараз» я грелся и разминался, ходя взад и вперед по комнате [23:4, с. 209–210].

Мандрівник помічає за склом у ящику збірку поезії Томаша Падури, з приводу чого відбувається дальша розмова:

Я позвал хозяина, но вместо хозяина явился какой-то жидок с рыжей бородкой. Я просил его достать мне из ящика книгу, но он рекомендовался мне, что он фактор, а не хозяин лавки. Я велел ему позвать хозяина. Явился хозяин, тот самый благовидный жид, что помогал мне снимать непромокаемую шинель. Я просил его достать книгу. Он достал и, подавая ее мне, сказал: «Десять золотых». — «А если только прочитать, — спросил я, принимая книгу, — что будет стоить?» — «Пять золотых», — сказал жид, побрякивая ключами. Делать нечего, я отдал пять золотых и спросил нож, чтобы разрезать дорогую книгу, но это было напрасно: книга была разрезана и даже запачкана [23:4, с. 209–210].

Ощадливий розповідач виявив неабияку підприємливість, зекономивши п'ять злотих. Далі він вступає в комічний діалог із фактором – посередником, виконавцем дрібних доручень, прагнучи змусити того визнати неможливість виконати певне завдання:

– А что же чай и комната? – спросил я, закрывая книгу. «Зараз», – сказал торчащий в углу рыжебородый жидок. И он вышел в другую комнату. Ах вы, проклятые жида! Я уже целую книгу прочитал, а они и не думали приготовить чаю! Через минуту жидок возвратился и снова притаился в углу. «Что же чай?» – спросил я. «Зараз закипит», – отвечал жидок. «Чего же ты тут переминаешься с ноги на ногу?» – спросил я у услужливого жидка. «Я фактор. Может быть, пан чего потребует, то я все зараз для пана доставить могу», – прибавил он, лукаво улыбаясь.

– Хорошо! – сказал я. – Так ты говоришь, что все, чего я пожелаю?

– Достану все, – отвечает он не запинаясь.

«Какую же мне задать ему задачу, так что-нибудь вроде пана Твардовского?» – спросил я сам себя и, подумавши, сказал ему:

– Ты знаешь английский портер под названием «Браунстут Берклей Перкенс и компания»?

– Знаю, – отвечал жидок.

– Достань мне одну бутылку, – сказал я самодовольно.

– Зараз, – сказал жидок и исчез за дверью.

«Ну, – подумал я, – пускай поищет. Теперь этого вражеского продукта и в самой столице не достанешь, не только в Белой Церкви». – Не успел я так подумать, как является мой жидок с бутылкой настоящего «Браунстута». Я посмотрел ярлык на бутылке и только плечами двинул, но виду не показал, что это меня чрезвычайно удивило. Жидок поставил бутылку на стол и как ни в чем не бывало стал себе по-прежнему в углу и только пот с лица утирает полою своего засаленного пальто.

Чудотворцы же эти проклятые факторы!

– Скажи ты мне истину, – сказал я, обращаясь к фактору, – каким родом очутился английский портер в вашей Белой Церкви?

– Через наш город, – отвечал жидок, – возят из Севастополя пленных аглицких лордов, – так мы и держим для их портер [23:4, с. 211–212].

За припущенням Леоніда Ушкалова, йдеться про коричневе англійське міцне пиво (brown stout) фірми «Barclay, Perkins & Co.» [19, с. 299]. Тож Дармограй мимоволі пошився в дурні, фактор переміг у цьому потішному двобої. Щоб здобути гору над спритним євреєм, розповідач, з'ясувавши спершу, що в містечку немає книжкової лавки, загадує тому дістати дві нерозрізані, тобто нечитані книжки. У своїй незлобливій лайці він виявляє обізнаність із приписами юдаїзму. Комізм сцени довершується тим, що чаю у трактирі, звісно, взагалі немає:

– Эй, хозяин! Что же чаю? – сказал я громче обыкновенного, обращаясь к растворенной двери.

– Зараз, – откликнулся из третьей комнаты жидовский женский голос.

– А чтобы вам своего мессии ждать и не дождать так, как я не дождался вашего чаю! – Не успел я проговорить эту гневную фразу, как в дверях показалась кудрявая черноволосая прехорошенькая жидовочка, но такая грязная, что смотреть было невозможно.

– Где же чай? – спросил я у запачканной Гебы.

– У нас чаю нет, а не угодно ли...

– Как нет? Где хозяин? – прервал я запачканную Гебу.

– Хозяин пошли спать, – отвечала она робко.

– Если чаю нет, так что же у вас есть? – спросил [я] ее с досадой.

– Фаршированная щука и...

– И больше ничего, – прервал я ее. А меня прервал вошедший в комнату фактор с двумя новенькими книгами в руках. Я изумился, но сейчас же пришел в себя и велел подать щуку и потом уже обратился к фактору, равнодушно взял у него книги. Смотрю, – книги действительно новые, неразрезанные. Я хотя и привык, как человек благовоспитанный, скрывать внутренние движения, но тут не утерпел, ахнул и назвал жидка настоящим слугою пана Твардовского. Жидок улыбнулся, а я на обертке прочитал: «Морской сборник» 1855 года, № 1 [23:4, с. 213].

Передано живі емоції обох учасників кумедної сценки. Розповідач, опанувавши своє здивування від прогнозливості фактора,

звернувся до того із проханням розповісти історію цих книжок, чим трохи його збентежив:

Жидок замаявся и почесал за ухом. Я посулил ему золотый на пиво, это его ободрило, он вежливо попросил позволения сесть и, почесавши еще раз за ухом, рассказал мне такую драму, что если бы не его жидовская декламация, то я непременно бы расплакался [23:4, с. 213].

Книжки виявилися майном померлого в трактирі офіцера, чій речі мусила розпродавати його вдова із двома дітьми. При цій нагоді розповідач дає жорстку характеристику євреям – власникам трактирів, але одразу застерігається, що й росіяни у схожій ситуації – ще гірші, бо до всього лицеміри, і завершує пасаж узагальненням про людське грошолобство:

Услужливый за деньги жид, если узнает, что у вас наличных – и в виду не имеется, то он вам и воды не даст напитокся, а о хлебе и говорит нечего. А впрочем, русский человек сделает то же, с тою только разницею, что побожится и перекрестится, что у него все было и все вышло; а денежному гостю подаст все, что бы тот ни просил, и принесет все требуемое перед вашим же носом. При слове «деньги» редкий из нас – не жид [23:4, с. 214].

Розповідач у відповідь на оголошену ціну за книжки резюмує подумки: «Врешь, сребролюбец Иуда»... [23:4, с. 214]. Закидаючи фактору користолюбство, сам не набагато поступається йому цією властивістю. Спілкування з єврейським персоналом трактиру та посередником слугує в повісті немудрим джерелом комізму і доброзичливого гумору. Погляд спостерігача чітко фіксує звички, поведінку, зовнішній вигляд, манеру розмовляти, а також традиційну їжу євреїв. Він не почуває жодної ворожості до національності, але не оминає нагоди покепкувати з єврейської специфіки. Не всі жарти загалом³, слід визнати, є вдалими, що помітив ще Сергій Аксаков у відомому листі до Шевченка від 19 червня 1858 р. [7, с. 107].

³ Про гумор у повістях див. докладно: [15, с. 254–263]. Втім, дослідниця обійшла увагою єврейську тему.

У повісті згадано єврейське кладовище поблизу виїзду з Лисянки, біля одного з пам'ятників розповідач розташувався відпочити [23:4, с. 228]. Від цього кладовища донині збереглися кілька надмогильних плит (мацев), більшість пам'ятників місцева єврейська громада перенесла у Звенигородку [13, с. 113]. Далі він фіксує візуальні відмінності в облаштуванні обійсть у Лисянці українців і євреїв, віддаючи перевагу, ясна річ, першим: «*Лысянка* передо мной как на ладони красовалась. Все жидовские лачуги можно было пересчитать, а христианские нельзя, потому что они закрыты темными, еще обнаженными садами» [23:4, с. 228]. Лисянка, на його думку, «замечательна (если верить туземным старикам) своей вечерней, не хуже сицилийской вечерни, которую служил здесь ляхам и жидам Максим Железняк в 1768 году» [23:4, с. 228]. Загони Максима Залізняка та Семена Неживого 1768 р. вбили всіх євреїв і поляків у Лисянці. Шевченко тут лапідарно нагадав про цю подію, докладно зображену в розділі «Бенкет у Лисянці» поеми «Гайдамаки». Сицилійська вечірня – національно-визвольне повстання сицилійців проти влади Анжуйської гілки дому Капетингів 30 березня 1282 р., яке завершилося винищенням і вигнанням французів з острова. За переказами, сигналом початку повстання став передзвін до вечірні.

Вже апробований комізм єврейської теми чи не востаннє в повісті письменник використовує в епізоді, в якому змальовано спробу Софії Самійлівни потрапити в орендовану квартиру в Богуславі:

Едва успела Софья Самойловна показаться на улице перед своей квартирой, как ее окружила густая грязная толпа самых отчаянных факторов и почти на руках внесла ее в комнату. Бедная до того растерялась от этой новой нечаянности, что не могла выговорить слова и только отмахивалась носовым платком, как от мух, от услужливых хриstopродавцев. Но эта кроткая мера ни к чему не повела. Жидки и не думали отступать. Тогда она схватила в обе руки свой огромный ридикюль и начала прокладывать себе дорогу обратно к своему мирному ковчегу. Я вступил в дело и с помощью се-

вастопольского защитника рассеял толпу израильтян и уговорил Софью Самойловну возвратиться в комнату [23:4, с. 318].

«Христопродавці» – доволі безневинне на той час іменування євреїв в Російській імперії. Комізм виникає з візуального контрасту безпорадної Софії Самійлівни і галасливого натовпу нав'язливих факторів. Порівняння з мухами посилює враження від набридливості євреїв, що, слід гадати, шукали можливості заробити якийсь гріш для своїх родин.

Постаті євреїв у національному вбранні є на трьох Шевченкових малюнках. Перебуваючи в Переяславі 10–20 серпня 1845 р., художник відтворив у дорожньому альбомі Покровську церкву («В Переяславі. Церква Покрови», [23:8, № 133]). Її збудовано в 1704–1709 рр. у стилі мазепинського бароко. Восьмерики трьох бань, які завершувалися двоярусними бароковими верхами, в 1840-х перероблено на плескаті бані. Церкву знесено в 1936–1937 рр. [4, с. 107–108]. Як зауважує Ірина Ходак, на відміну від інших малюнків архітектурних пам'яток, де людські постаті відіграють роль стафажу, тут художник подав жанрову сцену. Аркуш по діагоналі перетинає зображення Старокиївської вулиці, з хатами і перехожими [21, с. 119]. На передньому плані у величезній баюрі бовтаються дві свині. Перехожий справа – юдей у бідному традиційному одязі, який спостерігає за свинями. Постать єврея, неподалік – свиню художник злегка намітив у малюнку синагоги, написаному 5–27 жовтня 1846 р. під час подорожі по Волині за завданням Археографічної комісії [23:8, № 78]. Синагогу ідентифікувати досі не вдалося, навряд чи вона вціліла. Дмитро Антонович дає таку характеристику будівлі та Шевченковій сепії. У центрі малюнка:

монументальним масивом підноситься жидівська мурована синагога з чотирма непропорційно витягнутими колонами серед фасаду. Будівля має всі характерні риси українського бароко з типовими фронтонами, гізимсами [карнизами. – О. Б.], з бароково вирізаними щитами, з перепоясаними, місцями цибулясто-випнутим перекриттям; але разом із тим будівля непропорційно витягнена

вгору, мабуть, під впливом смаку рококо; але найцікавіше в цій будівлі – тонко відчуте й віддане Шевченком пікантне сполучення українського бароко з жидівськими модифікаціями. Ця пікантерія – досить звичайне на Волині явище, але в цій акварелі [дослідник так визначив техніку малюнка. – О. Б.] Шевченко спостеріг і виявив виїмково знаменний її ефект [22, с. 202].

На створеній 10–20 жовтня 1846 р. акварелі «Почаївська лавра зі сходу» [23:8, № 75] зображено добре вбраного єврея з ціпком у руках поруч елегантного чоловіка. Вони, як і ще три постаті перехожих, – стафажні фігури, що відбивають розмаїття місцевої людності.

Шевченко лише принагідно звертався до образів євреїв у поетичній творчості, варіюючи їх моделювання від знеособленої маси «жидів» у поемах «Гайдамаки» та «Швачка», індивідуалізованої, хоч і доволі традиційної, постаті Лейби до фатальної красуні-єврейки у вірші «У Вільні, городі преславнім...». Здебільшого він використовував ті чи ті єврейські реалії для яскравих порівнянь (не завжди вдалих). Персональний ряд євреїв суттєво розширюється в кількох повістях, заради гумористичного ефекту детальніше зображено фактора у повісті «Прогулка с удовольствием и не без морали», як і єврейський побут у корчмі. Письменник зосереджується на інакшості представників єврейського народу, кепкуючи переважно з приписуваного їм грошолобства. Про неабиякий інтерес до єврейської культури, зокрема архітектури, лише частково виявлений в образотворчій спадщині, свідчить сепія «Синагога», яка не була тільки суто виконанням завдань Археографічної комісії. В цілому ж образи євреїв у Шевченковій творчості – епізодичні, а тема загалом – третєорядна, у прозі використана з розважальною метою. Крізь усю творчість простежується думка про необхідність прощати за давні історичні образи, бачити цінність спільного для всіх почуття любові, співпереживати незалежно від віросповідання чи національності.

Bibliographic References

- Боронь О. Спадщина Кобзаря Дармограя: джерела, типологія та інтер-текст Шевченкових повістей. Київ : Критика, 2017. 496 с.
- Булгарин Ф. Иван Выжигин, нравственно-сатирический роман. Изд. 2-е, испр. Ч. 1–4. Ч. 1. Санкт-Петербург : Тип. вдовы Плюшар, 1829. xiv, 223 с.,
- Булгарин Ф. Полное собрание сочинений. Т. 1–7. Т. 1: Иван Выжигин. Санкт-Петербург : Тип. Н. Греча, 1839. ix, 245 с.
- Вечерський В. Втрачені об'єкти архітектурної спадщини України. Київ : Науково-дослідний інститут теорії і історії архітектури і містобудування, 2002. 592 с.
- Грабович Г. Єврейська тема в українській літературі XIX та початку XX сторіччя. Грабович Г. *До історії української літератури. Дослідження, есеї, полеміка*. Київ : Критика, 2003. 632 с.
- Грабович Г. Шевченкові «Гайдамаки»: Поема і критика. Київ : Критика, 2013. 360 с.
- Епістолярій Тараса Шевченка: у двох кн. / упорядк. С. А. Гальченка, Г. В. Карпінчук ; наук. ред. О. В. Боронь ; передм. М. Х. Коцюбинської; комент. В. С. Бородіна, В. П. Мовчанюка, М. М. Павлюка та ін. ; Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Харків : Фоліо, 2020. Кн. 2. 667 с.
- Жур П. Дума про Огонь: 3 хроніки життя і творчості Тараса Шевченка. Київ : Дніпро, 1985. 434 с.
- Жур П. В. Шевченківський Київ. Київ : Дніпро, 1991. 287 с.
- Зленко Г. Відсвіти Тараса Шевченка. Розповіді про пошуки та знахідки. Одеса : Астропринт, 2009. 344 с.
- [Косманн И. В. А.] Кавалера Пинетти физические увеселения, или Изъяснение в Париже, Лондоне, Берлине, и во многих других столичных и больших европейских городах, а напоследок также в Петербурге и Москве показанных им удивительных штук / Изданное И. В. А. Косманном, профессором математических наук в Берлине 1796 г.; перевод с нем. Орел : Тип. И. Сытина, 1830. 296 с.
- Немов К. Опытный фокусник, или Увеселительные секреты известного Пинетти. Москва: Тип. Решетникова, 1829. 28, iii с.
- Поліщук В. Про яке Будище писав Шевченко в «Прогулке...»? *Шевченків світ. Науковий щорічник*. Черкаси, 2014. Вип. 7. С. 111–115.

- Росовецький С. Про деякі моральні та організаційні аспекти академічного видання Шевченка. *Слово і Час*. 2019. № 1. С. 62–64.
- Смілянська В. Шевченкові повісті: український гумор у російському тексті. Смілянська В. *Шевченкознавчі розмисли* : зб. наукових праць / Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Київ, 2005. С. 254–263.
- Суханов-Подколзин Б. Воспоминание о Т. Г. Шевченке его случайного ученика. *Киевская старина*. 1885. Т. XI. № 2. С. 229–240.
- Тарас Шевченко у спогадах. Критичне видання. Київ : Критика, 2023. Т. I, кн. 2 / упоряд., підгот. текстів, комент., наук.-дов. апарат О. Бороня і М. Назаренка ; наук. ред. С. Росовецького. viii, 508 с.
- Ткаченко О. Шевченко і мови: ерудиція і творчість. *Слово і Час*. 2014. № 8. С. 3–11.
- Ушкалов У. Від бароко до постмодерну. Есеї. Київ : Грані-Т, 2011. 552 с.
- Черейский Л. А. Пушкин и его окружение. Изд. 2-е, доп. и перераб. Ленинград : Наука, 1989. 544 с.
- Шевченківська енциклопедія: Образотворча спадщина / заг. ред. : О. В. Боронь. Київ : Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка ; Видавництво Ліра-К, 2023. 676 с.
- Шевченко Т. Повне видання творів : [у 16 т.]. Т. 12: Пластична творчість. Варшава ; Львів : Укр. наук. ін-т, 1937. 451 с.
- Шевченко Т. Повне зібрання творів : у 12 т. Київ: Наукова думка, 2001–2014.
- Шкандрій М. Євреї в українській літературі. Зображення та ідентичність / пер. з англ. Н. Комарової. Київ : Дух і Літера, 2019. 352 с.
- Christopher M. The illustrated history of magic. Portsmouth, NH : Heinemann, 1996. 484 p.
- Robert-Houdin J.-E. Memoirs. Philadelphia : G. G. Evan, 1860. 445 p.

References

- Boron, O. (2017). *Spadshchyna Kobzaria Darmohraia: dzherela, typolohiia ta intertekst Shevchenkovykh povistei*. Kyiv: Krytyka [in Ukrainian].

- Boron, O. V. (Ed.). (2023). *Shevchenkivska entsyklopediia: obrazotvorchia spadshchyna*. Kyiv: Instytut literatury im. T. H. Shevchenka; Lira-K [in Ukrainian].
- Boron, O., & Nazarenko, M. (Eds.). (2023). *Taras Shevchenko u spohadakh* (Vol. 1, Book 2). Kyiv: Krytyka [in Ukrainian].
- Bulgarin, F. (1829). *Ivan Vyzhigin, npravstvenno-satiricheskii roman* (2nd ed., Vols. 1–4, Vol. 1). Saint Petersburg: Tipografia vdovy Plushar [in Russian].
- Bulgarin, F. (1839). *Polnoe sobranie sochinenii* (Vols. 1–7; Vol. 1: Ivan Vyzhigin). Saint Petersburg: Tipografia N. Grecha [in Russian].
- Chereiskii, L. A. (1989). *Pushkin i ego okruzhenie* (2nd ed.). Leningrad: Nauka [in Russian].
- Christopher, M. (1996). *The illustrated history of magic*. Portsmouth, NH: Heinemann [in English].
- Halchenko, S. A., & Karpinchuk, H. V. (Eds.). (2020). *Epistoliarii Tarasa Shevchenka* (Vol. 2). Kharkiv: Folio [in Ukrainian].
- Hrabovych, H. (2003). Yevreiska tema v ukrainskii literaturi XIX ta pochatku XX storichchia. In H. Hrabovych, *Do istorii ukrainskoi literatury: doslidzhennia, eseï, polemika*. Kyiv: Krytyka [in Ukrainian].
- Hrabovych, H. (2013). *Shevchenkovi “Haidamaky”: poema i krytyka*. Kyiv: Krytyka [in Ukrainian].
- Kosmann, I. V. A. (1830). *Kavalera Pinetti fizicheskie uveseleniia, ili Iziasnenie...* (Trans. from German). Orel: Tipografia I. Sytina. (Original work published 1796) [in Russian].
- Nemov, K. (1829). *Opitnyi fokusnik, ili Uveselitelnye sekrety izvestnogo Pinetti*. Moscow: Tipografia Reshetnikova [in Russian].
- Polishchuk, V. (2014). Pro yake Budyshche pysav Shevchenko v “Prohulke...?”. *Shevchenkiv svit*, 7, 111–115 [in Ukrainian].
- Robert-Houdin, J.-E. (1860). *Memoirs*. Philadelphia, PA: G. G. Evans [in English].
- Rosovetskyi, S. (2019). Pro deiaki moralni ta orhanizatsiini aspekty akademichnoho vydannia Shevchenka. *Slovo i Chas*, 1, 62–64 [in Ukrainian].
- Shevchenko, T. (1937). *Povne vydannia tvoriv* (Vol. 12: Plastychna tvorchist). Warsaw–Lviv: Ukrainskyi naukovyi instytut [in Ukrainian].
- Shevchenko, T. (2001–2014). *Povne zibrannia tvoriv* (Vols. 1–12). Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].

- Shkandrii, M. (2019). *Yevrei v ukrainskii literaturi: zobrazhennia ta identychnist* (N. Komarova, Trans.). Kyiv: Dukh i Litera [in Ukrainian].
- Smilianska, V. (2005). Shevchenkovi povisti: ukrainskyi humor u rosiiskomu teksti. In *Shevchenkoznavchi rozmysly* (pp. 254–263). Kyiv [in Ukrainian].
- Sukhanov-Podkolzin, B. (1885). Vospominanie o T. H. Shevchenke ego sluchainogo uchenika. *Kievskaia starina*, 11(2), 229–240.
- Tkachenko, O. (2014). Shevchenko i movy: erudytsiia i tvorchist. *Slovo i Chas*, 8, 3–11 [in Ukrainian].
- Ushkalov, U. (2011). *Vid baroko do postmodernu: esei*. Kyiv: Hrani-T [in Ukrainian].
- Vecherskyi, V. (2002). *Vtracheni obiekty arkhitekturnoi spadshchyny Ukrainy*. Kyiv: Naukovo-doslidnyi instytut teorii i istorii arkhitektury i mistobuduvannia [in Ukrainian].
- Zhur, P. (1985). *Duma pro Ohon: z khroniky zhyttia i tvorchosti Tarasa Shevchenka*. Kyiv: Dnipro [in Ukrainian].
- Zhur, P. V. (1991). *Shevchenkivskyi Kyiv*. Kyiv: Dnipro.
- Zlenko, H. (2009). *Vidsvity Tarasa Shevchenka: rozpovidi pro poshuky ta znakhidky*. Odesa: Astropynt [in Ukrainian].

Oleksandr Boron

JEWS IN SHEVCHENKO'S WORKS: THEME AND VARIATIONS

This article briefly examines documentary evidence of Shevchenko's biographical relationship with Jews and his attitude towards them. He did not share specific national and religious prejudices, and showed

hostility only towards those who exploited the common people. In his poetry Shevchenko sometimes resorts to the use of national stereotypes, relying primarily on popular perceptions of Jews at the time. He varied the images from the depersonalised mass of 'Jews' in the poems 'Haidamaky' and 'Shvachka', to the individualised, albeit rather traditional, image of Leiba ('Haidamaky') and the fatal Jewish beauty in the poem 'In Vilna city, famed in glory...'. For the most part, he used certain Jewish realities for vivid comparisons. The range of Jewish characters is significantly expanded in several stories, in the story 'A Walk with Pleasure and Not Without Morality' the agent ("faktor") is depicted in more details, for humorous purposes, so is the Jewish life itself. The writer focused on the otherness of the Jewish people representatives, mocking mainly their allegedly excessive love for money. The sepiar 'Synagogue' testifies his considerable interest in Jewish culture. On the most general level, images of Jews in Shevchenko's work are episodic, and the theme as a whole is third-rate, used in prose for humorous purposes. Throughout his works, there is a recurring theme of the need to forgive long-standing historical grievances, to see the value of the universal feeling of love, and to empathise regardless of religion or nationality.

Keywords: ethnic stereotype, cliché, literary tradition, comic effect, image, character, lyrical hero.



Євреї поспішають на шабат». Гравюра середини XIX ст.



Т. Шевченко. В Переяславі. Церква Покрови. Папір, акварель. 1845



Т. Шевченко. Почаївська лавра зі сходу. Папір, акварель. 1846



Т. Шевченко. Синагога. Папір, сепія. 1846

ЄВРЕЙСЬКІ СВІТИ ІВАНА ФРАНКА: БІОГРАФІЧНИЙ, ЛІТЕРАТУРНИЙ ТА ПОЛІТИЧНИЙ ДИСКУРСИ

Стаття присвячена комплексному аналізу взаємин Івана Франка з єврейством у трьох головних вимірах його життєтворчості: біографічному, літературному (науково-критичному, перекладацькому й художньому) та політичному. На основі широкого кола джерел і рецептивної історії постаті Франка (від епістолярного діалогу з Мартином Бубером і зацікавлення сіоністськими ідеями Теодора Герця до сучасних спроб ідеологічних маніпуляцій і звинувачень в антисемітизмі) автор розкриває складність, багатовимірність і концептуальну еволюцію Франкової «персональної юдаїки». У роботі доведено недоцільність застосування терміна «антисемітизм» до особистості та світогляду Франка, оскільки його соціально-економічна критика не мала расового чи релігійного підґрунтя. Стверджується, що принципова, людиноцентрична позиція українського мислителя, його підтримка єврейського національно-державного відродження та ідея міжнаціональної солідарності слугують фундаментом для сучасного українсько-єврейського діалогу.

Ключові слова: Іван Франко, єврейське питання, юдаїка, сіонізм, антисемітизм, філософізм, міжкультурний діалог.

*Я з тих, що люд ведуть, мов стовп огнистий,
Що вів жидів з неволі фараона.*

Іван Франко. «Похорон» (кінець 1890-х рр.)

Вступ

Постать Івана Франка у контексті його взаємин з єврейством донині залишається полем високої інтелектуальної напруги і викликає гострі дискусії, де оцінки сягають протилежних полюсів.

Історичний парадокс найкраще ілюструють дві події, розділені століттям.

3 квітня 1903 року відомий єврейський публіцист, а згодом мислитель світової слави, творець філософії діалогу Мартин Бубер листовно звернувся до знаного українського письменника, науковця й політика Івана Франка з гречним проханням написати статтю про галицьке єврейство – спеціально для журналу «Der Jude» (нім. «Єврей») – нового незалежного часопису, присвяченого «вільному обговоренню усіх проблем історичного і сучасного єврейства» (див.: [40, с. 503–504]). Обое вони, адресант і адресат, були долею пов'язані зі Львовом, обое тут навчалися і мешкали тривалий час (хоча жоден із них тут не народився: Бубер прийшов на світ у столичному Відні 1878 року, а Франко – 1856-го в підгірському селі Нагуєвичах). Тож поліетнічна (під) австрійська Галичина, де в гарячих інтелектуальних суперечках та політичних баталіях якраз формувалися одразу три модерні ідентичності (українська, польська і єврейська), – була для обох не випадковою темою, а сталим і глибоким зацікавленням й органічною частиною персонального життєвого світу. (Врешті, між їхніми характерами, біографіями й світоглядами можна простежити ще чимало подібностей і паралелей, та це предмет іншої розвідки; [див. також: 45]).

Український інтелектуал радо відгукнувся на прохання єврейського колеги, молодшого на ціле покоління (22 роки), і підготував на його замовлення розлогий автобіографічно-мемуарний нарис під назвою «Meine jüdischen Bekanten» (нім. «Мої єврейські знайомі»¹; в українських перекладах – «Мої знайомі жиди»² або ж «Мої жидівські знайомі»). Щоправда, цей нарис так і не був опублікований за життя автора. Щонайменше з двох причин: по-перше, Бубер делікатно попросив Франка подати свої спостереження у формі «ряду нарисів», а не «суцільного оповідання»; а по-друге, видавничому задуму незалежного часопису «Der Jude» суджено було здійснитися... лише через 13 років! Місячник із такою назвою виходив з 1916 по 1928 рік; головним редактором був той-таки Мартин Бубер, який замислив часопис ще 1903 року (див.: [44]) – власне тоді, коли листовно звертався до Франка. Ймовірно, того ж року, у другій половині жовтня, від-

¹ Стаття написана німецькою мовою і не була надрукована за життя автора. Зберігся автограф (Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Відділ рукописних фондів і текстології. – Ф. 3. – № 183) – 10 рукописних сторінок. Уперше надруковано 1936 р. у газеті «Діло» в перекладі українською мовою М. Возняка [29], з підзаголовком «З рукописної спадщини». Див. републікацію цього тексту у найповнішому досі науковому виданні: [30]. Також праця була републікована в перекладі з німецької Олександра Женина під назвою «Мої жидівські знайомі» у журналі «Сучасність» [28].

² Етнонім «жид» був загальноприйнятим, нормативним в українській літературній мові дорадянських часів (зокрема й у галицькому та, ширше, західноукраїнському її варіанті) і сам по собі не містив у собі негативних конотацій та пейоративного забарвлення, які були привнесені пізніше. В авторських українськомовних текстах Івана Франка всюди послідовно використано терміни «жид», «жидівка», «жидівство», «жидівський», натомість узагалі відсутні лексеми «єврей», «єврейка», «єврейство», «єврейський». На позначення давніх євреїв «старозавітної» епохи Франко іноді вживав термін «гебреї», а еквівалентом поняття «староєврейський» було «гебрейський». У німецькомовних текстах Франко системно писав *der Jude*, *Judentum*; у польськомовних – *Żyd*. З огляду на це, у цитатах із творів Франка вживаємо автентичні для них лексеми «жид», «жидівський» та ін.; у власному дослідницькому тексті – «єврей», «єврейський».

булася і їхня особиста зустріч у Львові (за участі Натана Бірнбаума; (див.: [47, с. 163–166])).

Хай там як, але факт промовистий: один із найвідоміших єврейських мислителів ХХ століття, поза сумнівом, високо цінував авторитет та експертність знакового українського літератора й громадсько-політичного діяча, тому й ангажував його до творчої участі в амбітному журнальному проєкті, та ще й шукав особистої зустрічі. А це значить, що Бубер вбачав у Франкові не просто глибокого інтелектуала з легким і гострим пером, а надійного партнера в міжкультурному та міжнаціональному діалозі і щирого прихильника єврейської справи, якому можна було довіряти і на солідарність якого — цілком обґрунтовано! — сподіватися. Інакше навряд чи кликав би до співпраці.

Утім, історія здатна на несподівані викрути.

Майже через 110 літ після згаданого епістолярного діалогу, 2012 року на адресу Віденського університету надійшов лист від Єврейської громади Відня з вимогою усунути пам'ятну дошку Івану Франкові, який далекого 1893 року успішно захистив тут докторську дисертацію, через нібито наявність антисемітських висловлювань у його художніх і публіцистичних текстах. Як з'ясувалося згодом, ці інсинуації інспірував Еміль Лянґерман, австрійський громадянин єврейського походження, котрий ще 1970 року емігрував з Одеси. Саме він тенденційно дібрав цитати з творів Франка, висмикнуті з контексту, підбурих єврейську громаду Відня, а також звернувся з петицією до Віденської міської ради з ультиматумом: демонтувати не тільки меморіальну дошку в університеті, а й пам'ятник Франкові у середмісті австрійської столиці (одразу поруч з Українською греко-католицькою церквою Святої Варвари, навпроти університетського архіву). Відтак у жовтні 2013 року у віденському журналі «Profil» з'явилася стаття Крісти Цехлінґ (Christa Zöchling) із провокативною назвою «Juden, Blutsauger» (нім. «Жиди, кровопивці») [54], яка надала цій історії широкого розголосу. У статті зі скороченнями й перекрученнями «неполіткоректні» висловлювання персонажів

Франкової художньої прози було приписано самому авторові – як «залізний аргумент» на користь його антисемітизму.

Так великий друг єврейського народу – принаймні в opinіi одного з його духовно-інтелектуальних лідерів (Мартина Бубера), раптом – сливе століття по смерті – опинився у ролі лютого ворога всіх євреїв, «радикального націоналіста і палкого антисеміта», одержимого «расовою ненавистю», який нібито «від щирого серця бажав знищення єврейства в Галичині» [54].

Подиву гідний парадокс. Хоча парадоксальність, амбівалентність, контраверсійність — виразні прикмети «творчої фізіономії» автора, який у масовій свідомості нащадків через ідеологічні маніпуляції й політичну інструменталізацію досі не може остаточно звільнитися з прокрустового ложа пафосних, «єдиноправильних», «монологічних» інтерпретацій (див.: [22]).

Тим часом така полярність оцінок свідчить про складність «єврейського дискурсу» Франка, що охоплює величезний масив художніх, наукових та публіцистичних текстів.

Сам письменник усвідомлював цю двозначність свого образу у суспільному сприйманні й прямо писав із цього приводу у згаданому вище нарисі «*Meine jüdischen Bekanten*»:

«...У своїх оповіданнях й поезіях я дуже часто виводив жидівські типи і затавав жидівських мелодій, і зате стягнув на себе з боку деяких жидів закиди антисемітизму, а з боку деяких своїх земляків закиди філосемітизму. На всі ці закиди міг я тільки одне відповісти, що я тільки це й так змалював, що я бачив і пережив і як я розумів, і що завжди старався в жидові, так само як у змальованому мною українцеві, полякові, циганові, бачити й малювати людину й тільки людину» [34, т. 54, с. 416].

То хто ж він, Іван Франко: антисеміт чи філосеміт? Яке місце євреїв і єврейства в його приватному і публічному житті, так званого «єврейського питання» — у наукових студіях і політичній практиці, а єврейських типів і стереотипів, тем і мотивів, образів і сюжетів – у його творчості?

Відповіді на ці питання шукало не одне покоління дослідників. Серед найвагоміших студій проблематики «Іван Франко і єврейство» варто назвати праці Петра Кудрявцева [15], Михайла Гнатюка [5; 6], Ярослава Грицака [7; 8; 41], Романа Мниха [16; 17; 46–50], Алоїза Вольдана [3], Тамари Гундорової [10], Богдана Бурдзєя [39], Ігоря Набитовича [18], Алли Колесник [14; 43] та ін. Певним підсумком наукового осмислення цієї теми стала міжнародна наукова конференція «Іван Франко та єврейське питання у Галичині», яка відбулася у Віденському університеті 24–25 жовтня 2013 року (її матеріали в упорядкуванні Алоїза Вольдана та Олафа Терпіца були опубліковані спершу німецькою й англійською [42], а потім українською [4] мовами). За її результатами ректорат Віденського університету визнав безпідставними звинувачення на адресу свого колишнього докторанта, тож пам'ятна дошка на його честь залишилася на своєму місці – на факультеті германістики у головному корпусі на Universitätsring 1.

Утім, кожен підсумок — лише проміжний етап у науковому пошуку, передусім з огляду на складність та суперечливість цієї чутливої теми, яка з поля науки і літератури була штучно виведена у сферу політичних маніпуляцій та медійних інсинуацій (а то й прямих фальсифікацій!), а також – зважаючи на колосальний обсяг Франкової спадщини, її багатожанровість і полідискурсивність, скомпліковану суб'єктну, наративну й імагологічну організацію та багатетапну й драматичну світоглядну й естетично-стильову еволюцію. Навіть поява досить ґрунтовної монографії Романа Мниха «Іван Франко і єврейство» (Седльце, 2018) [47] не вичерпала проблематики, заявленої у її титулі, чого не приховує і сам її автор, один із найглибших і найвідданіших дослідників цієї теми. Тож тим паче годі вичерпати її і в рамках цієї невеликої статті. Натомість маю інший намір: спираючись на праці попередніх дослідників, узагальнити їх досвід і стисло, присутньо й предметно окреслити головні виміри «єврейських світів Івана Франка» у координатах його життєтворчості, а саме у трьох проєкціях: біографічній, літературній та політичній, аж

ніяк не претендуючи на всеохопність і остаточність висновків. Тож подальший виклад буде вимушено конспективним, а науковий апарат редукованим до мінімуму: адже оперти всі узагальнення на повний корпус цитат з відсиланнями до першоджерел у форматі цього збірника фізично неможливо; для цього треба масштабу окремої фундаментальної книги.

Саме робоче поняття «єврейський світ» – етнічно маркований термін на позначення феномена Франкової «персональної юдаїки» як складної системи ідей та ейдосів, фактів і смислів – обрано з-поміж інших можливих категорій (образ, тема, тематика, проблематика, концепція, мотиви, стереотипи тощо) з огляду, по-перше, на цілісний і всежиттєвий характер взаємин автора з єврейством; по-друге, на багатоаспектність цих взаємин (епістолярних, літературних, наукових, політичних, критичних, полемічних тощо), а відтак, по-третє, на концептуальний синтез приватного і публічного, реального, відображеного та уявного; життєвого світу (світу конкретних людей та подій) й художнього світу (системи художніх образів, аж ніяк не тотожних реаліям чи універсаліям). Для Франка як «цілого чоловіка» «єврейське питання» – не просто дослідницька тема, літературний мотив чи сюжет або ж тимчасовий епізод чи період у біографії, а на правду цілий світ, чи радше навіть світи. Адже щодо його спадщини доречно акцентувати множинність цих світів, *pluralia tantum*: це не універсум, а мультиверсум.

1. Життєвий світ: історичні та біографічні координати

1.1. Історичний контекст

Галичина другої половини XIX – початку XX століття була унікальним мультиетнічним простором, який дослідники називають «шатерзоною» (від англ. *shatterzone* – зона розлому) – зоною розламу імперій (див.: [51]). Соціальна структура краю, що перебував у складі Австро-Угорської імперії (дуалістичної дер-

жави під владою монархії Габсбургів), нагадувала етнічно маркований трикутник (за формулою Кристофа Августиновіча): польська шляхта тримала політичне панування в регіоні, русинське селянство становило аграрну більшість, а єврейське міщанство контролювало посередництво, торгівлю й промисловість (див.: [1, с. 164; 38, с. 67–69]). За статистичними даними станом на кінець 1880-х років, євреї складали близько 10% населення, але в їхніх руках було зосереджено до 90% торгівлі й 60% промисловості (див.: [33, с. 127–128; 27, с. 313–330]. Соціальний антагонізм тут часто підмінював собою релігійний: селянин бачив у єврееві передусім панського посередника й корчмаря, звідки й народжувався негативний стереотип «п'явки» чи «паразита»³. Водночас саме Галичина була простором легальної політики, де українці й євреї нерідко ставали союзниками проти польського націоналізму – особливо промовисто це проявилось на виборах 1873 та 1907 років.

У своїх науково-критичних, публіцистичних та літературно-художніх текстах Франко зображав та аналізував соціально-економічну й громадсько-політичну дійсність своєї епохи без прикрас, іноді жорстко й безжально. Його гостре перо змальовувало її аж ніяк не веселковими барвами, тож єврейське питання не було винятком. Але водночас він бачив у Галичині фундамент майбутнього порозуміння – той «глибинний благородний “метал” миролюбності і взаємного розуміння людей різних етнічних груп, що співжили на одній території і яким не треба було нічого ділити» [24, с. 12] (за влучним висловом Зіновії Франко, онучки письменника і публікаторки його заборонених радянською цензурою творів, яка чималих зусиль доклала, зокрема, і для дестереотипізації погляду свого знаменитого діда на єврейство).

³ Уже згаданий Кристоф Августиновіч стверджує, що «біля 1900 року вже близько 80% єврейського населення Галичини так чи так було зайняте в шинкарстві» [1, с. 164].

Усежиттєвий інтерес Франка до єврейського етносу, історії та культури мав глибоке коріння в його особистому досвіді. Цей досвід формувався не з кабінетних теорій, а з життєвої практики.

1.2. Людський вимір

Дитинство в Нагуєвичах було відносно вільним від проявів антисемітизму, і першим яскравим спогадом письменника був побутовий і водночас гуманістичний жест його матері, яка пригостила дітей єврейською «паскою» (мацою), рішуче відкинувши наклепницький забобон про «ритуальну кров»: «Їжте, це жидівська паска. Правда, люди кажуть, що в ній є кров християнських дітей, але це дурниця» [34, т. 54, с. 416]. Це був приклад критичного мислення (здатності опиратися упередженням і стереотипам масової свідомості), а водночас перший урок релігійної толерантності, культури добросусідства та міжетнічного порозуміння.

Надалі Франко систематично переступав міжетнічні бар'єри, чому чимало сприяла його вражаюча поліглісія – за спогадами сина Петра, батько вільно читав багатьма мовами, зокрема їдишем і гебрєйською (давнім івритом) (див.: [35, с. 28]). Володіння цими мовами уможливлювало міжкультурну комунікацію загалом і міжособистісні контакти зокрема.

У мемуарному нарисі «Meine jüdischen Bekanten» сам письменник окреслив коло своїх єврейських друзів юнацької й молодечої пори. Ще школярем його захищав від сваволі однокласників хлопчик Аврамко, син корчмаря у Ясениці-Сільній. У Дрогобицькій гімназії найкращим математиком класу й близьким другом на десятиліття став Ісаак Тігерман (згодом — відомий у Галичині адвокат, який, зокрема, діяльно підтримував Франка як «радикального» кандидата у виборчих кампаніях до австрійського парламенту). Шкільний товариш Генрик Монат у зрілому віці як публіцист полемізував із польською пресою на захист письменника. А бідний, але високоосвічений єврей-інтелігент Франц Лімбах позичав юному Франкові книжки Гете, Гайне й Шиллера. Цей

образ «мудрого книжника» пізніше яскравими барвами змальовано в оповіданні «Гірчичне зерно» (1903), де старий Лімбах постав як «інтелігентний пролетар» та щедрий на досвід учитель життя [34, т. 21, с. 316–332]. Серед гімназійних приятелів Франка були й Моріц Готліб, «пізніший талановитий маляр», і Лев Штернбах, «уже в гімназії чудова дитина філологічних здібностей, теперішній визначний грекості і професор Краківського університету» [34, т. 54, с. 421].

Загалом, у «Споминах із моїх гімназійних часів» (1912) Франко відзначав дружню паритетність між учням-українцями і євреями: «Так само рівними між нами були й товариші-жиди» [34, т. 39, с. 51]. Юний Франко часто підробляв репетитором у єврейських родинах і виніс звідти глибоке враження щирості й побутової культури: «...я мав тут перед собою щось далеко вище, тип старшої культури» [34, т. 54, с. 423] – писав він про те, як усяка родина, навіть найбідніша, гуртом працювала над тим, щоб полегшити синові-школяреві навчання. Франко особливо підкреслював щирі стосунки між поколіннями та величезну пошану до знань. Це різко контрастувало з «невідрадным враженням» від побуту християнських міщан. За власним визнанням письменника, у певні періоди саме єврейські студенти й пролетарі були його єдиними друзями.

У наступні роки, особливо у Львові й Відні, це коло розширилося якісно й кількісно: тут з'явилися вчені, літератори, журналісти, видавці, критики, правники, політики й громадські активісти.

Як відомо, Франко був завсідником антикварних крамниць у пошуках стародруків (зокрема й частим гостем у єврейських букіністів Гельця та Ігля). А Яків Гельць, син львівського антиквара Марка Гельця, залишив цінні свідчення про Франкові відвідини їхньої антикварні, де поет шукав рідкісні манускрипти.

Особливе місце в житті Франка посідали брати Людвік і Адольф Інлендери – соратники з часів соціалістичного руху й редакції газети «Праса». Людвік брав участь у підготовці пер-

пої в Галичині соціалістичної програми і частково профінансував видання оповідання «На дні»; Франко називав його «щириим приятелем нашої народності», а по смерті присвятив йому теплий некролог [34, т. 47, с. 168]. Показово, що навіть такі «поступові», асимільовані євреї, як Інлендери, за власним зізнанням, не могли порозумітися з єврейською біднотою через незнання їдишу та звичаїв – і саме Франко, завдяки доброму володінню мовою, часто ставав головним пропагандистом серед єврейського пролетаріату Борислава. Серед приятелів Франка був адвокат Ігнатій (Іцек Герш) Корнер, «щирий прихильник українського відродження», чия канцелярія в Мостиській окрузі стала осередком української політичної організації в повіті (див.: [2, с. 639; 36].

До кола Франкових знайомих належали й молодий учений-літературознавець, дослідник «жаргонової літератури» мовою їдиш Ізидор Бернфельд, критик Вільгельм Фельдман (якому Франко, попри його неприязну статтю, дав рекомендаційні листи до Києва), співзасновник сіонізму Натан Бірнбаум (Матіас Ашер), Саул Рафаель Ляндау, редактор сіоністського часопису «Die Welt» (до співпраці в якому запрошував українського колегу), та публіцист Альфред Носсіґ, чия праця «Спроба розв'язання єврейського питання» (1887) стала поштовхом для програмних виступів Франка в журналі «Przegląd Społeczny».

Розширенню мережі єврейських контактів сприяла журналістська праця у львівських польськомовних виданнях – «в наймах у сусідів» (1887–1897). Із філологом-класиком Генриком Бігеляйzenом (згодом відомим полоністом єврейського походження) український письменник роками працював пліч-о-пліч у редакції газети «Kurjer Lwowski» й лишався з ним у дружбі до останніх днів. У тій-таки редакції Франко познайомився з публіцистом Альбертом Ціппером.

Під час докторантури у Відні у колі Франка були справді видатні інтелектуали єврейського походження: науковці, митці, політики. Варто наголосити, що в цей час Відень був не тільки

імператорським містом, політичним центром Австро-Угорщини, але й культурною та інтелектуальною столицею Європи. І треба визнати, що значною мірою духовну атмосферу та ідентичність Відня зламу століть (епохи *fin de siècle*) визначали саме єврейські еліти (див. про це, зокрема, в останній мемуарно-автобіографічній книзі письменника Стефана Цвайґа, одного зі співтворців та водночас аналітиків цієї епохи: [37]). Епоха Франка була також епохою психоаналітиків Фрейда й Адлера, композиторів Малера й Шенберґа, філософів Вітгенштайна і Бубера, письменників Цвайґа і Шніцлера, врешті, ідеолога сіонізму Теодора Герцля. Усі вони були біографічно пов'язані з Віднем – й усі майстерно вплітали єврейський код у формулу модерної західної ідентичності.

Чимало науковців єврейського походження було в академічному середовищі Віденського університету, серед них – Фрідріх Саломон Краусс, відомий фольклорист, видавець журналу «Am Ur-Quell», де Франко регулярно публікував свої наукові розвідки. Як активний дописувач авторитетного віденського часопису «Die Zeit», Франко жваво спілкувався з його видавцями й редакторами: Гайнрихом Зінґером та Ісидором Каннером; тісно співпрацював із лідером австрійської соціал-демократії і видавцем соціалістичної газети «Arbeiterzeitung» Віктором Адлером (у них із дружиною Еммою Франко навіть якось гостював під час перебування в столиці імперії Габсбургів).

Василь Щурат згадував і про конфіденційну зустріч Франка з ідеологом сіонізму Теодором Герцлем у віденській кав'ярні «Централь» 1893 року, де йшлося про ідею єврейської державності, яку Франко вважав «рідною сестрою» української [52]. Щоправда, сучасні дослідники ставлять під сумнів ймовірність такої зустрічі (див.: [46; 47, с. 140–151]). Утім, навіть якщо легендарна розмова у Відні «двох Мойсеїв» – українського та єврейського – це вигадка Щурата, ідейна солідарність Франка з сіонізмом залишається безсумнівною (про це буде нагода детальніше сказати далі).

Особливо важливим у контексті нашої теми був згаданий у вступі до цієї розвідки контакт із Мартіном Бубером (дис-

танційний, епістолярний, та безпосередній, під час ймовірної зустрічі у Львові) (див.: [45; 49]). Попри принципову розбіжність у поглядах на хасидизм – Бубер його відроджував, а раціоналіст Франко вважав «темним забобоном» – Бубер визнавав українського колегу незалежним і вдумливим експертом та прихильником справи єврейського відродження.

Ймовірно, тісні взаємини Івана Франка з діячами єврейського походження, його добре володіння мовами (особливо їдишем, а також основами давнього івриту), глибоке знайомство з підвалинами єврейської історії та культури, висока поінформованість про актуальні обставини й деталі життя євреїв у Галичині спричинилися до необґрунтованих гіпотез про його єврейське коріння. Ця надзвичайна зануреність письменника в українсько-єврейський діалог за життя породжувала й курйозні чутки про його власне «жидівство». Зокрема, Іван Труш згадував, як під впливом шовіністичної польської преси серед українців ширилися розмови про німецьке – а то й єврейське – походження Франка через його симпатії до єврейства в поезії [23, с. 471]. Володимир Дорошенко переказував іншу версію пліток, пущену з образи з вуст того-таки Щурата: буцімто Франко – «неправий син якогось жида», тому й рудий, і такий юдофіл у творчості [11, с. 561]. Сам Франко в статті «Радикали і жида» (з циклу «Радикальна тактика») іронічно цитував подібні закиди: «Франко властиво є жид, він властиво називався Френкель, а вихрестився тільки тоді, як мав брати шлюб з християнкою!» [32, с. 11].

Об'єктивних підстав для цих версій немає – усі документальні джерела підтверджують українсько-руське походження письменника (а крім того, його конфесійну приналежність до східного християнства як греко-католика). Врешті, Франкова українська ідентичність була наслідком не лише «автохтонно-руської» генеалогії, а й свідомого вибору.

Але сам факт того, що його життєвий світ був настільки просякнутий контактами з єврейською спільнотою, лишається безсумнівним. У приватному побуті і публічному просторі Франко виказував повагу й приязнь до гідних представників єврейства

у Галичині й поза нею, не цурався спілкування, приятелювання і різнопланової співпраці з ними, не поділяв антисемітських настроїв і темних забобонів, притаманних його епосі; ба більше – боровся з цими упередженнями.

2. Світ літератури: юдаїка у творчості Франка

Єврейські теми, мотиви й сюжети посідали вагоме місце у величезній, багатоплановій і багатожанровій літературній творчості Франка: оригінальний, перекладний та аналітичний (літературно-критичний та літературно-науковий).

2.1. Науково-критичний і перекладацький доробок

Як учений Франко досліджував єврейську культуру в її історичному, релігійному, фольклорному й літературному вимірах, студіював легенди про річку Самбатіон і «червоних жидів» та царя-пресвітера Іоанна, а гімназистом записав від єврейського шевця близько трьохсот народних пісень. З єврейського прозового фольклору Франко переклав (з мови їдиш) та опублікував у літературно-науковому журналі «Житє і слово» (1894–1895) «Щастя і Нещастя (Жидівська казка)» та «Рабин і ангел (Жидівська легенда)» [34, т. 51, с. 32–40]. Франко також зібрав і опублікував в окремому томі «Етнографічного збірника» народні приказки на єврейську тематику. Переважно вони містили негативний образ єврея і розкривали антиєврейські стереотипи, притаманні традиційній народній свідомості на рівні патріархальної моралі (якій не чужі були й елементи ксенофобії).

Натомість як фольклорист та історик літератури Франко неодноразово підкреслював древність, естетичне значення та історичний вплив традицій єврейської словесності (усної і «книжної»). Так, виступаючи в Одесі у 1909 році, він заявив під час обговорення публічної лекції іншого дослідника, що початки на-

родного епосу «треба шукати за кілька соток, а то й тисяч років раніше – в “Книгах битія жидівського народу”» [13, с. 593].

Окремої згадки заслуговують релігієзнавчі праці Франка з царини юдаїки і біблійної критики, зокрема такі вагомі студії, як «Потопа світа. Оповідання з Письма Святого» (1883), «Нові досліді над найдавнішою історією жидів» (1901), «Енциклопедія юдаїстики» (1904), «Коли вмер Ісус Христос?» (1904), «Поема про сотворення світу» (1905), «Вавилон і Новий завіт (1905), «Ісуса чи Варраву?» (1906) та ін.

Як медієвіст Франко доводив, що «жидівство Х–ХІІІ віків було одним із найважливіших посередників передачі орієнтальних культурних елементів на захід, так само як у самім орієнті відіграло важну роль посередника між старинною цивілізацією і арабами та персами» [34, т. 35, с. 301]. Зокрема, у праці «Притча про сліпця і хромця» (1905) [31] Франко встановив талмудичне походження одного із сюжетів Кирила Туровського. Його аналіз «Толкової Палей» розкрив значення твору як реакції на сильний єврейський інтелектуальний вплив у старій Русі. Полемізуючи з Германом Барацом щодо талмудичних джерел у давньоруських текстах, зокрема у «Слові Кирила Філософа» та літописах, Франко в рецензіях на праці київського гебраїста (1896, 1906, 1907) критикував його за дилетантизм, хоча й визнавав цінність самої теми (див.: [20]).

Водночас сам критик не соромився консультуватися з фахівцями, зокрема з єврейськими вченими, такими як уже згадуваний Ізидор Бернфельд, який на прохання письменника писав про «жаргонову літературу» мовою їдиш для часопису «Зоря». У власній вступній нотатці «Із жидівської поезії жаргонової» до перекладу єврейської народної пісні «Багач собі наче король той жиє...» у журналі «Товариш» (1888) Франко наголошував, що єврейська поезія і драма звертаються «прямо до темних і з погляду загальнолюдської освіти крайне занедбаних мас жидівських» і вносять у них «зароди здорової думки, обрядового скептицизму й почуття загальнолюдського» [34, т. 10, с. 467]. Вочевидь, ці риси-

«зароди» особливо імпонували письменникові відповідно до власної світоглядно-естетичної доктрини (значною мірою позитивістської, реалістичної й просвітницько-раціоналістичної).

Саме тому у праці «Мозес Мендельсон – реформатор жидівський» (1886) він високо оцінив діяча Гаскалі, який прагнув поєднати вірність вірі з долученням до європейської культури [34, т. 53, с. 143–147]. Натомість ставлення Франка до хасидизму й містицизму лишалося незмінно раціоналістичним: він називав його «темним забобоном», гостро висміював культ «чудотворних рабинів» і навіть образ Мойсея тлумачив не в містичному, а в національно-політичному ключі – на відміну від Бубера, який, навпаки, присвятив життя відродженню хасидської традиції.

Франко як перекладач здійснив титанічну працю з інтеграції єврейської спадщини в українську культуру: ще гімназистом він переклав значну частину Книги Йова та глави з пророка Ісаї [34, т. 52, с. 355–369]; 1886 року перевіршував главу II з Книги Пророка Йоїля [34, т. 52, с. 369–370]; а 1912 року видав «Пісню Дебори» [34, т. 52, с. 340–354] з розлогим історичним коментарем та передмовою [19].

Особливий інтерес, як уже мовилось, викликала в нього «жаргонова» (їдиш) література, яку він вважав носієм «здорової думки» й інструментом просвітництва та модернізації єврейських мас. Він переклав, зокрема, великий цикл сатиричних творів мандрівного поета Вольфа (Веніаміна) Еренкранца Збаразького [34, т. 52, с. 614–698], цінуючи в них «легкий гумор» і критику хасидизму та «чудотворних» цадиків, яких раціоналіст Франко вважав перепоною для духовного розвитку народу (пор. «Месіанські мрії хусита», «Хусит про театр» та ін.). Роботу над цими перекладами він розпочав ще 1878 року, але через арешт і цензуру вони побачили світ лише 1905-го. Не менш промовистими були переклади з Моріца (Мойсея Якова) Розенфельда, поета єврейського гетто, чий твори (такі як «Моя пісня», «Пісня робітників» та ін.) перегукувалася з власним циклом Франка «Думи пролетарія». Так, у перекладі «Моеї пісні» письменник-тлумач немовби

ототожнював себе з болем автора: «На сльози то я мільйонер / І плачу за мільйони». Франко бачив у Розенфельді поета, чий голос викликаний не «бренькотом золота», а «рабським зітханням і стогнанням» за убогих братів. Загалом у 1910–1911 роках Франко переклав 30 творів із «Пісень гетто» [34, т. 52, с. 699–726]. Це був час, коли через ревматоїдний поліартрит письменник не володів руками і змушений був диктувати переклади секретарям (тому вони записані руками його дітей: синів Андрія, Тараса й Петра та доньки Анни).

Франкові переклади творів Вольфа Еренкранца Збаразького та Моріца Розенфельда стали значним внеском в українську перекладацьку традицію та свідченням ідейної солідарності з єврейським народом. Показово, що в радянський час ці переклади з цензурних міркувань вилучалися з академічних видань (чи точніше не включалися до них), аби не проводити небезпечних паралелей між єврейським і українським визвольними рухами.

2.2. Оригінальна поезія

Подібна доля (замовчувань і заборон) спіткала й оригінальну «поетичну юдаїку» Івана Франка – його віршовані звернення до єврейських тем і мелодій.

Одним із найбільш контрверсійних творів раннього Франка стала незакінчена сатирична поема «Швінделеса Пархенбліта вандрівка зі села Дерихлопи до Америки і назад» (1882–1884), яку через гострий зміст не включали до жодної прижиттєвої збірки, а радянська цензура вилучила з академічного видання. Промовисті імена – Швінделес (від *нім. der Schwindel* – «шахрайство, обман») і Пархенбліт (букв. їдишем «паршива квітка») – прямо вказують на сатиричну функцію образу героя-шинкаря, який хизується своїми обладками: «Я на борг дав і на застав, / А все го я обшастав, / І в кишеню капав цент» [34, т. 52, с. 130]. Ярослав Грицак кваліфікує цей твір як вияв «прогресивного антисемітизму» молодого Франка – спроби використати єврейську тему для розбурхування революційних настроїв проти визиску

загалом (див.: [8]). Але інші дослідники наголошують: головною мішенню сатири були вади самого українського суспільства – незгуртованість і байдужість – та ієрархія імперії, в якій євреї часто ставали інструментом у руках можновладців (див.: [21]).

Зовсім іншим, навіть протилежним за тональністю є цикл «Жидівські мелодії» (1887, доповнений 1893-го для нового, розширеного видання збірки «З вершин і низин»), написаний під враженням від погромів 1881 року в Росії. Сам Франко називав його «пам'яткою, рефлексом духового настрою підгірських жидів». До циклу з восьми творів увійшла, зокрема, поезія «Самбатіон» на основі легенди про незнищенність єврейського народу, доки живий дух царя Давида: «...горе землі тій, як стане на неї / Обома ногами Давид» [34, т. 52, с. 29]. Вірш «Пір'я» – безпосередня реакція на погроми: розвіяне пір'я з роздертих єврейських перин стає метафорою народної трагедії, що кличе до небесного суду: «Гляди ж на тих варварів зграю, / О пір'я з жидівських перин!» [34, т. 52, с. 30]. Поезія «Асиміляторам» – віршована інвектива до тих, хто прагне знищити національну ідентичність євреїв. Поет тут наголошує на силі закону й традиції, які оберігають народ протягом тисячоліть. «Заповіт Якова» на апокрифічний сюжет змальовує патріарха, що заповідає поховати себе при дорозі, аби чути стогін нащадків у неволі. Соціально-психологічна поема «Сурка» розповідає трагічну історію бідної служниці, вигнаної господарем-корчмарем на мороз із дитиною, і стає втіленням загальнолюдського материнського страждання. «З любові» – лірична сповідь конокрада Гершона, якого на злочин штовхнула бідність і любов до родини. Етичною кульмінацією циклу є найдовший твір – віршоване оповідання «По-людськи», де через образ праведника Шаї-Ляйба стверджується пріоритет моралі над матеріальними інтересами й релігійним фанатизмом. У цьому циклі, зазначають дослідники, Франко здійснив прорив до «ідеального реалізму», відмовившись від карикатури заради людяності.

До єврейських (а саме старогєбрейських) сюжетів письменник звертався й у своїх філософських поемах на біблійні теми, зокрема, в поемі «Смерть Каїна» (1889), шукаючи через міф відповіді про любов як сенс буття. Але справжньою вершиною «Франкового гебраїзму», за визначенням Миколи Євшана [12, с. 435], стала філософська поема «Мойсей» (1905) – політичний заповіт народові, де історія виходу євреїв з Єгипту перетворюється на дзеркало українського націотворення, а образ пророка-вождя – на дзеркало власної долі автора: «Я ж весь вік свій, весь труд тобі дав / У незламнім завзяттю, – / Підеш ти у мандрівку століть / З мого духа печаттю» [34, т. 5, с. 237]. Що вже й казати про незліченне число гебраїзмів та біблійних алюзій і ремінісценцій в інших поетичних текстах Франка, зокрема у моралістичних віршах, гномах і притчах збірок «Мій Ізмарагд» (1898) та «Давне й нове» (1911).

2.3. Художня проза

Художня проза Франка теж немислима без єврейських образів, і започаткувалася ця тема вже в першому романі «Петрії і Довбушуки» (1875–1876), написаному дев'ятнадцятирічним автором під впливом європейського романтизму і єврейського просвітництва. Центральний персонаж, реформатор Ісаак Бляйберг, виступає речником ідей просвітництва (Гаскалі): засуджує лихву, закликає євреїв ставати «продуктивними горожанами» і мріє про школи, які давали б єврейській молоді доступ до європейських знань без зречення віри. Головна романтична інтрига полягає в тому, що Ісаак насправді виявляється не євреєм, а сином опришка Довбуша й польської шляхтянки, вихованим у єврейській родині, – цей хід зраджує скепсис молодого Франка щодо реальності появи єврейської реформаторської еліти в тогочасних умовах. У другій редакції 1913 року герой зазнає повної поразки: громада його не розуміє, а рабин оголошує херем (відлучення). Сам Франко визнавав твір «слабким з многих поглядів», проте цінував багатство його типажів і перші прояви «націо-

нального почуття не тільки серед русинів, але й серед євреїв» [34, т. 39, с. 230–231].

Натомість психологічна новела «Пирогів з черницями» (1884) звертається до теми родинного виховання в єврейській спільноті: сувора Хане Гольдбаум привчає сина бути «Geschäftsmann» – і коли хлопчик, продавши батькові свою порцію улюблених пирогів, розкаюється й плаче, мати б'є його зі словами: «Знай, як бути гешефтсманом! Коли продав, то не жалуй!» [34, т. 16, с. 206]. Показово, що тут Франко свідомо загострює негативні риси родинного побуту – на відміну від мемуарів «Мої знайомі жиди», де захоплювався саме єврейською родинною солідарністю.

Особливо яскравим і щедрим на колоритні образи й мотиви у контексті Франкової художньої юдаїки є бориславський цикл. В оповіданнях «Гершко Гольдмахер», «Гава» та «Гава і Вовкун» постає доля багатого орендаря Гершка, вбитого селянами за визиск, і його синів-сиріт, які пройшли «тверду школу життя». Гава, зіткнувшись із жорстокістю селян, що б'ють його лише за те, що він «жид», навчається тактиці обману й перетворюється на успішного спекулянта, а разом із братом Вовкуном демонструє тип «гешефтсмана», для якого гроші стають «власною душею». Без сумніву, це тенденційно-спрощений, стереотипний образ, притаманний єврейському дискурсу практично всієї літератури XIX століття (і не лише української). Проте поряд у Франка введено й контрастний образ чесного бідняка Мошка, якого селяни з часом «полюбили» за порядність – Франко наголошує, що особисті якості людини важили для українців більше за національність.

У «бориславських» повістях «Воа constrictor» та «Борислав сміється» розгортається масштабна картина «нафтової лихоманки». Герман Гольдкремер, чиє злиденне дитинство виплекало в ньому «хижака-мільйонера», усвідомлює зрештою, що його багатство – це той самий удав, що душить газель на картині в його кабінеті: «Се безмірно довга... зв'язка грошей, срібла, золота» [34, т. 14, с. 434]. У творі «Борислав сміється» йому протиставлено

«цивілізованого» ліберала Леона Гаммершляга, який під маскою культури приховує ту саму жадібність і байдужість до страждань робітників; водночас показано й злидні єврейської бідноти-«капцанів», яка страждає від власних багатіїв так само, як і українці.

Зовсім іншим, ніж стереотипізовані, подекуди демонізовані, а подекуди карикатуризовані образи євреїв-«хижаків», шахраїв та експлуататорів є образ єврейського юнака Йоська Штерна з оповідання «До світла!» (1890), написаного під враженням від власного ув'язнення письменника 1889 року. Оповідач-арештант описує зовнішність Йоська як «наскрізь жидівську», проте одразу зауважує, що в характері хлопця, вихованого серед українських селян-пастухів, немає жодної риси стереотипу – лише «дитинно-чиста душа». У тюрмі, за тиждень навчившись грамоти, Йосько гине від кулі охоронця, намагаючись упіймати останній промінь світла для читання, і вмирає, притискаючи книжку до грудей. Це один із найсвітліших образів у творчості Франка – уособлення ідеї «людськості» поза національними межами.

Своєрідною кульмінацією «єврейського дискурсу» стає роман «Перехресні стежки» (1900) з образом лихваря Вагмана – колишньої «найтяжчої п'явки», який після загибелі сина з вини шляхти зазнає морального переродження і стає таємним союзником селян. Через нього Франко формулює ідею двоїстості єврейської душі: одна її, шляхетна, частина ще горить «вогнем старих пророків» і вчиться самовідданої праці і «громадського змислу» в бджоли і мурашки і, інша ж, «меркантильна», «здавна ходила на науку до павука» [34, т. 20, с. 392]. Вагману протиставлено бургомістра Рессельберга – тип цілком асимільованого єврея-поляка, якому лихвар дорікає, що така асиміляція є «самогубством нації». Саме Вагман формулює провокативне запитання: «Чому нема жидів-русинів?» [34, т. 20, с. 391] – і закликає одновірців шукати спільної мови з пригнобленими, попереджаючи про ненависть, що століттями накопичується і може вибухнути «полум'ям». Трагічний фінал – убивство Вагмана грабіжниками – трактують як визнання Франком утопічності швидкого реформу-

вання єврейства в тогочасних умовах. Водночас треба визнати, що образ Вагмана – не тільки філософічно найглибший з усієї галереї єврейських типів Франкової прози, а й ідеологічно найближчий до позиції й голосу самого автора у поглядах на єврейське питання, семітизм і антисемітизм. Недарма мудрування персонажа часто-густо майже дослівно відлунюють у пасажах публіцистичних текстів його творця. У цьому сенсі можна ствердити, що Вагман – своєрідне *alter ego* самого Франка (включно з його колізією двійництва, варіантом якої в суті речі є й згадана вище дихотомія «двох частей» єврейської душі). Отже, у романі «Перехресні стежки» євреї виступають не лише як соціальна верства (лихварі чи буржуазія), а як стародавня нація, що перебуває на роздоріжжі між збереженням самотності та саморуйнівною асиміляцією, причому їхня доля нерозривно пов'язана з долею українського народу.

У пізній прозі письменника «художня юдаїка» надалі набуває філософсько-символічних обертонів. Зокрема, в оповіданні-притчі «Як Юра Шикманюк брів Черемош» (1906) автор розкриває єврейську тематику через складне переплетіння соціального антагонізму, психологічної маніпуляції та релігійно-філософського переродження. За фабулою, шинкар Мошко Готтесман на прізвисько Галапас (дармоїд) хитрістю виманює в самотнього гуцула Юри його майно, але, злякавшись гнівної помсти, переживає глибоке релігійне потрясіння і, під впливом фантастичних Білого й Чорного демонів, тимчасово зазнає морального переродження, повертаючи документи. Тут Франко відходить від стереотипного образу єврея-визискувача, стверджуючи ідею рівності всіх людей перед мораллю незалежно від національності. Загалом, варто наголосити, що письменника набагато більше цікавили в художньому сенсі мотиви морального катарсису й психологічної метаморфози дійових осіб, їхня складність, парадоксальність та амбівалентність, ніж спрощені стереотипи і ярлики. Врешті, це узагальнення стосується не тільки персонажів-євреїв, а загалом персоносфери Франкової прози з прита-

манним їй глибоким психологізмом, ба навіть нахилом до психоаналізу.

3. Світ політики: єврейське питання в публіцистиці і суспільній практиці Франка

Єврейське питання було предметом пильної уваги не тільки Франка-гуманітарія, перекладача, письменника й літературознавця, але й практичного політика і політичного мислителя, глибоко інтегрованого в громадсько-політичну ситуацію Галичини кінця XIX – початку XX століття, а також інтелектуально заангажованого в глобальні цивілізаційні процеси своєї епохи. Це була епоха соціалізму – й епоха націоналізмів. І Франкові, який політичну еволюцію починав як соціаліст, зрештою судилося стати речником української національної ідеї. І водночас це була доба народження сіонізму: спершу як ідеї-мрії з ознаками політичної утопії, а переходом – як реального політичного проекту, що зрештою об'єктивувався у появі держави Ізраїль на геополітичній мапі світу (після Другої світової війни; офіційно проголошено 1948 року). Важливо підкреслити, що Франко був одним із перших в українській інтелектуальній історії симпатиків ідеї політичної самостійності єврейського народу, а не лише дослідником і популяризатором єврейської історії та культури.

3.1. Політична публіцистика

З публіцистичних статей та наукових розвідок Франко постає як вдумливий аналітик, що прагне розібрати соціальні механізми взаємодії етнонаціональних спільнот як історик, етнолог, політолог, соціолог та націолог, і водночас як пристрасний журналіст, полеміст і соціальний критик, який часто-густо дає гострі і навіть емоційні оцінки особам, позиціям і ситуаціям (тож не дивно, що іноді й передає куті меду). Та й такі «неполіткоректні» оцінки характеризують Франка як мислителя, який не боявся

гострих кутів і прагнув знайти раціональну та гуманістичну основу для співжиття різних народів у Галичині.

Сам автор був свідомий вагомості «єврейського циклу» у власному науково-публіцистичному доробку. Так, у передмові до збірки автоперекладів польськомовної публіцистики «В наймах у сусідів» він окремо вирізняв у своєму доробку «групу статей, що відносяться до жидівського питання», а власне: «Galizische Zwecke», «Eine teuflische und verworfene Aufreizung» та «Семітизм і антисемітизм у Галичині» [25, с. XI].

У програмній статті «Семітизм і антисемітизм у Галичині» (1887) – мабуть, найяскравіший і найґрунтовніший публіцистичний праці про єврейське питання – Франко висунув принцип: «горожанином краю робить не давність оселення, не земля, не капітал, а тільки почуття солідарності з народними ідеалами» [33, с. 130]. Відтак він чітко визнав євреїв окремою нацією з правом на автономію, що ґрунтується на «окремім походженні, релігії, традиції... окремім складі духовнім». А в статті «Сигнал застереження» (1903) український публіцист рішуче виступив проти підбурювання до погромів (рівно ж як художнім оскарженням єврейських погромів був поетичний цикл «Жидівські мелодії»).

Франко був одним із перших, хто відгукнувся на державницькі ідеї Теодора Герцля. У позитивній (хоча й не безкритичній) рецензії на його книгу «Жидівська держава» (1896) український мислитель і політик назвав цю працю «сенсаційною», а сіоністський задум відродження єврейської держави – «надиханим гарячою вірою і гарячою любов'ю до свого народу». Франко підкреслив, що, на відміну від ідеалістів-попередників, Герцль поставив цей проект на реальний ґрунт, тож план творення майбутньої «єврейської республіки» набув конкретних обрисів і «має перед собою беззастережне майбутнє» [26, с. 333, 334].

Франкові дискусії з єврейськими авторами (переважно на сторінках часописів «Przegląd Społeczny» (1887) та «Kurjer Lwowski» (1893) свідчать про складність ідейної еволюції мислителя.

Найгострішою була публічна полеміка з доктором медицини з Ясс Карпелем Ліппе, який у брошурі «Symptome der antisemitischen Geisteskrankheit» (нім. «Симптоми антисемітської душевної хвороби») звинуватив Франка у «палкому антисемітизмі» (достоту як через століття Еміль Лянґерман). У відповіді Франко наполягав, що його критика має не расовий чи релігійний, а соціально-економічний характер: предметом його ненависті є не нація, а «всякий утиск, усякий визиск і всяка облуда» [33, с. 117]. Він відкидав звинувачення в тому, що асиміляція для нього означає примусове хрещення, наполягаючи на «горожанському зрівнянні» – спільній праці народів для спільного добра. У циклі «Жиди про жидівське питання» (1893) Франко аналізував погляди самих єврейських інтелектуалів на майбутнє свого народу, зокрема думки про лихварство економіста Леопольда Каро, якого український автор, попри моменти незгоди, визнавав ґрунтовним знавцем соціоекономічних реалій краю. Подібні дискусії велися і з Альфредом Носсіґом, з яким Франко солідаризувався щодо права євреїв на власну державу, і з Хаїмом Житловським (Є. Хасіним), чию брошуру «Євреї до євреїв» він детально розбирав як приклад соціалістичного напрямку єврейського руху.

Дискурс Франка з цими єврейськими діячами демонструє поступовий перехід від вузьких соціальних стереотипів до визнання євреїв суб'єктом світової історії та підтримки їхнього права на державність. Попри гостроту суперечок, опоненти-євреї, навіть критикуючи Франка, вважали його «незалежним і вдумливим критиком».

3.2. Політична практика

Як лідер Русько-української радикальної партії (РУРП), Франко сформулював позицію: боротися не проти народу, а проти визиску («обрізаного чи хрещеного»). Він закликав українців створювати кооперативи для чесної конкуренції, а не вдаватися до

насильства. Франко бачив євреїв органічною частиною галицького соціуму і виступав за їхню «асиміляцію» не через зміну релігії, а через спільну працю для блага краю та солідарність із народними ідеалами. Його діалог із сіоністами свідчить про спробу витворити тип «українського єврея», інтегрованого в боротьбу за спільні демократичні цінності.

Зокрема, у праці «Радикали і жиди» (1898) – частині публіцистично-політологічного циклу «Радикальна тактика» – Франко чітко заявив: «радикали не є антисемітами», і борються вони не з євреями, а з усяким гнітом і визиском, насильством та експлуатацією. Ярослав Грицак вбачає в цьому радикальну інверсію традиційного стереотипу: чужим для Франка був не єврей, а визискувач будь-якого походження [8, с. 363].

«Чи ж мали би радикали сумліне кликати народ против жидів для того тільки, що вони жиди? Ні, радикали кличуть і гуртують народ не против жидів, а против жидівського дармоїдства і визиску, против жидівської бути і збиткованя. Та ні, не против самого жидівського дармоїдства, але против усякого дармоїдства і визиску, обрізаного й необрізаного, хрещеного й нехрещеного реверенді, против усякої бути і збиткованя, чи вони ходять у халаті, чи в мундурі, чи в. І виступаючи против жидів радикали вміють добре розрізнити і знають, що той жидівський лапсердак з пейсами, в халаті і з цибуляним запахом є далеко меншим ворогом хлопа, ніж той цивілізований, уфракований і удекорований жидівський фінансист, міліонер, спекулянт та гуртівник, що обертає міліонами, ходить по під руку з графами та міністрами, котрому з любим усміхом стискають руку біскупи та митрополити! Против тих великих п'явок виступають радикали найсильнійше» [32, с. 12–13].

Цей публіцистичний пасаж – не риторична поза, а тверда політична позиція. Про це свідчить послідовна діяльність Франка як практичного політика спершу радикального, а потім національно-демократичного спрямування. Додаткові аргументи на користь цієї тези знаходимо, поміж іншого, і в мемуарній літе-

ратурі. Так, адвокат Степан Баран у спогадах підкреслював, що Франко вітав пропозицію посла Юліяна Романчука визнати євреїв окремою нацією в австрійському парламенті, і наголошував, що саме українці першими в Європі стали на захист єврейських національних прав – практичним підтвердженням цього стали вибори 1907 року, коли голосами українців було обрано чотирьох послів-сіоністів, які заснували перший у світі єврейський національний парламентський клуб (див.: [2, с. 636]).

Історик Ярослав Грицак пропонує розглядати феномен ставлення Франка до єврейства крізь призму категорії «прогресивного антисемітизму» (на противагу антисемітизму консервативному) [8, с. 359]. Термін «прогресивний антисемітизм» має історичне підґрунтя і стосується передусім лівих політичних ідеологій і практик (див.: [53]), тож обмежено застосовний хіба щодо періоду «соціалістичної пропаганди» у світоглядній еволюції молодого Франка (1870–1880-ті роки), коли той і справді перебував у полоні лівих ідей. Це був ситуативний і нетривалий етап, представлений у Франковому доробку статтею «Питання жидівське» (1883) та сатиричною поемою «Швінделес Пархенблїт», що невдовзі поступився місцем зрілому гуманізму.

Тож, за гамбурзьким рахунком, на підставі попереднього аналізу вважаю недоцільним і безпідставним узагалі оперувати терміном «антисемітизм» щодо Франка як історичного діяча, політичного мислителя та біографічної особи, який чи не найбільше уваги з-поміж усіх українських інтелектуалів своєї доби присвятив саме єврейському питанню та здебільшого розглядав його всебічно й прихильно, чесно й об'єктивно, *sine ira et studio*.

Іван Франко критично сприймав, полемічно обговорював, а іноді й сатирично викривав окремі риси етнотипів різних народів, і не лише євреїв, а й поляків, угорців, австрійців, німців, росіян та ін., ба навіть самих українців (особливо галицьких русинів, або ж рутенців). Водночас елементи національної критики (й самокритики) аж ніяк не дають підстав для звинувачень у шовінізмі чи ксенофобії. Фігурально кажучи, якщо вважати

Франка антисемітом, то слід визнати й українофобом за його sacramентальне зізнання: «Не люблю русинів», «навіть нашої Русі не люблю» [34, т. 31, с. 30–31] (слова з польськомовної автобіографічної передмови «*Niesco o sobie samym*» до збірки «*Obrazki galicyjskie*», 1897). Ба більше: хиби, вади, недоліки, історичні помилки й недопрацювання власного народу він таврував не з меншою, а то й з більшою принциповістю й емоційною пристрастю, порівняно з народами-сусідами. Термін «антисемітизм» щодо Франка некоректний, позаяк йому аж ніяк не були притаманні ворожість, упередження та ненависть до євреїв як до релігійної чи етнічної групи, що охоплюють побутову нетерпимість, релігійні переслідування та державну дискримінацію. Окремі «голоси» та дійові особи Франкової творчості (передусім художньої) виявляють ознаки антисемітизму, але їх аж ніяк не можна ототожнювати з «голосом» та світоглядною позицією самого автора.

Висновки

Євреї були органічною частиною життєвого, творчого й політичного світу Івана Франка. Він мав широке коло єврейських друзів і цінував їхню родинну та інтелектуальну культуру, а його ставлення трималося на гуманістичному принципі бачити в кожному самоцінну особистість, незалежно від етнічних, гендерних та інших ознак, соціального й майнового статусу тощо. Єврейська тема пронизує весь його творчий шлях – від ранніх сатиричних текстів до філософської вершини «Мойсея», слугуючи водночас дзеркалом для українського націотворення. І важко знайти іншого українського автора, який би написав на цю тему більше і глибше, ніж Франко.

У політиці Франко обстоював «горожанське зрівняння» і право євреїв на самовизначення, засуджував антисемітизм як «інфекційну хворобу» й підтримував ідею національної самостійності, випереджаючи в цьому свій час. Він не був антисемітом у расовому чи релігійному сенсі: гостра соціальна критика єврей-

ського капіталу у творах 1880-х років – те, що дослідники називають «прогресивним антисемітизмом» – з часом цілком поступилася місцем глибокому гуманізму і підтримці права народу на власну державність. Можна стверджувати, що Іван Франко був першим українським філосемітом-реалістом, а його ідеї про солідарність пригноблених націй залишаються актуальним фундаментом сучасного українсько-єврейського діалогу.

Врешті-решт, взаємини Івана Франка з єврейством неможливо звести до спрощених формул «філосеміт» чи «антисеміт». Його позиція була глибоко принциповою та людиноцентричною: він послідовно викривав соціальний визиск та моральні вади, але водночас завжди шукав у кожній особі «людину і тільки людину». Для української культури його спадщина стала прикладом глибокого міжкультурного діалогу, а образ Мойсея – символом національної свободи.

Bibliographic References

- Августинович К. Образи кровопивць та їхні антиєврейські імплікації в Галичині // *На перехресних стежках. Іван Франко та єврейське питання у Галичині. Матеріяли наукової конференції у Віденському університеті (24–25 жовтня 2013 року)* / упоряд. А. Вольдан, О. Терпіц. Київ : Критика, 2016. С. 163–170.
- Баран С. З моїх спогадів про Івана Франка // *Спогади про Івана Франка* / упоряд., вступ. сл., прим. М. І. Гнатюка. 2-ге вид., доп., перероб. Львів : Каменяр, 2011. С. 635–648.
- Волдан А. Єврейські образи й стереотипи в бориславському циклі Івана Франка // *Франкознавчі студії : зб. наук. праць* / гол. ред. Є. Пшеничний. Дрогобич : Коло, 2015. Вип. 6. С. 9–24.
- Вольдан А., Терпіц О. (упоряд.). *На перехресних стежках. Іван Франко та єврейське питання у Галичині. Матеріяли наукової конференції*

- у Віденському університеті (24–25 жовтня 2013 року) / упоряд. А. Вольдан, О. Терпії. Київ : Критика, 2016. 184 с.
- Гнатюк М. Іван Франко і деякі проблеми життя єврейської людності в Галичині // *Українське літературознавство*. 1993. Вип. 58. С. 78–86.
- Гнатюк М. Іван Франко і єврейство: ще раз до проблеми // *Франкознавчі студії : зб. наук. праць*. Дрогобич : Коло, 2024. Вип. 7. С. 8–21.
- Грицак Я. Між семітизмом й антисемітизмом: Іван Франко та єврейське питання // *Парадигма*. 2008. Вип. 3. С. 50–91. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/paradig_2008_3_6 (дата звернення: 30.07.2026).
- Грицак Я. Франко та його євреї // Грицак Я. Пророк у своїй вітчизні. Франко та його спільнота (1856–1886). Київ : Критика, 2006. С. 335–363.
- Грицак Я. Пророк у своїй вітчизні. Франко та його спільнота (1856–1886). Київ : Критика, 2006. 632 с.
- Гундорова Т. І. Єврейський акцент у народницькій концепції Івана Франка // *Яценко Михайло Трохимович (до 90-ліття від дня народження)*. In *теторіат : зб. наук. праць* / відп. за вип. П. Михед, наук. ред. Т. Михед. Ніжин, 2014. С. 110–128.
- Дорошенко В. Іван Франко (Зі споминів автора) // *Спогади про Івана Франка / упоряд., вступ. сл., прим. М. І. Гнатюка*. 2-ге вид., доп., перероб. Львів : Каменярь, 2011. С. 553–564.
- Євшан М. Пісня про Мойсея (Студія над твором Івана Франка) // Євшан М. Критика; Літературознавство; Естетика / упоряд. Н. Шумило. Київ : Основи, 1998. С. 435–443.
- Кедровський В. Іван Франко в Одесі // *Спогади про Івана Франка / упоряд., вступ. сл., прим. М. І. Гнатюка*. 2-ге вид., доп., перероб. Львів : Каменярь, 2011. С. 592–593.
- Колесник А. В. Єврейська тематика в художній прозі Івана Франка : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01 / Ін-т літ. ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Київ, 2016. 200 с.
- Кудрявцев П. П. Єврейство, євреї та єврейська справа в творах Івана Франка // *Збірник праць Єврейської історико-археографічної комісії*. Київ, 1929. Кн. 2. С. 1–81.
- Мних Р. Іван Франко і євреї. Част. 1–3. 2013. URL: <http://historians.in.ua/index.php/en/doslidzhennya/941-roman-mnykh-ivan-franko-i-ievrei-chastyna-1-3> (дата звернення: 30.07.2026).

- Мних Р. Іван Франко і єврейство у Австро-Угорщині кінця 19 – початку 20 століття // *Франкознавчі студії : зб. наук. праць* / гол. ред. Є. Пшеничний. Дрогобич : Коло, 2012. Вип. 5. С. 147–176.
- Набитович І. Модерністичні тенденції показу образів євреїв та українсько-єврейських взаємин у романі Івана Франка «Перехресні стежки» // *Франкознавчі студії : зб. наук. праць* / гол. ред. Є. Пшеничний. Дрогобич : Вимір, 2001. Вип. 1. С. 142–147.
- Пісня Дебори: Найдавніша пам'ятка старогребейської поезії / у перекл. та з поясненнями І. Франка. Львів : З друкарні Й. Айхельбергера, 1912. 32 с. (Відбиток з «Неділі», 1912 р., ч. 38, 39).
- Пшеничний Є. Іван Франко і Герман Барац: діалог, який не відбувся // *На перехресних стежках. Іван Франко та єврейське питання у Галичині. Матеріали наукової конференції у Віденському університеті (24–25 жовтня 2013 року)* / упоряд. А. Вольдан, О. Терпіц. Київ : Критика, 2016. С. 143–150.
- Стоколос-Ворончук О. Література й анекдот: деякі єврейські образи у творах Івана Франка // *World Science*. 2020. Vol. 2, No. 2(54). Р. 45–51.
- Тихолоз Б. Парадокс Франка // *Локальна історія*. 2026. № 4 (90). С. 26–27.
- Труш І. З моїх споминів про Івана Франка // *Спогади про Івана Франка* / упоряд., вступ. сл., прим. М. І. Гнатюка. 2-ге вид., доп., перероб. Львів : Каменяр, 2011. С. 469–473.
- Франко З. Передмова // Франко І. Мозаїка. Із творів, що не ввійшли до Зібрання творів у 50 томах / упоряд. З. Т. Франко, М. Г. Василенко. Львів : Каменяр, 2001. С. 4–20.
- Франко І. В наймах у сусідів: Збірник праць писаних польською та німецькою мовами в перекладі з поясненнями та додатками автора. Т. 1: Статі на суспільно-політичні теми. (Популяція, репрезентація, індемнізація). Писані в рр. 1886–1890. Львів : Із Загальної друкарні, 1914. XII, 340 с. (Писання Івана Франка ; Т. VII).
- Франко І. Жидівська держава [Рец. на книгу Теодора Герцля «Der Judenstaat, Versuch einen modernen Lösung der Judenfrage». Leipzig und Wien, 1896] // Франко І. Мозаїка. Із творів, що не ввійшли до Зібрання творів у 50 томах / упоряд. З. Т. Франко, М. Г. Василенко. Львів : Каменяр, 2001. С. 331–334.
- Франко І. Мозаїка. Із творів, що не ввійшли до Зібрання творів у 50 томах / упоряд. З. Т. Франко, М. Г. Василенко. Львів : Каменяр, 2001. 434 с.

- Франко І. Мої жидівські знайомі / пер. з нім. О. Женіна // Сучасність. 1987. № 7–8 (315–316). С. 177–185.
- Франко І. Мої знайомі жиди (3 рукописної спадщини) / пер. з нім. М. Возняка // Діло. 1936. № 117 (28 трав.). С. 5–6 ; № 118 (29 трав.). С. 5–6 ; № 119 (30 трав.). С. 5–6.
- Франко І. Мої знайомі жиди / пер. з нім. М. Возняка // Франко І. Я. Додаткові томи до зібрання творів у 50-и томах. Київ : Наукова думка, 2010. Т. 54. С. 415–426.
- Франко І. Притча про сліпця і хромця (причинок до історії літературних взаємин старої Русі). СПб. : Типографія імператорської академії наук, 1905. 27 с.
- Франко І. Радикальна тактика. Частина I [І. Радикали і анархісти. II. Радикали і Жиди]. Львів : Накладом редакції «Громадського голосу», 1898. 15 с.
- Франко І. Семітизм і антисемітизм в Галичині // Франко І. В наймах у сусідів: Збірник праць писаних польською та німецькою мовами в перекладі з поясненнями та додатками автора. Т. 1: Статі на суспільно-політичні теми. (Популяція, репрезентація, індемнізація). Писані в рр. 1886–1890. Львів : Із Загальної друкарні, 1914. С. 115–131.
- Франко І. Я. Зібрання творів : у 50 т. Київ : Наук. думка, 1976–1986. Т. 1–50 ; Додаткові томи до зібрання творів у 50-и томах. Київ : Наук. думка, 2008–2011. Т. 51–54.
- Франко П. Іван Франко зблизька (п'ять портретів). Львів, 1937. 32 с.
- Хомяк М. «Адвокатська доба» на Мостищині: історія і сучасні форми комеморації (частина 1) // Вісник Національної асоціації адвокатів України. 2025. № 11 (116). С. 59–64.
- Цвейг С. Світ учора. Спогади європейця / пер. з нім. А. Савченко. Харків : Фоліо, 2018. 411 с.
- Augustynowicz C. Geschichte Ostmitteleuropas: Ein Abriss. Wien : Wilhelm Braumüller Universitätsverlag, 2010. 137 S. (Reihe: Basistexte Wirtschafts- und Sozialgeschichte ; Band 2).
- Burdziej B. Iwan Franko o żydach. Przyczynek do studium problemu // Київські полоністичні студії. 2017. Т. 29. С. 16–24.
- Franko I. Beiträge zur Geschichte und Kultur der Ukraine: Ausgewählte deutsche Schriften des Revolutionären Demokraten. 1882–1915 / unter Mitarb. von O. I. Bileckij und I. I. Bass ; hrsg. und eingeleitet von E. Winter und P. Kirchner. Berlin : Akademie-Verlag, 1963. 578 S.

- Hrycak J. Między filosemityzmem i antysemityzmem – Iwan Franko i kwestia żydowska // *Świat niepożegnany. Żydzi na dawnych ziemiach wschodnich Rzeczypospolitej w XVIII–XX wieku* / red. K. Jasiewicz. Warszawa ; Londyn, 2005. S. 451–480.
- Ivan Franko und die jüdische Frage in Galizien: Interkulturelle Begegnungen und Dynamiken im Schaffen des ukrainischen Schriftstellers / A. Woldan, O. Terpitz (Hrsg.). Wien : Vienna University Press ; Göttingen : V&R unipress, 2016. 136 S.
- Kolesnyk A. Tematyka żydowska w prozie literackiej Iwana Franki: aspekty realistyczne oraz naturalistyczne / Instytut Kultury Regionalnej i Badań Literackich imienia Franciszka Karpińskiego. Siedlce : IKRiBL, 2022. 212 s. (Opuscula Litteraria Sedlcensia : OLS ; t. 1).
- Lappin E. Der Jude 1916–1928. Jüdische Moderne zwischen Universalismus und Partikularismus. Tübingen : Mohr Siebeck, 2000. 456 S.
- Mnich R. Ivan Franko und Martin Buber: zwischen Zionismus und Chassidismus // *Wiener Slavistisches Jahrbuch*. 2011. Band 57. S. 139–150.
- Mnich R. Ivan Franko und Theodor Herzl: über eine nicht stattgefundene Begegnung in Wien im Winter 1893 // *Wiener Slavistisches Jahrbuch*. 2009. Band 55. S. 235–243.
- Mnich R. Іван Франко і єврейство. Siedlce : Instytut kultury regionalnej i badań literackich im. Franciszka Karpińskiego, 2018. 523 s.
- Mnich R. Іван Франко і єврейство // *Wiener Slavistisches Jahrbuch*. 2010. Band 56. S. 99–108.
- Mnich R. Ivan Franko im Kontext mit Theodor Herzl und Martin Buber: mit Originalbeiträgen von Ivan Franko, Mathias Acher, J. Karenko, Carpel Lippe, Mychajlo Lozynskyj, Wasyl Szczurat und Osias Waschitz / hrsg. von E. R. Wiehn. Konstanz : Hartung-Gorre Verlag, 2012. 134 S.
- Mnich R. Єврейський дискурс Івана Франка: причинок до історії «прогресивного антисемітизму» в Галичині // *Jews and Slavs*. Jerusalem ; Kyiv, 2000. Vol. 7: Jews and Eastern Slavs. Essays on intercultural relations / ed. by W. Moskovich, L. Finberg, M. Feller. P. 110–129.
- Shatterzone of Empires: Coexistence and Violence in the German, Habsburg, Russian, and Ottoman Borderlands / ed. by O. Bartov, E. D. Weitz. Bloomington ; Indianapolis : Indiana University Press, 2013. XII, 528 p.
- Szczurat W. Wówczas było to jeszcze mrzonką // *Chwila poranna*. 1937. 5 sierpnia. S. 5.
- Weeks T. R. Polish “Progressive Antisemitism”, 1905–1914 // *East European Jewish Affairs*. 1995. Vol. 25, No. 2. P. 49–67.

Zöchling C. «Juden, Blutsauger». Iwan Franko: Denkmalstreit um ukrainischen Nationalhelden. Eine Büste des ukrainischen Antisemiten Iwan Franko in Wien erregt die Gemüter // *Profil*. 2013. 24.10. URL: <https://www.profil.at/home/iwan-franko-denkmalstreit-nationalhelden-368421> (дата звернення: 30.07.2026).

References

- Augustynowicz, C. (2010). *Geschichte Ostmitteleuropas: Ein Abriss*. Wilhelm Braumüller Universitätsverlag.
- Avgustynovych, K. (2016). Obrazy krovopyvts ta yikhni antyyevreiskii implicatsii v Halychyni [Images of bloodsuckers and their anti-Jewish implications in Galicia]. In A. Woldan & O. Terpitz (Comps.), *Na perekhresnykh stezhkakh. Ivan Franko ta yevreiske pytannia u Halychyni* [On the cross-paths. Ivan Franko and the Jewish question in Galicia] (pp. 163–170). Krytyka.
- Baran, S. (2011). Z moikh spohadiv pro Ivana Franka [From my memories of Ivan Franko]. In M. I. Hnatiuk (Comp.), *Spohady pro Ivana Franka* [Memories of Ivan Franko] (2nd ed., pp. 635–648). Kameniar.
- Bartov, O., & Weitz, E. D. (Eds.). (2013). *Shatterzone of Empires: Coexistence and Violence in the German, Habsburg, Russian, and Ottoman Borderlands*. Indiana University Press.
- Burdziej, B. (2017). Iwan Franko o żydach. przyczynek do studium problemu [Ivan Franko on Jews. A contribution to the study of the problem]. *Kyiv Polish Studies*, 29, 16–24.
- Doroshenko, V. (2011). Ivan Franko (Zi spomyniv avtora) [Ivan Franko (From the author's memories)]. In M. I. Hnatiuk (Comp.), *Spohady pro Ivana Franka* [Memories of Ivan Franko] (2nd ed., pp. 553–564). Kameniar.
- Franko, I. (1898). *Radykalna taktyka. Chast I* [Radical tactics. Part I]. Nakladom redaktsii «Hromadskoho holosu».
- Franko, I. (1905). *Prytcha ro sliptsia i khromtsia (prychynok do istorii literaturnykh vzaïemyn staroi Rusi)* [The Parable about the blind man and the lame man (A contribution to the history of literary relations of ancient Rus)]. *Typografiya imperatorskoy akademii nauk*.

- Franko, I. (1914). Semityzm i antysemityzm v Halychyni [Semitism and Anti-Semitism in Galicia]. In *V naimakh u susidiv* [In the service of neighbors] (Vol. 1, pp. 115–131). Iz Zahalnoi drukarni.
- Franko, I. (1914). *V naimakh u susidiv: Zbirnyk prats pysanykh polskoiu ta nimetskoiu movamy v perekladi z poiasnieniamy ta dodatkamy avtora. Vol. 1: Statti na suspilno-politychni temy* [In the service of neighbors: Collection of works written in Polish and German translated with explanations and appendices by the author. Vol. 1: Articles on socio-political topics]. Iz Zahalnoi drukarni.
- Franko, I. (1936, May 28–30). Moi znaiomi zhydy (Z rukopysnoi spadshchyny) [My acquaintance Jews (From handwritten heritage)] (M. Vozniak, Trans.). *Dilo*, 117–119, 5–6.
- Franko, I. (1963). *Beiträge zur Geschichte und Kultur der Ukraine: Ausgewählte deutsche Schriften des Revolutionären Demokraten. 1882–1915* (O. I. Biletskyi & I. I. Bass, Collabs.; E. Winter & P. Kirchner, Eds.). Akademie-Verlag.
- Franko, I. (1987). Moi zhydivski znaiomi [My Jewish acquaintances] (O. Zhenin, Trans.). *Suchasnist*, 7–8, 177–185.
- Franko, I. (2001). *Mozaika. Iz tvoriv, shcho ne vviishly do Zibrannia tvoriv u 50 tomakh* [Mosaic. From works not included in the Collected Works in 50 volumes] (Z. T. Franko & M. H. Vasylenko, Comps.). Kameniar.
- Franko, I. (2001). Zhydivska derzhava [The Jewish state: Review of Theodor Herzl's book «Der Judenstaat»]. In Z. T. Franko & M. H. Vasylenko (Comps.), *Mozaika. Iz tvoriv, shcho ne vviishly do Zibrannia tvoriv u 50 tomakh* [Mosaic. From works not included in the Collected Works in 50 volumes] (pp. 331–334). Kameniar.
- Franko, I. (2010). Moi znaiomi zhydy [My acquaintance Jews] (M. Vozniak, Trans.). In *Dodatkovi tomy do zibrannia tvoriv u 50-y tomakh* [Additional volumes to the collection of works in 50 volumes] (Vol. 54, pp. 415–426). Naukova Dumka.
- Franko, I. (Trans. & Comm.). (1912). *Pisnia Debory: Naidavnisha pamiatka starohebreiskoi poezii* [Song of Deborah: The oldest monument of ancient Hebrew poetry]. Z drukarni Y. Aikhelberhera.
- Franko, I. Y. (1976–2011). *Zibrannia tvoriv: U 50 t. / Dodatkovi tomy: T. 51–54* [Collected Works: In 50 vols. / Additional volumes: Vols. 51–54]. Naukova Dumka.
- Franko, P. (1937). *Ivan Franko zblyzka (piat portretiv)* [Ivan Franko up close (Five portraits)]. Drukarnia «Slova».

- Franko, Z. (2001). Peredmova [Foreword]. In Z. T. Franko & M. H. Vasylenko (Comps.), *Mozaika. Iz tvoriv, shcho ne vviishly do Zibrannia tvoriv u 50 tomakh* [Mosaic. From works not included in the Collected Works in 50 volumes] (pp. 4–20). Kameniar.
- Hnatiuk, M. (1993). Ivan Franko i deiaki problemy zhyttia yevreiskoi liudnosti v Halychyni [Ivan Franko and some problems of the life of the Jewish population in Galicia]. *Ukrainske Literaturyznavstvo*, 58, 78–86.
- Hnatiuk, M. (2024). Ivan Franko i yevreistvo: shche raz do problemy [Ivan Franko and Jewry: Once again to the problem]. *Frankoznavchi Studii*, 7, 8–21.
- Hrycak, J. (2005). Między filosemityzmem i antysemityzmem – Iwan Franko i kwestia żydowska [Between philosemitism and antisemitism – Ivan Franko and the Jewish question]. In K. Jasiewicz (Ed.), *Świat niepożegnany. Żydzi na dawnych ziemiach wschodnich Rzeczypospolitej w XVIII–XX wieku* (pp. 451–480). Oficyna Wydawnicza Rytm.
- Hrytsak, Y. (2006). Franko ta yoho yevrei [Franko and his Jews]. In Y. Hrytsak, *Prorok u svoii vitchyzni. Franko ta yoho spilnota (1856–1886)* [A prophet in his country. Franko and his community (1856–1886)] (pp. 335–363). Krytyka.
- Hrytsak, Y. (2006). *Prorok u svoii vitchyzni. Franko ta yoho spilnota (1856–1886)* [A prophet in his country. Franko and his community (1856–1886)]. Krytyka.
- Hrytsak, Y. (2008). Mizh semityzmom y antysemityzmom: Ivan Franko ta yevreiske pytannia [Between Semitism and anti-Semitism: Ivan Franko and the Jewish question]. *Paradyhma*, 3, 50–91. http://nbuv.gov.ua/UJRN/paradig_2008_3_6
- Hundorova, T. I. (2014). Yevreiskyi aktsent u narodnytskii kontseptsii Ivana Franka [Jewish accent in Ivan Franko's populist concept]. In P. Mykhed & T. Mykhed (Eds.), *Yatsenko Mykhailo Trokhymovych (do 90-littia vid dnia narodzhennia). In memoriam* (pp. 110–128). Nizhyn State University.
- Kedrovskiy, V. (2011). Ivan Franko v Odesi [Ivan Franko in Odesa]. In M. I. Hnatiuk (Comp.), *Spohady pro Ivana Franka* [Memories of Ivan Franko] (2nd ed., pp. 592–593). Kameniar.
- Khomiak, M. (2025). «Advokatska doba» na Mostyshchyni: istoriya i suchasni formy komemoratsii (chastyna 1) [«Lawyer era» in Mostyska region: History and modern forms of commemoration (Part 1)]. *Visnyk Natsionalnoi Asotsiatsii Advokativ Ukrainy*, 11(116), 59–64.

- Kolesnyk, A. (2022). *Tematyka żydowska w prozie literackiej Iwana Franki: aspekty realistyczne oraz naturalistyczne* [Jewish themes in the literary prose of Ivan Franko: Realistic and naturalistic aspects]. Instytut Kultury Regionalnej i Badań Literackich imienia Franciszka Karpińskiego.
- Kolesnyk, A. V. (2016). *Yevreiska tematyka v khudozhnii prozi Ivana Franka* [Jewish themes in the fiction of Ivan Franko] (Doctoral dissertation). Shevchenko Institute of Literature, National Academy of Sciences of Ukraine, Kyiv.
- Kudriavtsev, P. P. (1929). Yevreistvo, yevrei ta yevreiska sprava v tvorakh Ivana Franka [Jewry, Jews, and the Jewish cause in the works of Ivan Franko]. *Zbirnyk Prats Yevreiskoi Istoryko-Arkheohrafichnoi Komisii*, 2, 1–81.
- Lappin, E. (2000). *Der Jude 1916–1928. Jüdische Moderne zwischen Universalismus und Partikularismus*. Mohr Siebeck.
- Mnich, R. (2000). Yevreiskyi dyskurs Ivana Franka: prychnok do istorii «prohresyvnoho antysemityzmu» v Halychyni [The Jewish discourse of Ivan Franko: A contribution to the history of «progressive anti-Semitism» in Galicia]. *Jews and Slavs*, 7, 110–129.
- Mnich, R. (2009). Ivan Franko und Theodor Herzl: über eine nicht stattgefunden Begegnung in Wien im Winter 1893. *Wiener Slavistisches Jahrbuch*, 55, 235–243.
- Mnich, R. (2010). Ivan Franko i yevreistvo [Ivan Franko and Jewry]. *Wiener Slavistisches Jahrbuch*, 56, 99–108.
- Mnich, R. (2011). Ivan Franko und Martin Buber: zwischen Zionismus und Chassidismus. *Wiener Slavistisches Jahrbuch*, 57, 139–150.
- Mnich, R. (2012). *Ivan Franko im Kontext mit Theodor Herzl und Martin Buber: mit Originalbeiträgen von Ivan Franko, Mathias Acher, J. Karenko, Carpel Lippe, Mychajlo Lozynskyj, Wasyl Szczurat und Osias Waschitz* (E. R. Wiehn, Ed.). Hartung-Gorre Verlag.
- Mnich, R. (2018). *Ivan Franko i yevreistvo* [Ivan Franko and Jewry]. Instytut Kultury Regionalnej i Badań Literackich im. Franciszka Karpińskiego.
- Mnykh, R. (2012). Ivan Franko i yevreistvo u Avstro-Uhorshchyni kintsia 19 – pochatku 20 stolittia [Ivan Franko and Jewry in Austria-Hungary of the late 19th – early 20th century]. *Frankoznavchi Studii*, 5, 147–176.
- Mnykh, R. (2013). *Ivan Franko i yevrei. Chast. 1–3* [Ivan Franko and Jews. Parts 1–3]. <http://historians.in.ua/index.php/en/doslidzhennya/941-roman-mnykh-ivan-franko-i-ievrei-chastyna-1-3>
- Nabytovych, I. (2001). Modernistychni tendentsii pokazu obraziv yevreiv ta ukrainsko-yevreiskyh vzaiemyn u romani Ivana Franka «Perekhresni

- stezhky» [Modernist trends in portraying images of Jews and Ukrainian-Jewish relations in Ivan Franko's novel «Crossed Paths»]. *Frankoznavchi Studii*, 1, 142–147.
- Pshenychnyi, Y. (2016). Ivan Franko i Herman Barats: dialog, yakyi ne vidbuvsia [Ivan Franko and Herman Barats: A dialogue that did not take place]. In A. Woldan & O. Terpitz (Comps.), *Na perekhresnykh stezhkakh. Ivan Franko ta yevreiske pytannia u Halychyni* [On the cross-paths. Ivan Franko and the Jewish question in Galicia] (pp. 143–150). Krytyka.
- Stokolos-Voronchuk, O. (2020). Literatura y anekdot: deyaki yevreiski obrazy u tvorakh Ivana Franka [Literature and anecdote: Some Jewish images in the works of Ivan Franko]. *World Science*, 2(2), 45–51.
- Szczurat, W. (1937, August 5). Wówczas było to jeszcze mrzonką [Back then it was still a pipe dream]. *Chwila Poranna*, 5.
- Trush, I. (2011). Z moikh spomyniv pro Ivana Franka [From my memories of Ivan Franko]. In M. I. Hnatiuk (Comp.), *Spohady pro Ivana Franka* [Memories of Ivan Franko] (2nd ed., pp. 469–473). Kameniar.
- Tykholoz, B. (2026). Paradoks Franka [The Franko paradox]. *Lokalna Istoriya*, 4(90), 26–27.
- Voldan, A. (2015). Yevreiski obrazy i stereotypy v Boryslavskomu tsykli Ivana Franka [Jewish images and stereotypes in Ivan Franko's Boryslav cycle]. *Frankoznavchi Studii*, 6, 9–24.
- Weeks, T. R. (1995). Polish «Progressive Antisemitism», 1905–1914. *East European Jewish Affairs*, 25(2), 49–67.
- Woldan, A., & Terpitz, O. (Comps.). (2016). *Na perekhresnykh stezhkakh. Ivan Franko ta yevreiske pytannia u Halychyni* [On the cross-paths. Ivan Franko and the Jewish question in Galicia]. Krytyka.
- Woldan, A., & Terpitz, O. (Eds.). (2016). *Ivan Franko und die jüdische Frage in Galizien: Interkulturelle Begegnungen und Dynamiken im Schaffen des ukrainischen Schriftstellers*. Vienna University Press; V&R unipress.
- Yevshan, M. (1998). Pisnia pro Moiseia (Studiia nad tvorom Ivana Franka) [Song about Moses (A study on Ivan Franko's work)]. In N. Shumylo (Comp.), *Krytyka; Literaturoznavstvo; Estetyka* [Criticism; Literary Studies; Aesthetics] (pp. 435–443). Osnovy.
- Zöchling, C. (2013, October 24). «Juden, Blutsauger». Iwan Franko: Denkmalstreit um ukrainischen Nationalhelden Denkmalstreit [«Jews, bloodsuckers». Ivan Franko: Monument dispute over Ukrainian national hero]. *Profil*. <https://www.profil.at/home/iwan-franko-denkmalstreit-nationalhelden-368421>

Zweig, S. (2018). *Svit uchora. Spohady yevropeitsia* [The world of yesterday. Memories of a European] (A. Savchenko, Trans.). Folio.

Bohdan Tykholoz

THE JEWISH WORLDS OF IVAN FRANKO: BIOGRAPHICAL, LITERARY, AND POLITICAL DISCOURSES

The article offers a comprehensive analysis of Ivan Franko's relations with Jews and Judaism across three key dimensions of his life and work: biographical, literary (covering scholarly, critical, translation, and creative aspects), and political. Drawing upon a broad spectrum of sources and the receptive history of Franko's heritage—ranging from his epistolary dialogue with Martin Buber and keen interest in Theodor Herzl's Zionist ideas to contemporary ideological manipulations and unfounded allegations of antisemitism—the author elucidates the complexity, multidimensionality, and conceptual evolution of Franko's «personal Judaica». The study demonstrates the inadequacy of applying the term «antisemitism» to Franko's personality or worldview, highlighting that his socio-economic critiques were entirely devoid of racial or religious bias. It is concluded that the Ukrainian thinker's principled, human-centered approach, his advocacy for Jewish national self-determination, and his stance on interethnic solidarity remain a vital cornerstone for modern Ukrainian-Jewish dialogue.

Keywords: Ivan Franko, Jewish question, Judaica, Zionism, antisemitism, philosemitism, intercultural dialogue.

ДАВНЬОЄВРЕЙСЬКІ ПРОРОКИ І ПРОРОЧИЦІ У ТВОРЧОСТІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ: РЕЦЕПЦІЯ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ

У статті комплексно проаналізовано образи давньоєврейських пророків і пророчиць у літературній спадщині Лесі Українки. Головним чином авторка концентрується довкола двох драматичних поем Лесі Українки, котрі описують історичний період Вавилонської неволі єврейського народу, – «Вавилонський полон» і «На руїнах». Ці тексти здобули різні інтерпретації з точки зору літературознавчого та культурологічного аналізу. Новий підхід полягає в тому, що до запропонованої статті залучено менш відомий аспект біографії та літературної спадщини мисткині – її переклади зі Старого Заповіту, а також переклади праць французького богослова Моріса Верна. Ці тексти вплинули на оригінальну творчість Лесі Українки, окрім зазначених драм, також і на поезії, аналіз яких теж почасти знайшов своє відображення у цій статті. Також у статті відображено суспільний та історичний контекст, в якому створювалися переклади та оригінальні тексти на давньоєврейську тематику, у тому числі в плані історично-літературної тяглості – від часів Тараса Шевченка через матір Олену Пчілку – до нових модерністських імпульсів у творчості Лесі Українки. До інтерпретації текстів та перекладів Лесі Українки на староеврейську тематику також залучається біографічний метод. У її листах, статтях, нарисах та есеях віднаходимо паралелі зі становищем несвободи: її світовідчуття і підданство Російській імперії перегукується з темою

несвободи та спротиву в осмисленні давньоєврейської тематики. Окрім очевидних паралелей юдейський народ – український, Ізраїль – Україна, Єрусалим – Київ та метафори російського поневолення, у статті комплексно проаналізовано модерністські тенденції зображення постаті пророка/пророчиці, такі як мистецькі аспекти, самотність, комунікативний розрив, зв'язок з громадою, спротиву тощо.

Ключові слова: Леся Українка, Біблія, Старий Заповіт, Єремія, Ісая, Єзекеїл, Елеазар, Тірца, пророк, модернізм, Моріс Верн, поезія, переклад.

У цій статті я аналізую образи історичних та вигаданих Лесею Українкою пророків та пророчиць у перекладах, драмах і поезіях мисткині, які діяли в давньоєврейський період Вавилонського полону єврейського народу. Про це вже писали деякі дослідники, про що йтиметься тут далі. Моє ж бачення та методологія зумовлені використанням імагологічного підходу та висвітленням цієї теми на широкому культурологічному, суспільному та історичному тлі у комплексному вимірі. Я залучаю раніше менш відомі переклади уривків Старого Заповіту Лесі Українки, а також її переклади на українську мову провідного французького біблієста Моріса Верна (1845–1923). Ця стаття концентрується довкола головної інтерпретації її двох драматичних етюдів «Вавилонський полон» і «На руїнах». До розуміння осмислення єврейської тематики Лесею Українкою також залучаються її поезії на єврейську тему та її літературно-критичні статті, нариси, листи.

У своїй праці «Євреї в українській літературі. Зображення та ідентичність» (*Jews in Ukrainian Literature: Representation and Identity*, 2009) Мирослав Шкандрій детально проаналізував спосіб представлення євреїв у творчості українських письменників і письменниць; звичайно, він не оминає творчість Лесі Українки. До його ключового висновку, а також підходу, належить те, що

від часів Тараса Шевченка (який перекладав псалми Давида і на якого глибоко вплинув Старий Заповіт) єгипетський чи вавилонський полон євреїв сприймався українськими митцями як паралель до поневолення України Росією. «Він (Тарас Шевченко. – О. П.) уподібнює поета біблійному пророку: обидва передбачають знищення гнобителя, й обидва підтримують віру народу в своє остаточне визволення» [31, с. 50]. Парадигму, задану Шевченком, в українській літературі далі продовжили насамперед Іван Франко і Леся Українка, а також Пантелеймон Куліш, Степан Руданський, Яків Щоголів та Олена Пчілка [31, с. 49–50]. Справді, тема українського національного поневолення показується через образи староєврейського народу і пророків. Типовим прикладом є поема «Мойсей» Івана Франка, у якій «поставлені в один ряд образи стародавнього Ізраїлю та тодішньої України як уярмлених народів» [31, с. 87].

Очевидно, що на Лесю Українку не могла не вплинути творчість Тараса Шевченка та Івана Франка, а також і Олени Пчілки (Ольги Петрівни Косач), котра писала про староєврейських пророків і пророчиць у своїх поезіях «Юдита», «Дебора», «Пророк». Як зазначає Мирослав Шкандрій, Олена Пчілка у названих творах акцентує увагу на «національному поневоленні й потребі в далекоглядних і сміливих лідерах» [31, с. 86]. Додамо також, що давньоєврейські пророчиці, як видно з назв поезій, стають об'єктами уваги Олени Пчілки, що також, як побачимо далі, вплинуло і на творчість Лесі Українки.

У текстах Лесі Українки, робить висновок Мирослав Шкандрій, «Єгипетський або вавилонський полон, що читач тлумачить як полон України в Російській імперії, — ці мотиви знаходимо у її поезіях «Єврейській мелодії» (1896) та «Єврейських мелодіях» (1899)» [31, с. 87]. Також Шкандрій спостерігає, що єврейські теми стають для Лесі Українки засобами творчо поміркувати над темою «величезної відстані між національними лідерами та пересічними людьми» («Пророк», «І ти боролась, мов Ізраїль») [31, с. 87].

«Пробудити національну самосвідомість і спонукати до боротьби за свободу» – саме такою метою, згідно зі Шкандрієм, маркуються драми Лесі Українки «Вавилонський полон» і «На руїнах» [31, с. 87]. Подібно у 1950-х роках Наталя Когурська пропонує читати драматичну поему «Вавилонський полон» і образ Вавилону як уособлення «Москви у своїм жорстокім поході на український народ, а самий Єрусалим можна розуміти, як місто, столиця і святиня кожного українця – Київ» [10, с. 3].

Тему пророка та його особливу місію в житті поневоленого народу розглядає Лариса Масенко у своїй статті «Пророк і фарисей», у якій дослідниця аналізує драми Лесі Українки «Вавилонський полон», «На руїнах», «Кассандра» і «Оргія». Масенко доходить висновку, що «Взаємини духовної еліти з народом» відтворено у полемічній формі у драмі «На руїнах», на відміну від ідилічної кінцівки драми «Вавилонський полон», а Тірца уособлює «образ гнаного пророка» [12, с. 40]. Цікаво, що дослідниця також виділяє такий тип як «фальшивий пророк» у творчості Лесі Українки, який маркований догматизмом та фарисейством, а також «відсутністю моральних засад у використанні засобів впливу на людей» (наприклад, Гелен із драми «Касандра», образ єпископа з драми «В катакомбах», Монтаньяра з діалогу «Три хвилини», Годвінсона з драми «У пущі», Парвуса, єпископа і диякона з «Руфіна і Присцилли», Ізогена з «Адвоката Мартіана») [12, с. 41].

Єврейська тематика у творчості Лесі Українки стала також об'єктом компаративістичного аналізу. Наприклад, Юлія Григорчук порівнюючи драматичні поеми Лесі Українки «Вавилонський полон» та «На руїнах» з повістю Віри Вовк «Книга Естери», зауважує «накладання національної проблематики на біблійний контекст» у творчості обох письменниць. Григорчук доходить висновку: «Усі три твори зображають юдеїв у кризові моменти бездержавності – у період втрати національних орієнтирів» [5, с. 36–37]. Аналізуючи образи пророків у названих творах письменниць, дослідниця робить акцент на двох основних місіях,

які показують обидві письменниці: «місії *оприявлення народу правди і стимулювання до дієвої відповідальності за неї*» [5, с. 39].

Окремі аспекти зазначеної теми, окрім названих дослідників та дослідниць, також ширше розвивали у своїх дослідженнях В. Агеєва, Р. Веретельник, О. Вісич, О. Галета, Т. Гундорова, С. Довжик, О. Забужко, С. Кочерга, Л. Мірошніченко, М. Моклиця, П. Одарченко, С. Павличко, С. Романов, Л. Скупейко, Е. Соловей та інші.

Як бачимо з аналізу критичних розвідок, головним для дослідників і дослідниць є мотиви боротьби, питання свободи, постать пророка, а також паралелі доль єврейського та українського народів. Проводячи паралелі єврейського та українського становищ, ідеалом Лесі Українки був народ, який бореться. Хрестоматійними стали її рядки: «І ти колись боролась, мов Ізраїль, // Україно моя!».

У своїй статті «Утопія в белетристиці» Леся Українка пише про принцип поєднання ролі пророка й політично-історичного життя народу: «Так у єврейських авторів часів полону вавилонського релігійний ідеал земного раю з'єднався з політичним ідеалом незалежності від сусідів і державної сили» [28, с. 39].

Звичайно, такий відбиток не міг не вирости з її біографії, з самоосмислення її ідентичності. Єврейська культура, як і інші культури, ставали тією оптикою, яка уможливлювала критичне осмислення себе і України, а також маркером її культурної відкритості до світу. У листі до Ольги Кобилянської Леся Українка зізнається: «Хтось собі любить жидівські теми, бо в них завжди багато неспокоїного, пристрасного елементу, а хтось власне таке в поезії любить і, певне, ніколи епічним поетом не буде. Хтось і Кассандру тому взяв за героїню (хоч вона не жидівка), що ся трагічна пророчиця з своєю ніким непризнаною правдою, з своїм даремним пророчим даром, власне такий неспокійний і пристрасний тип...» [11, с. 674].

Активно вимушено подорожуючи світом через хворобу, Леся Українка була спостерігачкою життя. Як власниця паспорта Російської імперії та «російська ув'язнена» [25, с. 397–403] Леся

Українка дослівно описала, що значить бути митцем/мисткинею у Росії. Проте вона спромоглася на потужну альтернативу, виборюючи своє право на творчість у вкрай несприятливих обставинах заборон на українське слово.

Тексти Лесі Українки на тему старозавітних пророків та єврейської тематики загалом прочитуються з точки зору історії української літератури як історії спротиву Російській імперії [див. 1]. Проте в умовах пізнього періоду Російської імперії це не був «революційний і патетичний героїзм, а радше щоденна праця з прокреслювання кордонів між своїм і чужим», у цьому і полягало послідовне невпинне щоденне виборювання для українських письменників і письменниць «права свідчити про себе самим» [19].

У цьому сенсі Леся Українка вела традицію з XIX століття і в чомусь продовжувала її, а водночас ішла в ногу зі своїм часом, раннім модернізмом, періодом *fin de siècle*. Пророк – це митець у найширшому значенні цього слова; тема пророка/пророчиці незмінно пов'язана у Лесі Українки з темою мистецтва. На портретування пророка-митця визначальний вплив мала естетика однієї зі стильових течій раннього модернізму – неоромантизму з його образом сильної виняткової особистості в історії, тобто лідера/лідерки.

«Кілька уривків перекласти з Ісаї та з Ієремії, для власної втіхи...»

Леся Українка серйозно ставилася до перекладацтва, яке вона вважала своїм обов'язком: національним, мистецьким, громадським [21, с. 43]. Як зазначає Максим Стріха, «переклад уможлилював пряме, без посередників, спілкування української культури з іноземними літературами й допомагав утверджувати ідею можливості прямих культурних зв'язків між українцями й іноземцями, а відтак й ідею культурної та політичної рівності українців з іншими європейськими народами» [21, с. 14].

Староєврейською історією Леся Українка зацікавилася передовсім під впливом свого дядька, історика, соціолога, публіциста, громадського діяча Михайла Драгоманова. Саме він спонукав, розвивав її інтерес до цієї теми, радив літературу до читання, а також давав критичну оцінку текстам і перекладам своєї племянниці. Підґрунтям для цього підрозділу слугують здебільшого мої напрацювання (коментарі) у томі 8 (Переклади: поезія, проза, драма, публіцистика та інше) Повного академічного зібрання творів Лесі Українки у 14 томах (2021) [26].

Леся Українка була досить добре обізнана з різними культурами світу на високому рівні, у тому числі з єврейською. На прохання того ж Драгоманова, а також під впливом письменника, видавця, громадського і політичного діяча з Галичини Михайла Павлика, вона переклала праці провідного біблеїста свого часу Моріса Верна.

Леся Українка переклала велику статтю Верна «Історія і релігія жидів», яку було надруковано у львівському часописі «Житє і слово» (1895, т. IV, кн. 4–5), а великі енциклопедійні статті про Старий Заповіт та Євангеліє вийшли брошурами 1903 і 1905 року у Львові з передмовою Михайла Драгоманова» [21, с. 37].

Окрім того, Леся Українка сама написала підручник «Стародавня історія східних народів», над якою працювала у 19–20 літньому віці для домашньої освіти своєї молодшої сестри Ольги [див. 27]. Леся Українка звернулася до свого дядька Михайла Драгоманова з проханням порадити джерела, з яких вона могла би писати курс стародавньої історії. Список німецьких і французьких джерел, які порадив Драгоманов, до нас не дійшли. Очевидно, серед них була «Історія давніх народів Сходу» французького релігієзнавця Луї Менара [14, с. 11–12].

Леся Українка переклала частину Книги Буття – християнську історію про першопочатки. Її переклад «Книга Буття (*Genesis*)» – це конспект-переказ цієї частини Старого Заповіту за різними текстологічними джерелами. Ця основна книга належить до Мойсеєвого П'ятикнижжя, де йдеться, зокрема, про зустріч Мойсея з Богом.

Ймовірно, що Леся Українка використовувала ці записи, коли 1894 року, за порадою Михайла Драгоманова, перекладала статтю Моріса Верна «Біблія або книги Старого Завіта». У своєму листі до нього двадцятилітня літераторка питає його думки щодо Біблії: «Порадьте мені: оце хочу купити собі Біблію, та не знаю, яку краще, чи грецьку, чи слов'янську, — думаю, грецьку краще. Звісно, жидівська була б найкраща, та що ж, коли не знаю по-жидівськи» (Лист від 21 грудня 1891 р.) [22, с. 168–169]¹.

Важливими є також два переклади Лесі Українки уривків книг двох великих старозавітних біблійних пророків – Ісаї та Єзекеїла.

У перекладі Лесі Українки «Книга пророка Ісаї (І, ст. 2–3, 11–18)» йдеться про пошуки відновлення єдності між Богом і його народом. Загалом «Книга пророка Ісаї» зображує період історії єврейського народу до Вавилонського полону і діяльність пророка Ісаї. Ісая – перший великий старозавітний пророк, «найбільший пророк Ізраїля», радник царя Єзекії, який боровся проти юдейського царя Манасії (старшого сина Єзекії) та його політики поклоніння поганським богам та підтримував свій народ у боротьбі із зовнішніми ворогами, найперше – асирійцями.

Леся Українка зробила цей переклад, знову ж, на прохання Михайла Драгоманова. Він пише своїй племінниці: «Коли хочеш поспробувати свою ліру на біблійні теми і трохи допомогти мені, то переложи віршами з Ісаї, ст. 2–3, 11–18» [цит. за: 15, с. 88]. Драгоманову ці переклади потрібні були для статті, яку він писав для видання органу Радикальної партії «Хлібороб» (Львів, 1891–1895), тож він звернувся по допомогу до своєї улюбленої племінниці.

Леся Українка приймає виклик і перекладає, ба більше – її бажання подальших перекладів розпалюється. Вона доклала переклад до листа Драгоманову від 15 жовтня 1892 року: «Оце посилаю Вам переклад, що Ви хотіли, – чи до сподоби Вам буде?

¹ Леся Українка могла зробити цей конспект-переклад у часі між кінцем 1891 року до 1894 року [26, с. 929].

Я збираюся ще кілька уривків перекласти з Ісаї та з Ієремії, для власної втіхи...» [22, с. 185].

У перекладі Лесі Українки читаємо:
«Я синів народив, я їм долю послав,
Та до мене мій люд не признався.
Знає віл свого пана, осел знає яслі свої,
А мене тільки люде не знають мої,
Мій Ізраель мене відцурався!» [26, с. 94].

Бог наголошує, що йому непотрібні жертви його народу, від них він вимагає порядку і праведного життя. Цікаво, що у перекладі Лесі Українки відтворені реалії давньоєврейського життя – «Ваших свят, і субот, і Великого дня не терплю! // Святкування, постів, празників не люблю» [26, с. 94]. Все це не має значення для Бога, якщо народ загруз у гріхах.

Окрім пророка Ісаї, Леся Українка також перекладає іншого пророка, Єзекіїла. Старозавітний пророк Єзекіїл (або Єзекіїл, VI ст. н. е.), сучасник пророків Єремії та Ісаї, жив у вавилонському полоні і залишив книгу пророцтв, створену приблизно в 594–572 рр. до н. е. «У той час, коли багато юдеїв перейняли віру і культуру завойовників, пророк Єзекіїл підтримує віру людей у відродження юдейського народу та наснажує їх боротися далі. Слова з Книги пророка Єзекіїла звернені до юдеїв, котрі були примусово переселені завойовниками-вавилонянами з батьківщини до Вавилонії й потрапили до вавилонського полону» [26, с. 933].

Переклад Лесі Українки «Єзекіїль, XXXVII» теж здійснено на прохання Михайла Драгоманова у серпні 1891 року. Леся Українка зробила цей переклад із французької Біблії, до якої вона мала доступ, перебуваючи у містечку Шаба в Бессарабії на західному березі Дністровського лиману (поблизу Акерману). «Шматок Єзекіїла тепер посилаю, хоч властиве, я не розібрала, чи Ви хотіли, щоб я його переклала, чи тільки щоб переписала, але думаю, що переклад не шкодить. Перекладала з французької

Біблії, бо іншої тут не могла дістати», — повідомляє Леся Українка у листі до Михайла Драгоманова від 12 серпня 1891 року [22, с. 156–157].

Переклад Лесі Українки є динамічним та майстерним. Літературний критик Петро Одарченко помітив, що порівняно з перекладом Івана Пулюя (виданий 1903 року) переклад Лесі Українки – більш зрозумілий та легкий для сприйняття, у ньому менше книжних лексем, він «відзначається своєю нормативністю в лексиці, синтаксисі й стилістиці» [див. 15, с. 90–92]. Справді, як підсумовує Максим Стріха, через переклади розвивалася і формувалася українська мова для потреб писати нею на серйозні теми: «саме через переклад формувалася українська лексика в царині, де вона не могла сформуватися іншим чином (через відсутність українськомовних вищих верств, армії, адміністрації, науки, церкви тощо)» [21, с. 16].

Переклад Лесі Українки «Єзекіїль, XXXVII» – про силу, віру і надію — таким взірцем є образ рідної землі, Ізраїлю. У цьому уривку важливим є мотив повернення до рідної землі, до Ізраїлю: «Народе мій! Ось я розкрию ваші могили і зведу вас з могил, і поверну вас у землю Ізраеля» [26, с. 95]. Потужний зв'язок староеврейських пророків зі своїм народом та землею вплинув і на оригінальну творчість Лесі Українки.

Загалом, як зазначає Максим Стріха, «переклади Лесі Українки – це її творча лабораторія, в якій можна вбачати витоки світових тем її зрілої поезії, підготовчий етап для найвищих досягнень її драматичної творчості» [21, с. 44].

У своїй поезії Леся Українка звертає увагу на староеврейських пророків у таких поезіях: «Єврейська мелодія», «У пустині», диптих «Єврейські мелодії», «Саул», «Пророк», «Народ пророкові», «Де тії струни, де голос потужний...», «Плач Єремії», «Ізраїль в Єгипті», «І ти колись боролась, мов Ізраїль...», «Якби я знав, що їм нема рятунку...» серед інших. У цих віршах можна віднайти продовження лінії рецепції пророків Тарасом Шевченком. Пророк Єзекіїл став символом боротьби та нескореності, а його

образ знайшов своє відображення і в українській літературі. За два роки до смерті Тарас Шевченко зробив переспів частини з XIX розділу Книги пророка Єзекиїла [див. 13, с. 393]. У вірші «Подражаніє Іезекиїлю» («Восплач, пророче, сине Божий!», 1859) Шевченко висловлює сподівання, що скоро минуть «дні беззаконія і зла». Леся Українка підхоплює цю лінію рецепції поетаті пророка. Пророцтво Єзекиїла було суголосне із прагненням Лесі Українки бачити свій народ вільним, сильним і незалежним. «І доки рідний край Єгиптом буде? // Коли загине новий Вавилон?» – питає Леся Українка у вірші «І ти колись боролась, мов Ізраїль...» (1904), порівнюючи історію юдейського народу з українською. В інших текстах ця тема звучить не менш гостро: «Хто мене виведе з цього Єгипту, // з краю неволі, з оселі роботи?» («Ізраїль в Єгипті», 1904). Або не менш актуально і до сьогоднішнього дня лунають слова поетеси: «Чом же свого Єремії не має // Наша зруйнована воля?» («Де тії струни, де голос потужний», 1902)» [див. 26, с. 933].

Спадщина онука Мойсея

Драматична поема Лесі Українки «Вавилонський полон» (чернеткова назва – «Над Ефратом», також авторка часом називала цей текст «У полоні») була вперше опублікована 1908 року в альманасі «Нова Рада», а писала текст Леся Українка в Італії, у Сан Ремо з 1902 року (дата завершення роботи в рукописі – 1903 рік)². Ідея цього тексту з'явилася після написання її драми

² «Вавилонський полон» – один із перших перекладених творів Лесі Українки. В англійському перекладі Карла Еріха Бехгофера й Софії Вольської вийшов друком у британському журналі «The New Age» 27 травня 1915 року. Бехгофер включив цю драму до збірки «Five Russian plays, with one from the Ukrainian» (1916; «П'ять російських п'єс: з однією від України»). Видання, широко представлене у наукових бібліотеках США та Великої Британії (а зараз – і онлайн), містить передмову Бехгофера з прикметною характеристикою п'єси Лесі Українки як «повної реалізації "європей-

«Одержима» (18 січня 1901 року), такі самі паралелі проводить Леся Українка, називаючи у листі до Івана Франка свій текст «лірико-драматичною сценою à la “Одержима”, навіть в них обох є де-що спільне» [цит. за: 24, с. 449]. З часів цього тексту у Лесі Українки з'являються більше образів пророків і пророчиць, релігійних фігур. Саме «Одержима» задає цьому напрямку потужний імпульс. Як помітив Роман Веретельник, Міріам, головна героїня, – це та, «хто свідомо хоче і їй вдається бути фігурою Христа» [33, с. 75]. Отже, літераторка концентрує свою увагу на ролі сильних особистостей в історії – пророка/пророчиці, релігійного лідера/лідерки у певній громаді.

У драмі «Вавилонський полон» показано, як єврейський народ вигнано зі своєї землі, це спричиняє до його виродження, дезорієнтації у часи примусових переселень єврейського населення Юдейського царства у Вавилон за часів царя Навуходоносор II.

На початку тексту бачимо важливу прикмету: «Трохи осторонь, теж під вербами, стоять два гурти: левіти й пророки. Над пророками, на вербах, висять арфи, гойдаються і часом бринять від поривів вечірнього вітру» [24, с. 145]. У неволі пророки замовкають, арфи безвольно висять на дереві й мовчать, вони озиваються хіба подекуди на пориви вітру. Таке зображення є історично точним, адже описано занепад авторитету пророків, які відігравали раніше важливу роль у громадському і політичному житті, були дороговказами та передбачали майбутнє. «Статус інститут пророків є специфічною ознакою боговибраного народу», – підкреслюють коментатори першого тому Повного академічного зібрання творів Лесі Українки у 14-ти томах [24, с. 451].

У драмі Лесі Українки у ситуації ганьби, втрат і безвиходи голос має пророк Елеазар, який за допомогою пісні здатен нагадати своєму народові про минулі славетні часи. За Старим Запо-

ського” модусу», що, як він стверджував, «з’явився у менш розвинутій формі у творчості Чехова та Єврейнова» [див. 29, с. 62].

вітом, Елеазар був священиком, другим первосвящеником, який став наступником свого батька Аарона, старшого сина Мойсея, тож Елеазар був онуком Мойсея.

Хоча люди з недовірою і скептицизмом ставляться до пророка Елеазара у драмі Лесі Українки, він вірить у беззаперечну силу мистецтва у ситуації окупації і поневолення та ганьби. Він упевнений у силі «святої арфи»: «А тим, що ні одна струна у неї // неширо зроду не бренила! [24, с. 152]. Гордий і гідний пророк-митець, який не буде кланятися перед ворогом і, як сам дає собі характеристику: «Не плачу зроду перед чужинцем» [24, с. 154]. Отже, в зображенні єврейського пророка Леся Українка показує його вірність передовсім своєму слову (мистецтву), а також незламність перед власним народом. У цьому сенсі беззаперечним є спосіб модерністського портретування пророка, який зливається з образом митця. Пророк – це і є митець, котрий своїм правдивим мистецтвом має здатність взяти на себе відповідальність за народ, бути його лідером.

Як одну з провідних рис модернізму Соломія Павличко виділяє надзвичайно потужну самосвідомість літератури: митець/мисткиня стають культурними героями літератури модернізму. «Модернізм породив колосальну кількість критичних самопояснень письменників, журналістів, які стояли на окреслених артистичних платформах, мистецьких груп, нових напрямів, естетичних теорій. Усі «батьки» англомовного модернізму – Томас Стернз Еліот, Езра Павнд, Джеймс Джойс, Вірджинія Вулф були водночас відомими критиками» [16, с. 17]. Також, ведучи мову про мистецьку тематику, варто зауважити такі риси модерністської літератури як індивідуалізм та автобіографізм, що також мали свої вияви у літературних творах, окрім їхнього осмислення в літературно-критичних статтях.

Чутливі до найвитонченіших порухів своєї душі, персонажі Лесі Українки періоду *fin de siècle*, схильні до самозаглиблення, а також намагаються правдиво відповідати на складні питання щодо статусу мистецтва і пророка-митця у підневільному стано-

вищі свого народу, а отже, пов'язані із ширшими питаннями націєтворення.

Однак «Свята арфа», яку у драмі «Вавилонський полон» Елеазар беззастережно захищає, – це не втеча в чистий естетизм. Митець-пророк не може залишитися осторонь суспільних і політичних питань. У драмі Лесі Українки староеврейський пророк має силу на своїй землі, там найповніше розкривається його талант. Місце сили – це Єрусалим і там, у вільних рідних землях, його арфа звучить наповну.

Елеазар відмовляється співати пісні «про славу і потугу вавилонську», натомість співає пісень про минулу звиятку Єрусалима, намагаючись через спів уберегти пам'ять про батьківщину в умовах рабського становища Єрусалима, його колонізації: «про славу предків наших заспівать, // щоб знали силу нашого народу!» [24, с. 157].

У цьому сенсі образ пророка має риси митця епохи романтизму, адже сила народу в умовах його нестерпного сьогодення черпається саме з минулого; пісня про «славу предків» стає надійним ґрунтом і точкою опори в непевній і загрозливій ситуації рабства єврейського народу.

У загальному розгубленні й дезорієнтації, коли юдейський народ починає втрачати надію, у драмі Лесі Українки саме пророк-співець бере на себе лідерську роль та відповідальність за свій народ. Хоча водночас Елеазар і не сподівається на порозуміння зі своєю громадою, адже він говорить незручну правду і не пропонує простих шляхів.

Елеазар відчуває терзання сумління і провини, він бачить ситуацію широко в історичному аспекті й усвідомлює весь тягар свого становища і становища свого народу. Його гнітить провина:

«...А все ж проклятий я
страшним прокльоном крові. Кров батьків,
пролита марне за пропашу волю,
тяжить на голові моїй і вашій
і клонить нам чоло аж до землі,

до каменя того, що не здійнявся
на мене у руці мого народу» [24, с. 164].

На свою пісню і ситуацію ганьби для митця, коли він має співати на майданах вавилонських, він чекає від свого народу «каміння, або слова»; натомість його винагороджують мовчанням. Мовчання громади у відповідь надається до інтерпретації у двох аспектах: як непорозуміння, комунікативний розрив, коли у екстремальній ситуації несвободи єдиною відповіддю є мовчання; як спокута і визнання історичної ситуації поразки, оскільки Елеазар бере на себе тягар провини перед предками, він чесно визнає підневільне становище і не відділяє себе від історії свого народу: «Гнітить нас ганьба тяжче від кайданів, // гризе нас гірше, ніж залізні пута» [24, с. 162].

Окрім крові пращурів, «пролитої марне за пропашу волю», Елеазар відчуває провину, що втратив батьківський славний спадок, а також його терзають муки сумління. Він відчуває суголосність долі Єрусалиму і своєї: вони невіддільні й залежні одна від одної. Попри винятковість свого становища як митця, який мовить правду без ілюзій і прикрас, пророк Елеазар має потужну ідентифікацію себе як частину свого народу без жодних альтернатив: слави поза ним йому не потрібно.

«Ох, я додолу впав, як і святиня,
всі полягли ми, як Єрусалим.
І як тепер відбудувати тяжко
святиню нашу, так нам тяжко встати
із пороку невільницької ганьби» [24, с. 161–162].

Саме Елеазар дає рецепт, як юдеям вижити в неволі між чужинців. Сила мистецтва здатна віднайти тяглість зі славним минулим та вселити надію на віднайдення вільної долі своєї батьківщини у майбутньому. Такий міф про вічне повернення через творчість, «служіння мистецтву» через відмову служити ворогам пропонує Леся Українка у цій драмі.

Водночас із полегшенням пророче мистецтво є знаряддям неприємної відвертої правди, яка спрямована не на те, щоб при-спати сумління, а, навпаки, розбудити його, нагадувати повсяк-час про нестерпне теперішнє, коли: «Гнітить нас ганьба тяжче від кайданів, // гризе нас гірше, ніж залізні пута» [24, с. 162].

На закид громади щодо того, що Елеазар «співав за гроші на майданах» у Вавилоні, пророк відповідає, що те саме робили інші люди, котрі були змушені заробляти гроші у загарбника, який підкорив давньоєврейський народ. Тому співець-пророк має потужну ідентифікацію з народом у неславні часи, часи неволі і ганьби – він не може вважати себе вільним поза історією свого народу.

У той час, коли на закид Елеазара перший пророк у драмі Лесі Українки відповідає, що «Неволею не докоряють бранцям!», Елеазар відповідає, хіба він не є таким самим бранцем, котрий працює по неволі, як і інші. Але гурт левітів, дід, інші пророки мають інший погляд на мистецтво, його виводять як сакральну абсолютну цінність, яка не може бути порівняна з іншою робо-тою. Другий пророк стверджує:

«Бо шнур, лопата, рало та сокира
в руках людських — людські раби, а слово
в устах пророчих мусить тільки Богу
служити – більш нікому» [24, с. 152].

Елеазар не уникає відповідальності і готовий до суду, хоч би народ закидав його камінням. На запитання «що змусило тебе продати слово?» Елеазар відповідає, що нічого іншого, окрім гри на арфі, він не вміє, хоча він і намагався виконувати певну фізичну роботу задля заробітку, але через невміння, неспромож-ність до такої роботи був вигнаний геть. Водночас він підкрес-лює, що ніколи не співав для ворогів «про славу і потугу вавілон-ську», «не співав їм співанок сіонських» і пісні кохання теж ніколи не були виконані для ворогів. Розуміння призначення мистецтва Елеазара відповідає логіці підневільного становища, а рідна «сіонська пісня» – є абсолютною цінністю.

«Сіонська пісня – всіх пісень окраса –
була як молода в Єрусалимі,
немов дружина у святому місті,
а тут вона б наложницею стала, –
хто ж візьме бранку за дружину шлюбну?» [24, с. 154].

Водночас попередню ганьбу і неславу скасувати і забути не можна, а обов'язок митця полягає в тому, щоб нагадувати, і пам'ятати про непривабливі ганебні епізоди з життя народу, підневільне становище:

«І нечесть пойняла мої уста,
бо з голоду уста сі не замовкли,
а промовляли мовою чужою
на тих від Бога проклятих майданах,
де всі пісні брешуть, а тільки тая,
що з серця рветься, мусить умирати» [24, с. 162].

З наведеної вище цитати розуміємо, що у драмі Лесі Українки «Вавилонський полон» закладено мотив роздвоєння митця, коли уста співають пісню ворога, а в серці – зовсім інша пісня – своя, неспівана. Отже, Леся Українка порушує питання пристосування митця, питання зради. Воно наростає від громади, проте прямо рубка не поставлено – у цій ситуації митець має свої відповіді на складні питання від свого народу. Через правдиве визнання всього тягара та горя Елеазар дає віру і надію своєму народу завдяки співу (мистецтву). На відміну від Міріам, головної героїні драматичної поеми «Одержима», яку юрба закидає камінням, Елеазар все ж знаходить певне порозуміння з народом.

Це важлива тема в житті Лесі Українки. Після роботи над драмою «Лісова пісня» вона звертається сестрі Ользі: «Кожен “пролок” таки найбільше домагається “слави в отчизні своїй і серед родини своєї”, може, саме тому, що сього найтрудніше осягти» (лист від 16 грудня 1911 року) [11, с. 846].

Кінцівка «Вавилонського полону» є елегійною та ностальгічною. Як помітили коментатори цього тексту у томі 1 Повного

академічного зібрання творів Лесі Українки у 14-ти томах, «мовна своєрідність плачу Елеазара у творі Лесі Українки полягає в синтезі образного потенціалу біблійної семіосфери з лексичним шаром українських пісенних націосимволів (садочок, виноградник, лоза, ягідки)» [24, с. 456].

У пісні-плачі Елеазара, яку він грає на арфі, помічаємо український народний колорит та естетику фольклору:

«Був у батенька мого рясний виноград,
у матусі зелений садочок,
похожав я по ньому, зривав ягідки
і топтав собі листя під ноги» [24, с. 160].

Ця стилізація під українську народну пісню відчитується як вияв ностальгії Лесі Українки за Україною. Вона завершила написання драми 15 лютого 1903 року у Сан-Ремо, коли родинні садки та рідні пейзажі були за кілька тисяч кілометрів. Це не ностальгія, яка паралізує чи підважує здатність до дії, а радше ресторативний тип (за концепцією Светлани Бойм) [див. 32], адже давні славні часи колись повернуться, і треба за це боротися.

Прикінці драми Леся Українка ставить опозицію, яка підсумовує становище юдеїв у вавилонському полоні – «смерть або ганьба» і далі читаємо: «поки не знайдем шляху на Єрусалим».

«Терпіть кайдани – то несвітський сором,
забуть їх, не розбивши, – гірший стид.
Нам два шляхи: смерть або ганьба, поки
не знайдем шляху на Єрусалим» [24, с. 162].

Отже, в образі пророка-співця Елеазара Леся Українка пропонує усвідомлену активну дію; пошуки, гасло залишатися на шляху, активного спротиву – що теж звучить по-модерністськи. Оптимістично звучить заклик митця-пророка Елеазара до інтелектуальних та мистецьких пошуків: «Шукаймо ж, браття, до святині шляху» [24, с. 162] та заклик «за життя боримось».

«Живий Господь! жива душа моя!
живий Ізраель, хоч і в Вавілоні!» [24, с. 162].

Сила в тому, що Ізраїль живий, а відтак надія існує, і речником є пророк-митець.

«Устань, Ізраелю!»

Написана наступного року після «Вавилонського полону» драматична поема «На руїнах» (1904) продовжує історичну тему періоду Вавилонського полону юдеїв, а також постаті пророків у часи поневолення. Цей текст цікавий, зокрема, і гендерною альтернативою – адже у ній Леся Українка представляє жінку – пророчицю Тірцу. Тірца (з євр. – «бажана») – це біблійне ім'я, воно співзвучне назві одного з міст Самарії. Під таким іменем існують також персонажки в творчості В. Блейка і Дж. Г. Байрона [24, с. 461].

Тірца, як оповідач Данте Аліґ'єрі у «Божественній комедії» у пеклі, ходить табором і заспокоює людей, дає їм практичні поради та повертає до побуту. Вона підходить до гурту і вивчає горе людей, спричинене війною і поневоленням (що і справді нагадують мандри пеклом): у дівчини брат в Ассирії пішов служити у вороже військо; у підлітки батько у Вавілоні другий рік; у жінки чоловік пішов у Фінікію. Полишені самі на себе у надскрутних обставинах жінки, чиїх імен ми не знаємо, що є авторською настановою на узагальнення, до них приходить Тірца і дає їм практичні поради, що можна зробити тут і зараз, щоб вижити. Марта Богачевська-Хом'як назвала це «прагматичним фемінізмом» – «активною замученістю жінок у вирішення будь-яких нагальних практичних проблем їхніх громад у локальному і національному вимірі» [9, с. 13–14; 3].

Коли з жінками у Тірці панує повне порозуміння, то є один персонаж з яким Тірца входить у непримиренний конфлікт, – це старець-співець.

Він здатен лише скиглити та лементувати за втраченим Єрусалимом:

«Єрусалиме мій, Єрусалиме!
Ти, вічна рано рідної країни!
гориш ти в мене в серці негасимо!» [24, с. 167].

Час від часу роз'ятрюючи рану в серці і лементуючи за втраченою батьківщиною, тобто виконуючи певний ритуал, у реальності він покинув зброю і мистецтво, стверджуючи, що «Руїні не потрібна оборона» [24, с. 168]. (Тірца ж стверджує, що меч потрібен, оскільки ворог може прийти знову і вдруге завоювати Палестину.) На відміну від Елеазара, героя драми «Вавилонський полон», цей старець-співець не бачить у минувшині жодного натяку чи імпульсу до активної дії. Його ставлення до минулого – елегійно-споглядальне.

Старець-співець виступає у тексті як носій (архіватор) живої пам'яті народу; він пригадує:

«Ісаїї пророцтво не справдилось,
мир не настав, Мессія не з'явився,
пісні його нехай ідуть в непам'ять,
нехай не дражнять нас... А Єремія,
остатній наш пророк, співець руїни,
нехай би жив у сіх преславних струнах» [24, с. 171].

Отже, його пам'ять не стає основою для нового ґрунту, пошуку нових орієнтирів. У цій драмі показане розчарування словами великих староеврейських пророків, Ісаї та Єремії. Пророк ідучи в полон, ридав, «з пророком нашим плакало й каміння»:

«А як його [Єремію. – О. П.] в залізному ярмі
виводили в полон з Єрусалиму,
він об зруйнований жертовник вдарив
сю арфу й кинув строщену додолу.
І так вона лежала довго-довго,
аж поки я, вишукуючи вугля
у попелі холоднім, віднайшов

святий забуток сей співців преславних.
Зібрав я все, що тільки заціліло,
зложив і склеїв, – арфа невеличка,
та в ній нема і скіпки несвятої, –
знайшов і струни – шкода, що не всі –
були покручені, страшенно ржаві,
я виправив, почистив їх, як міг,
нап'яв на арфу та й, як бачиш, граю» [24, с. 171].

Віщування пророків не справдилося, натомість залишився живий артефакт – їхня арфа, який однак може стати знаряддям для антиорфічного міфу. Співець як спадкоємець великого пророка Єремії має лише арфу, слава якої залишилася далеко в минулому, струни якої «колись бреніли у руках пречистих // святих співців, пророків незабутніх» [24, с. 171].

Становище неволі, окупації Ізраїлю зображується Лесею Українкою станом амнезії — забуттям пісень пророків. Потри те, що старець у драмі «На руїнах» має реальний історичний артефакт – арфу, пісні Єремії він не пригадує – пам'ять йому зраджує: «Ніяк не можу пригадати пісні... // “Плач Єремії” хочу пригадати // і все не можу... пам'яти бракує...» [24, с. 170].

Тірца ж як альтернативна діяльна пророчиця, радить те, що старець не приймає, – не пригадувати, а створити щось своє, нову пісню. Проте співець відповідає, що це було би зухвальством, оскільки для нього – це арфа «самого Єремії», яка перейшла йому у спадок від Ісаї. Таким чином, спадок великих пророків перетворюється на тягар, у якому відчитуються провина, сором, сум'яття та дезорієнтація перед викликами нового часу.

Тірца не розуміє такого стану бездіяльності та розгубленості – вона забирає арфу з рук співця і з усієї сили жбурляє її в річку Йордан. Вона стає творчинею нового заповіту для співця і народу: «Добудь нові слова, новії струни, // або мовчи – могили не співають» [24, с. 172].

Самаряни називають пророчицю Тірцу «Новою Деборою»; у драмі «На руїнах» читаємо:

«хай встане жінка, як нова Дебора,
і скрикне: встань, Ізраїлю, повстань!
І встане люд, мов хвилі серед моря,
і Божий дух ті хвилі оживить» [24, с. 178].

Дебора (з івр. – «бджола») – пророчиця старозавітної біблійної Книги Суддів, Четверта суддя Ізраїля і єдина жінка серед суддів. Рішуче виступила на захист народу Ізраїля проти Ханаанського царя Явіна.

Поезія «Дебора» Олени Пчілки, про яку вже згадано на початку статті, увійшла до першого українського альманаху жіночого письма «Перший вінок» (Львів, 1887), творчинями-ініціаторками якого були Наталя Кобринська та Олена Пчілка [див. 17]. Що цікаво, натхненний вірш «Дебора» присвячений Лесі Українці. У цій поезії серед смутку та неволі «віщая Дебора» дає надію народу, а саме приносить їм «чарівну силу мов». Далі під силою слова «установ Ізраїль до війни» і Дебора стає на чолі війська і сміливо веде його на ворога, здобуваючи перемогу для свого народу. Сміслово така тональність поезії Олени Пчілки, попри несприятливі умови життя в Україні у складі Російської імперії, показує «українську культуру у найтіснішому зв'язку із тодішніми світовими явищами і процесами» [20, с. 79].

У драмі Лесі Українки «На руїнах» Тірца, попри позитивні віщування, не стає новою Деборою, юрба її виганяє з міста, не в змозі прийняти її рецепт щоденної прагматичної праці заради можливого кращого майбутнього, і, зокрема, задля того, щоб в Єрусалимі знов був дім. «Розкуй меч на рало», – радить Тірца зневіреному чоловіку, який спостерігає руїни Єрусалиму. Отже, щоденна кропітка праця – рецепт порятунку, праця задля блага рідної землі, щоб Палестина вдруге не була завойована; Тірца висловлює сентенцію: «Лежачим краю рідного немає. // Чий хліб і праця – того і земля» [24, с. 168].

Існує спокуса привіряти образ пророчиці Тірци до давньогрецької віщунки Кассандри, героїні однойменної поеми Лесі Українки, над якою Леся Українка працювала після публікації

драми «На руїнах». Ця драма закінчується тим, що юдеї виганяють Тірцу з громади, вона ж при цьому абсолютна певна своєї позиції і правди: «Дух Божий знайде сам мене в пустині, // а вам ще довгий шлях лежить до нього!» [24, с. 179].

Образ пророчиці Тірци в тексті Лесі Українки підпадає під ревізіоністську модель історії Лесі Українки. Сильною вольовою пророчицею є саме жінка, що означає переписування міфів та світових сюжетів з жіночого погляду [7, с. 154]. Леся Українка через образи жінок пророчиць, закликає народ до виходу зі стану оспалості та історичної елегійності, тобто туги за втраченим минулим. У той час, коли Кассандра артикулює своє гасло більш точно й гостро «я рабинею рабів не хочу бути», місія Тірци – виводити єврейський народ зі стану оспалості, спонукати до боротьби. Старий і проклинає за це Тірцу: «Проклятий той, хто будить подоланих, // проклятий той, хто краде сон в рабів» [24, с. 169]. Тірца у стилі Кассандри заперечує йому:

«Хто раб? хто подоланий? Тільки той,
хто самохіть несе ярмо неволі» [24, с. 169].

Жінка-пророчиця у драмі Лесі Українки «На руїнах» здатна запропонувати Новий Заповіт: альтернативу великим пророкам – Ісаї та Єремії, послідовно не сліпо співаючи їхніх пісень як ритуал і данину, а спираючись на їхню силу віднайти нову пісню, нову надію, суголосну з історичними обставинами рабства і неволі єврейського народу. Її велика місія – відбудувати дім, це зорієнтованість на майбутнє, а не колоніальна ностальгія за втраченим минулим і тінь потужних постатей пророків.

«Устань, Ізраелю! Зори плугами
се бойовисько, не давай ні кроку
землі обітованної. Посій
понад границями пшеницю добру,
відгородись житами від пустині.
Склади каміння все у підмурівки,
щоб не казали люде: тут руїна!

щоб мовили: колись тут стане дім.
Пройдуть роки, з полону бранець верне,
знов оживе тоді сіонська пісня,
високий підмурівок одгукнеться
ще голосніш на співи відродження,
ніж ся руїна смутная лунала
від погребових плачів Єремії.
І бранець руку братові подасть,
і підуть поруч будувати мури
на тім гучнім, високім підмурівку.
Душа моя вже бачить ту будову
і знає серце, як її назвати:
в новім Єрусалимі храм новий!» [24, с. 78].

Юрба виганяє Тірцу, оскільки не уявляє нового Єрусалиму «без святощів прадавніх», «без скрині заповіту й херувімів, // без спадщини Давида й Соломона» [24, с. 179]. Олена Галета підсумовує, що драматизм у текстах Лесі Українки – не зображення подій та стосунків між дійовими особами, а це «драматизм пошуку власної відповіді на складні світоглядні питання. Драматична напруга виникає внаслідок не того, що сказано, а того, що не сказано» [4, с. 92].

Висновки

Завдяки роботі з біблійними історіями та осмисленню сюжету Вавилонського полону єврейського народу Леся Українка долучалася до інтерпретації світових сюжетів. Для мисткині такі сюжети мали першопочатки – Старий Заповіт Біблії, який вона добре знала, оскільки перекладала певні уривки. Історичний контекст та достовірність важили не менше для Лесі Українки. Її переклади наукових праць провідного французького богослова Моріса Верна та робота й написання «Історії східних народів» сприяли глибокому важному вивченню історії єврейського наро-

ду, що в подальшому вплинуло на її оригінальну творчість. Леся Українка широко звертається до історії Вавилонського полону єврейського народу у своїх поезіях, а також драматичних поемах «Вавилонський полон» і «На руїнах».

Апелюючи до канонічних історій, Леся Українка по-своєму реінтерпретує, інтенсивно наснажує образи староеврейських пророків і пророчиць мистецькими кодами та проблематикою. По-модерністськи звучить тема окремішності пророка-митця, а тема мистецтва та мистецького призначення осмислюється в категоріях підневільного становища Ізраїлю. У такі часи Леся Українка думала і про себе, свій мистецький геній, роль митця/мисткині в історії народу, підневільне становище України.

У класичних староеврейських сюжетах та образів пророків Леся Українка мала широкий терен для висловлення питань, котрі вона вважала важливими для себе і свого народу. Вона осмислювала своє становище підданої Російської імперії та виборювання права на слово на мистецтво, попри всі невигоди та обмеження, а також порозуміння зі своїм народом.

Сильними у Лесі Українки є образи жінок-пророчиць. Тірца («На руїнах») зважується стати новою лідеркою і принести людям Новий Заповіт в умовах колоніальної сучасними термінами оспалості та залежності. Проте люди не приймають його, пророчицю виганяють.

Те, що пропонує Тірца, а також Елеазар («Вавилонський полон»), людям складно прийняти, проте слова пророчиці і пророка радше спрямовані в майбутнє, котре зневіреним іудеям у Вавилонському полоні складно уявити. Тірца та Елеазар пропонують щоденну працю і боротьбу, не втрачати надію заради кращого життя в майбутньому. Отже, образи староеврейських пророків/пророчиць маркуються прийняттям викликів свого часу, їхнім комплексним осмисленням ситуації підневільного становища єврейського народу і пропозиціями інтелектуальних відповідей на них виклики часу.

Bibliographic References

- Агеєва В. *За лаштунками імперії. Есеї про українсько-російські культурні відносини*. Київ : Віхола, 2021. 360 с.
- Агеєва В. *Поетеса зламу століть : Творчість Лесі Українки в пост-модерній інтерпретації*. 2-ге вид. Київ : Либідь, 2001. 264 с.
- Богачевська-Хом'як М. *Білим по білому. Жінки в громадському житті України, 1884–1939*. Вид. 3-тє, змін. та доп. Київ : Creative Women Publishing, 2026. 544 с.
- Галета О. «Йоганна, жінка Хусова» Лесі Українки: пошуки нової комунікаційної моделі в модерній українській літературі // *Леся Українка: жінка як ікона національної модернізації* / за ред. М. Шувалової, О. Полюхович, Р. Веретельника, О. Пронкевича. Бостон : Academic Studies Press, 2025. С. 79–93.
- Григорчук Ю. Художнє осмислення образу пророка і його місії у творчості Віри Вовк і Лесі Українки. *Слово і Час*. 2016. № 12. С. 36–40.
- Гундорова Т. *Леся Українка: Книги Сивілли*. Харків : Vivat, 2023. 299 с.
- Довжик С. «Світові теми» та «велич» Росії: міфи, які розвінчала Леся Українка // *Леся Українка: жінка як ікона національної модернізації* / за ред. М. Шувалової, О. Полюхович, Р. Веретельника, О. Пронкевича. Бостон : Academic Studies Press, 2025. С. 53–61.
- Забужко О. *Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій*. 2-ге вид., випр. Київ : Факт, 2007. 638 с.
- Кісь О., Швець А. Незвідані стежки жіночої історії від Марти Богачевської-Хом'як // *Богачевська-Хом'як М. Білим по білому. Жінки в громадському житті України, 1884–1939*. Вид. 3-тє, змін. та доп. Київ : Creative Women Publishing, 2026. С. 7–26.
- Когурська Н. *Релігійні мотиви у творчості Лесі Українки. Реферат на роковини поетки*. Едмонтон; Вінніпег : Союз українок Канади, 1958. 16 с.
- Косач-Кривинюк О. *Леся Українка: хронологія життя і творчості*. Нью-Йорк : Українська Вільна Академія Наук, 1970. 923 с.
- Масенко Л. Пророк і фарисей (Ключова образна опозиція в драматургії Лесі Українки) // *Урок української*. 2000. № 3. С. 39–44.
- На ріках вавилонських: 3 найдавнішої літ. Шумеру, Вавилону, Палестини* / упоряд. Москаленко М.; авт. передм. Дьяконов І. Київ : Дніпро, 1991. 398 с.

- Огнева О. Передмова // Українка Л. *Повне академічне зібрання творів : у 14 томах. Том 10. «Стародавня історія східніх народів». Конспекти. Випуски з книг. Нотатки та інші* / ред. Ю. Громик; передм. О. Огнева; упоряд. А. Радько, О. Огнева, І. Біскуп та ін.; комент. О. Огнева, В. Приймаченко, О. Романова та ін. Луцьк : Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2021. С. 9–36.
- Одарченко П. Біблійні мотиви у творчості Лесі Українки. *Сучасність*. 1988. № 7–8. С. 87–107.
- Павличко С. *Націоналізм, сексуальність, орієнталізм: Складний світ Агатангела Кримського*. Київ : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2001. 328 с.
- Перший вінок [Електронна копія] : жіночий альманах / вид. коштом Наталії Кобринської і Олени Пчілки. Львів : 3 друк. Т-ва ім. Шевченка, 1887 (Київ: НБУ ім. Ярослава Мудрого, 2018). Електрон. текст. дані (1 файл : 347 Мб). Режим доступу: <https://elib.nlu.org.ua/view.html?id=10277>.
- Петровський-Штерн Й. *Анти-імперський вибір: постання українсько-єврейської ідентичності* / пер. з англ. Павла Грицака і Миколи Климчука за ред. Вадима Дивнича, наук. ред. Ярини Цимбал. Київ : Критика, 2018. 432 с.
- Полюхович О. Історія повсякденного спротиву [електронний ресурс] : (Рецензія на : Віра Агеева. *За лаштунками імперії. Есеї про українсько-російські культурні відносини*. Київ : Віхола, 2021. 360 с.) // Збруч. 2021. 1 листопада. Режим доступу: <https://zbruc.eu/node/108477>.
- Полюхович О. Українські аристократки та аристократи: салонна романтика і культурне просвітництво у творчості Олени Пчілки // *Бунтарки : Нові жінки і модерна нація. Есеї* / упоряд., наук. ред., передм. В. Агеевої. Київ : Смолоскип, 2020. С. 56–79.
- Стріха М. Перекладацький доробок Лесі Українки: місце й вага на тлі історичної доби (Передмова) // Українка Л. *Повне академічне зібрання творів : у 14 томах. Том 8. Переклади : поезія, проза, драма, публіцистика та інші* / ред., передм. М. Стріха ; упоряд. О. Маланій, О. Белих, Л. Бондарук, І. Біскуп, В. Сірук, В. Соколова ; комент. О. Полюхович. Луцьк : Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2021. С. 11–48.
- Українка Л. *Листи : 1876–1897* / упоряд. В. Прокіп (Савчук). Київ : Комора, 2016. 512 с.

- Українка Л. *Листи : 1898–1902* / упоряд. В. Прокіп (Савчук). Київ : Комора, 2017. 544 с.
- Українка Л. *Повне академічне зібрання творів : у 14 томах. Том 1. Драматичні твори (1896–1906)* / ред. Т. Левчук ; передм. Е. Соловей; упоряд., комент. О. Вісич, С. Кочерга, Р. Тхорук. Луцьк : Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2021. 512 с.
- Українка Л. *Повне академічне зібрання творів: у 14 томах. Том 7. Літературно-критичні та публіцистичні статті* / ред. В. Агеева ; передм. М. Моклиця; упоряд., комент. М. Моклиця, Н. Колошук, Т. Левчук. Луцьк : Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2021. 680 с.
- Українка Л. *Повне академічне зібрання творів : у 14 томах. Том 8. Переклади : поезія, проза, драма, публіцистика та інші* / ред., передм. М. Стріха ; упоряд. О. Маланій, О. Белих, Л. Бондарук, І. Біскуб, В. Сірук, В. Соколова ; комент. О. Полухович. Луцьк : Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2021. 1120 с.
- Українка Л. *Повне академічне зібрання творів: у 14 томах. Том 10. «Стародавня історія східних народів». Конспекти. Виписки з книг. Нотатки та інші* / ред. Ю. Громик; передм. О. Огнева ; упоряд. А. Радько, О. Огнева, І. Біскуб та ін.; комент. О. Огнева, В. Приймаченко, О. Романова та ін. Луцьк : Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2021. 528 с.
- Українка Л. *Твори [у 12-ти т.]. Том XII* / за заг. ред. Б. Якубського. Київ : Книгоспілка, 1930. 263 с.
- Філдінг Г. Леся Українка, «The New Age» й українське питання у Великій Британії на початку ХХ століття // *Леся Українка : жінка як ікона національної модернізації* / за ред. М. Шувалової, О. Полухович, Р. Веретельника, О. Пронкевича. Бостон : Academic Studies Press, 2025. С. 62–78.
- Шкандрій М. *В обіймах імперії : Російська і українська літератури новітньої доби* / пер. П. Тарашук. Київ : Факт, 2004. 496 с.
- Шкандрій М. *Євреї в українській літературі. Зображення та ідентичність* / пер. з англ. Наталії Комарової. Київ : Дух і Літера, 2019. 352 с.
- Boym S. *The Future of Nostalgia*. New York : Basic Books, 2008. 352 p.
- Weretelnik R. *“A Feminist Reading of Lesia Ukrainka’s Dramas.”* PhD diss., University of Ottawa, 1989.

References

- Aheieva, V. (2021). *Za lashtunkamy imperii. Esei pro ukrainsko-rosiiskii kulturni vidnosyny*. Vikhola [in Ukrainian].
- Aheieva, V. (2001). *Poetesa zlamu stolit: Tvorchist Lesi Ukrainky v postmodernii interpretatsii*. 2nd ed. Lybid [in Ukrainian].
- Bohachevsky-Chomyak, M. (2026). *Bilym po bilomu. Zhinky v hromadskom zhytti Ukrainy, 1884–1939*. 3rd ed., rev. and expanded. Creative Women Publishing [in Ukrainian].
- Haleta, O. (2025). “Iohanna, zhinka Khusova” Lesi Ukrainky: poshuky novoi komunikatsiinoi modeli v modernii ukrainskii literaturi. In *Lesia Ukrainka: zhinka yak ikona natsionalnoi modernizatsii* (Mariia Shuvalova, Olha Poliukhovych, Roman Veretelnik, and Oleksandr Pronkevych, Eds.) (pp. 79–93). Academic Studies Press [in Ukrainian].
- Hryhorchuk, Yu. (2016). Khudozhnie osmyslennia obrazu proroka i ioho misii u tvorchosti Viry Vovk i Lesi Ukrainky. *Slovo i Chas*. 12, 36–40 [in Ukrainian].
- Hundorova, T. (2023). *Lesia Ukrainka: Knyhy Syvilly*. Vivat [in Ukrainian].
- Dovzhyk, S. (2025). “Svitovi temy” ta “velykh” Rosii: mify, yaki rozvinchala Lesia Ukrainka. In *Lesia Ukrainka: zhinka yak ikona natsionalnoi modernizatsii* (Mariia Shuvalova, Olha Poliukhovych, Roman Veretelnik, and Oleksandr Pronkevych, Eds.) (pp. 53–61). Academic Studies Press [in Ukrainian].
- Zabuzhko, O. (2007). *Notre Dame d’Ukraine: Ukrainka v konflikti mifolohii*. 2nd ed. Fakt [in Ukrainian].
- Kis O., Shvets A. (2026). Nezvidani stezhky zhinochoi istorii vid Marty Bohachevskoi-Khomiak. In *Bilym po bilomu. Zhinky v hromadskom zhytti Ukrainy, 1884–1939* by Martha Bohachevsky-Chomyak. 3rd ed., rev. and expanded (pp. 7–26). Creative Women Publishing [in Ukrainian].
- Kohurska, N. (1958). *Relihiini motyvy u tvorchosti Lesi Ukrainky. Referat na rokovyny poetky*. Soiuz ukrainok Kanady [in Ukrainian].
- Kosach-Kryvyniuk, O. (1970). *Lesia Ukrainka: khronolohiia zhyttia i tvorchosti*. Ukrainska Vilna Akademiia Nauk [in Ukrainian].
- Masenko, L. (2000). Prorok i farysei (Kliuchova obrazna opozytsiia v dramaturhii. Lesi Ukrainky). *Urok ukrainskoi*. 3, 39–44 [in Ukrainian].
- Na rikakh vavylonskykh : Z naidavnishoi lit. Shumeru, Vavilonu, Palestyny* (1991). (M. Moskalenko, Ed.). Dnipro [in Ukrainian].

- Ohnieva, O. (2021). Peredmov. In Ukrainka L. *Povne akademichne zibrannia tvoriv: u 14 tomakh. Tom 10. "Starodavnia istoriia skhidnykh narodiv."* *Konspekty. Vypysky z knyh. Notatky ta inshe* (Yu. Hromyk, O. Ohnieva et al., Eds.) (pp. 9–36). Volynskyi natsionalnyi universytet imeni Lesi Ukrainky [in Ukrainian].
- Odarchenko, P. (1988). Bibliini motyvy u tvorchosti Lesi Ukrainky. *Suchasnist.* 7–8, 87–107 [in Ukrainian].
- Pavlychko, S. (2001). *Natsionalizm, seksualnist, oriientalizm: Skladnyi svit Ahatanhela Krymskoho*. Vydavnytstvo Solomii Pavlychko "Osnovy" [in Ukrainian].
- Pershyi vinok [Elektronna kopiia]: zhinochyi almanakh (1887; 2018). (Nataliia Kobrynska & Olena Pchilka, Eds.). Z druk. T-va im. Shevchenka; NBU im. Yaroslava Mudroho, 2018). Available at: <https://elib.nlu.org.ua/view.html?id=10277>.
- Petrovskiy-Shtern, Y. (2018). *Anty-imperskyi vybir: postannia ukrainsko-jevreiskoi identychnosti* (Pavlo Hrytsak & Mykola Klymchuk, Transl.). Krytyka [in Ukrainian].
- Poliukhovych, O. (2021). Istoriia povsiakdennoho sprotyvu [elektronnyi resurs]: (Retsenziia na: Vira Aheieva. *Za lashtunkamy imperii. Esei pro ukrainsko-rosiiskii kulturni vidnosyny*. Kyiv: Vikhola, 2021. 360 p.). Zbruch. 1st November. Available at: <https://zbruc.eu/node/108477> [in Ukrainian].
- Poliukhovych, O. (2020). Ukrainski arystokratky ta arystokraty: salonna romantyka i kulturne prosvitnytstvo u tvorchosti Oleny Pchilky. In *Buntarky: Novi zhinky i moderna natsiia. Esei* (Vira Aheieva, Ed.) (pp. 56–79). Smoloskyp [in Ukrainian].
- Strikha, M. (2021) Perekladatskyi dorobok Lesi Ukrainky: mistse i vaha na tli istorychnoi doby (Peredmov). In Ukrainka L. *Povne akademichne zibrannia tvoriv : u 14 tomakh. Tom 8. Pereklady : poeziia, proza, drama, publitsystyka ta inshe* (M. Strikha, O. Malanii, O. Bielykh, L. Bondaruk et al., Eds.) (pp. 11–48). Volynskyi natsionalnyi universytet imeni Lesi Ukrainky [in Ukrainian].
- Ukrainka, L. (2016). *Lysty: 1876–1897* (V. Prokip (Savchuk), Ed.). Komora [in Ukrainian].
- Ukrainka, L. (2017). *Lysty: 1898–1902* (V. Prokip (Savchuk), Ed.). Komora [in Ukrainian].
- Ukrainka, L. (2021). *Povne akademichne zibrannia tvoriv u 14 tomakh. Tom 1. Dramatychni tvory* (1896–1906) (T. Levchuk, E. Solovei, O. Visych et

- al., Eds.). Volynskyi natsionalnyi universytet imeni Lesi Ukrainky [in Ukrainian].
- Ukrainka, L. (2021). *Povne akademichne zibrannia tvoriv: u 14 tomakh. Tom 7. Literaturno-krytychni ta publitsystrychni statii* (V. Aheieva, M. Moklytsia et al., Eds.). Volynskyi natsionalnyi universytet imeni Lesi Ukrainky [in Ukrainian].
- Ukrainka, L. (2021). *Povne akademichne zibrannia tvoriv: u 14 tomakh. Tom 8. Pereklady: poezii, proza, drama, publitsystyka ta inshe* (M. Strikha, O. Malanii, O. Bielykh, L. Bondaruk et al., Eds.). Volynskyi natsionalnyi universytet imeni Lesi Ukrainky [in Ukrainian].
- Ukrainka, L. (2021). *Povne akademichne zibrannia tvoriv: u 14 tomakh. Tom 10. "Starodavnia istoriia skhidnykh narodiv." Konspekty. Vypysky z knyh. Notatky ta inshe* (Yu. Hromyk, O. Ohnieva, A. Radko et al., Eds.). Volynskyi natsionalnyi universytet imeni Lesi Ukrainky [in Ukrainian].
- Ukrainka, L. (1930). *Tvory [u 12-ty t.]. Tom XII* (B. Yakubskyi, Ed.). Knyhospilka [in Ukrainian].
- Fielding, H. (2025). Lesia Ukrainka, "The New Age" i ukrainske pytannia u Velykii Brytanii na pochatku XX stolittia. In *Lesia Ukrainka: zhinka yak ikona natsionalnoi modernizatsii* (Mariia Shuvalova, Olha Poliukhovych, Roman Veretelnyk, and Oleksandr Pronkevych, Eds.) (pp. 62–78). Academic Studies Press [in Ukrainian].
- Shkandrij, M. (2004). *V obimakh imperii: Rosiiska i ukrainska literatury novitnoi doby* (P. Tarashchuk, Transl.). Fakt [in Ukrainian].
- Shkandrij, M. (2019). *Yevrei v ukrainskii literaturi. Zobrazhennia ta identychnist* (N. Komarova, Transl.). Dukh i Litera [in Ukrainian].
- Boym, S. (2008). *The Future of Nostalgia*. Basic Books.
- Weretelnyk, R. (1989). *A Feminist Reading of Lesia Ukrainka's Dramas* (PhD dissertation, University of Ottawa).

Olha Poliukhovych

ANCIENT JEWISH PROPHETS AND PROPHETESSES IN THE WORKS OF LESIA UKRAINKA: RECEPTION AND INTERPRETATIONS

In this article, I provide a comprehensive analysis of the portrayals of ancient Jewish prophets and prophetesses in the literary legacy of Lesia Ukrainka. I focus primarily on two of her dramatic poems that depict the historical period of the Jewish Babylonian Exile: “The Babylonian Captivity” and “On the Ruins.” These texts have been interpreted in various ways from the perspectives of literary and cultural studies. The novel approach of this study is that the proposed article explores a lesser-known aspect of the artist’s biography and literary legacy—her translations from the Old Testament of the Bible, as well as her translations of the works by the French theologian Maurice Vernes. These translations influenced not only the plays mentioned above but also her poetry, an analysis of which is also partly included in this article. The article also examines the social and historical context in which translations and original texts on ancient Jewish themes were created, including in terms of historical and literary continuity—from the time of Taras Shevchenko, through his mother Olena Pchilka, to the new modernist impulses in the work of Lesia Ukrainka. The biographical method is also employed in the interpretation of Lesia Ukrainka’s texts and translations on ancient Jewish themes. In her letters, articles, sketches, and essays, we find parallels with the condition of bondage: her worldview and allegiance to the Russian Empire resonate with the themes of bondage and resistance in her interpretation of ancient Jewish themes. In addition to the obvious parallels—the Jewish people

and the Ukrainian people, Israel and Ukraine, Jerusalem and Kyiv, and metaphors of Russian subjugation—the article provides a comprehensive analysis of modernist tendencies in the portrayal of the figure of the prophet or prophetess, such as the artistic issues, loneliness, the communication gap, a connection with a community, resistance, etc.

Keywords: Lesia Ukrainka, the Bible, the Old Testament, Jeremiah, Isaiah, Ezekiel, Eleazar, Tirtsa, prophet, modernism, Maurice Vernes, poetry, translation.

ІЄРЕМІЯ АЙЗЕНШТОК, ПОТЕБНІАНСТВО І ХАРКІВСЬКИЙ ФОРМАЛІЗМ

У статті розглянуто теоретичні й історико-літературні концепції видатного українського дослідника Ієремії Айзенштока. Він був одним із найцікавіших представників формалістської течії в літературознавстві 1920-х років. Харківські дослідники були більше зорієнтовані на вивчення досвіду авангарду, – на підтвердження варто назвати хоча б Майка Йогансена чи Леоніда Скрипника, – однак Айзеншток намагається поєднати формалістську методологію та інструментарій з увагою до історизму, біографій та соціальних контекстів. Для Айзенштока дуже важливою була спадщина видатного харківського філолога Олександра Потебні.

Так звана психологічна школа цього вченого була послідовною спробою підважити уявлення про літературу як «дзеркало» життя, його реалістичний відбиток. Для покоління 1920-х років саме Потебня мав авторитет як один із предтеч формалізму. Під час сталінських акцій боротьби з «безрідними космополітами» Айзеншток був змушений залишити Україну, але продовжував працювати над виданням вітчизняних класиків, реалізацією різних наукових проєктів.

Ключові слова: Айзеншток, формалізм, український авангард, теорія Потебні, внутрішня форма слова.

Відновлення державности в революції 1917 року враз актуалізувало питання національно-культурної тожсамости, неймовірно прискорило процеси, що почалися при кінці XIX століття. Скажімо, Леся Українка ще 1891 року писала Михайлові Драгоманову, що київська молодь зрікається ідеології, сформованої в умовах колоніальної залежності: «От прийшлося до слова, то скажу Вам, що ми відкинули назву «українофіли», а звемось просто українці, бо ми такими єсьмо, окрім всякого «фільства» [5, с. 137]. Упродовж десятиліть вироблялися різні стратегії співіснування, поєднання, непростого й компромісного примирення української та імперської ідентичности, але в постунерівській реальності кожен мусив так чи так робити вибір заново, зокрема й культури, для розвою якої хотів працювати. Поділ на «українізаторів» та «українізованих» дуже згрубша й приблизно означував розмежування; для останніх зречення російської ідентичности було таки здебільш актом визвольним, поверненням до невсохлих, живих коренів і початків. Художнє піднесення «золотих 1920-х» і стало можливим якраз тому, що ентузіастично й швидко переборювався отой злощасний провінціалізм, геть не безпідставно названий Миколою Хвильовим найбільшим гальмом на шляху культурного розвитку. Стаючи українцями з вибору, змінювали прапори, яким присягали, військові однострої й шеврони, мову спілкування й мову письма.

Наші автори першого пореволюційного покоління переважно здобули освіту в імперських університетах, пушкінолюбство формувалося послідовно й старанно. Але в Україні російська культура таки стала меншинною, от власне що провінційною, недарма, скажімо, київські прозаїки, як-от Булгаков чи Паустовський, покvapно перебралися до Москви. А киянин Ярослав Івашкевич, обравши польську ідентичність, знов-таки поїхав на історичну батьківщину. Російською починали тоді писати немало наших класиків, скажімо, Микола Зеров та Майк Йогансен, Павло Филипович та Іван Кочерга. Але й перехід на українську відбувся у них органічно й швидко. Мова визначала для них дім

буття у прямому й метафоричному сенсі, і цей новий дім приваблював багато чим. Енергія націєтворення насаждала нові пошуки, мистецькі процеси розвивалися стрімко, означувалися багатющі традиції, занедбана спадщина враз відкрилася у всій принадності й цінності. Україністика стала академічною дисципліною – і працювати в своїй культурі було неймовірно амбітно й цікаво зокрема й тому, що дослідники почувалися майже першопрохідцями, яких вабили ще не відшукані скарби. Скажімо, харківський студент Ієремія Айзеншток уже на першому курсі взявся до праці з архівними збірками університетської бібліотеки й одразу ж знайшов невідомі листи та рукописи Тараса Шевченка, Івана Котляревського та Григорія Квітки-Основ'яненка!

З «Автобіографії», написаної вже наприкінці життя, можемо побачити, що для такої роботи він натороді мав належну підготовку. Народився Айзеншток у родині фармацевтів у південному Єлисаветграді, вчився в реальній школі в Харкові, вступивши потому на юридичний факультет Харківського університету. (Оскільки «реалісти» не мали тих привілеїв, що їх давала класична гімназія, мусив, серед іншого, вивчити самотужки латинську мову та скласти спеціальний додатковий іспит.) Уже на студентській лаві впевнився у своєму професійному виборі й перевівся на філологію, де здобув вишкіл в авторитетних учителів, зокрема Миколи Сумцова та Олександра Білецького. Вчив слов'янські мови, цікавився різними літературами, але врешті його фахом стала україністика. Поталанило і в тому, що його курс ще вчився за старими програмами класичного університету (Айзеншток зауважив це в автобіографії), хоч і перейменованого в ХІНО, тобто в Харківський інститут народної освіти. Цей евфемізм означав спрощення, вихолощення й пониження рівня фахової підготовки.

Політика українізації уможливила постановня інституцій, у столичному Харкові почали втілювати амбітні дослідницькі й видавничі проекти. А що в університеті, де свого часу викладали Ізмаїл Срезневський, Амвросій Метлинський, Олександр По-

тебня, існувала потужна філологічна школа, то саме тут і сформувався дуже цікавий гурток формалістської орієнтації. Власне, аспірантська підготовка передбачала обізнаність із кількома найавторитетнішими школами, володіння різними методологіями, у фокусі уваги був і психоаналіз, і соціологічні підходи; однак формалізм викликав чи не найбільшу прихильність, про що свідчать і дискусії на сторінках найповажнішого харківського часопису «Червоний шлях» у середині 1920-х років. Ієремія Айзеншток починав працювати під керівництвом Олександра Білецького, котрий уже в статтях початку 1920-х, як-от «У майстерні художника слова», засвідчив пильне зацікавлення формалізмом. Київська та харківська формалістські школи мали дещо різні орієнтації. Російський формалізм був пов'язаний насамперед із авангардом, кубофутуризмом. (До речі, Ієремія Айзеншток добре обізнаний із доробком опоязівців ще й тому, що був двоюрідним братом Віктора Шкловського та підтримував із ним родинні стосунки. Однак тоді як Шкловський поставився до української державности вороже й зневажливо, Айзеншток зробив інший вибір.) Натомість у Києві формалізмом захоплюються літератори неокласицистичного кола, насамперед Микола Зеров та Віктор Петров, і формалістську методологію та інструментарій поєднують із незмінною увагою до історизму, до розвитку художніх традицій, зрештою, й до біографій та соціальних і культурних контекстів. Харківські дослідники таки більше зорієнтовані на вивчення досвіду авангарду, – на підтвердження варто назвати хоча б Майка Йогансена чи Леоніда Скрипника, – однак Айзеншток усе ж ближчий до позиції Зерова.

У першому числі журналу «Вапліте», що вийшов 1927 року, Айзеншток публікує знаменну статтю «Десять років “Опоязу”». Друкуватися в цьому часописі – вже вияв позиції, адже літературна дискусія ще тривала, ба більше, «хвильовізм» став звинуваченням політичним. Тобто молодий вчений зорієнтований на обстоювання елітарної модерної української культури всупереч владним намаганням її маргіналізувати й провінціалізувати. Як

і учасники полеміки про «формальний метод», що велася тоді на сторінках «Червоного шляху», зокрема Агапій Шамрай, Айзеншток розмежовує формалізм і власне «формальний метод», увагу до форми та крайнощі апологетів вивчення «поетичної мови» у відриві від художньої цілісності. «Саме роки революції зв'язані з поголовним захопленням питаннями поетики, питаннями літературної форми» [2, 103], – наголошує критик. Перехід уваги зі «що» на «як» визначався самою атмосферою європейського модернізму як полістильової художньої системи, відмовою від уявлень про мистецтво як віддзеркалення дійсності; розмаїття напрямів, шкіл, груп також сприяло розмежуванню, маніфестації тих чи інших пріоритетів та орієнтацій. Ці процеси почалися на Заході раніше, ніж означає Айзеншток, але на українському ґрунті вони розгорнулися справді при кінці 1920-х. Автор ювілейної статті віддає належне досягненням Бориса Ейхенбаума, Віктора Шкловського, Віктора Жирмунського, але й демонструє їхні самообмеження, те, що методологія працює лише з певними типами текстів, переважно тими, де автори свідомо ведуть певну стильову гру і не приховують її (звідси, скажімо, тодішня захоплена актуалізація Лоренса Стерна). «Формалізм є світогляд – цей афоризм В. Коряка, власне, коротко формулює підсумки цілої низки робіт критиків «Опоязу». І оскільки цей афоризм відноситься до невеликого гуртка дослідників, з ним можна погодитися. Але ні в якому разі не можна відносити його до цілого формалізму. Неправдиве є ототожнення формалізму та «Опоязу», бо, практично, останній є тільки невелика кількість, хоч і дуже гучна та відома фракція. І бути формалістом – це зовсім не визначає визнавати всі опоязівські принципи. «Опоязівці» дійсно максималісти в науці, й під час становлення формалізму вони виголошували програму-максимум, щоб згодом де в чому відступитися, дещо додати, тощо.» [2, 103]. Для тогочасної української ситуації максималістські настанови формалізму геть неприйнятні, адже постали нагальні власне історико-літературні завдання: слід було переформатувати й модернізувати

канон класики, насамперед для освітніх, академічних потреб, «перетрусити на току критики», як закликав тоді Микола Зеров, успадковані здобутки, перепрочитати тексти в навітленні різних нових підходів і теорій.

Прикметно, що критик завершує свою статтю цитатою з Олександра Потебні. Послідовником автора вчення про внутрішню форму слова виявляє себе й Агапій Шамрай (вони з Айзенштоком університетські однокурсники), знов-таки розрізняючи формалізм, як поняття ширше й глибше, та «формальний метод» як частковий вияв першого. Шамрай називає Олександра Потебню та Олександра Веселовського «основоположниками формального аналізу». Так звана психологічна школа харківського професора була першою послідовною спробою підважити уявлення про літературу як «дзеркало» життя, його реалістичний відбиток. «В роботах самого Потебні та його учнів уперше позначилася тенденція до об'єктивної диференціації елементів літературного твору і правильного розв'язання питання про їх взаємовідношення. Ми не будемо спинятися докладно на системі О. Потебні, бо вона знайшла в численних роботах його учнів всебічне освітлення, так само, як і значіння його системи в розвиткові науки про літературу вияснювано в спеціальних статтях. Значіння його теоретичних здобутків у виясненні літературних фактів полягає в наближенні їх до загальних явищ мовного процесу (слово і літературний твір – вияви одного порядку) і в з'ясуванні формального моменту як чинника, що відрізняє літературний твір від прози, образне слово від безобразного (теорія внутрішньої та зовнішньої форми – (образ) і значіння.). Встановлюючи таку диференціацію елементів художнього твору, О. Потебня базувався на даних як психіки письменника, – так і психіки читача (теорія аперцепції)» [8, 238, 243]. Агапій Шамрай демонструє різницю у підходах німецького формалізму та Опоязу: «В літературі Заходу, де формальний аналіз розроблено незрівнянно ґрунтовніше, зовсім не помічається такого пуризму чи непевности замість “тематики” та впустити “психологію”. Навпаки, в дослідях

німецьких учених момент характеристики “психологічної дії” в творові займає чільне місце, – звертаємо увагу, наприклад, на книжку О. Вальцеля “Проблема форми в поезії”, де при аналізі літературних зразків “композиції дієвих персонажів”, цебто моментові тематичному, дається найбільше уваги». [8, 251].

Наголошення на зв'язку різнорядних елементів у цілісності художнього твору, де кожний елемент форми «одержує своє остаточне означення лише в загальній системі формальної будови твору, де він і обумовлюється, й обумовлює інші елементи форми», [8, 252] – вже звучить майже по-структуралістськи. Ієремія Айзеншток, власне, належав до тої спільноти харківських літературознавців, котрі розбудовували амбітний проект, український варіант формалізму. Ставлення до Опоязу досить критичне, бо вони йдуть таки до джерел. Прикметно, що в спогадах про свого вчителя Айзеншток вважав за потрібне процитувати автобіографічне свідчення Білецького, котрий наголошує широту наукових інтересів покоління, яке, з одного боку, ще не втратило зв'язків із західноєвропейським контекстом (як це, на превеликий жаль, станеться за кілька десятиліть), а з іншого, – таки ж перейнялося духом українського месіанізму 1920-х, запрагло виробити власну наукову школу, застосувати новітній дослідницький інструментарій, авторитетні методологічні підходи до вітчизняної літератури й культури. Тож, за Білецьким, «разом зі своїми сучасниками я відчував невдоволення станом своєї науки; “філологічний метод” В. М. Перетца вимагав вивчення літературної специфіки, загострював інтерес до питань форми. Я навчав своїх слухачів зосереджуватися на них і вчився цього сам. У Петербурзі, який на той час став Петроградом, вже починав свою роботу “Опояз”; але “опоязівці” не імпонували, заняття їхні здавалися кустарництвом: зате вселяли повагу західноєвропейські, головним чином німецькі і французькі, дослідження в цьому напрямку – від популярних праць Альбала до «Стилістики» Баллі, від книг Нордена (про античну прозу), Гейнце (про епічну техніку Вергілія) до праць про новітніх письмен-

ників. Я вивчав це і змушував знайомитися з цим слухачів своїх та слухачок»[4, 73]. (Принагідно відзначу оце звичне сьогодні, але не сто років тому, гендерно толерантне «слухачів та слухачок». Білецький захистив дисертацію про жінок-авторок у романтизмі, й емансипаційний дискурс був для нього важливим. (Про це свідчать і деякі його статті, зокрема й передмова про «Кассандру» в дванадцятитомнику Лесі Українки 1920-х років.) Важлива в автобіографії і згадка про Володимира Перетца. Професор університету Святого Володимира Перетц чи не першим наголосив з кафедри необхідність переорієнтації літературознавства зі «що» на «як»; його вихованцями були неокласики, зокрема Віктор Петров та Микола Зеров; саме Перетц викликав дослідницький інтерес до бароко та ініціював пильніше вивчення нашого давнього письменства. Вчений стежив і за новинками української літератури: Леся Українка згадує в листі до матері від 21 березня (3 квітня) 1908 року про його оцінку драми «Кассандра». «Філологічний метод» був цікавим і Білецькому, і його учням. Так у четвертому числі «Червоного шляху» за 1927 рік Айзеншток уміщує рецензію на видані попереднього року в Ленінграді «Исследования и материалы по истории старинной украинской литературы XVI – XVIII веков» Володимира Перетца. Критик з перших рядків застерігає, що публікація відгуку на таке суто академічне, вузькофахове видання у товстому масовому журналі виправдана, бо дослідник зачіпає дуже актуальні для сучасності проблеми й завдання. Важливість, навіть животрепетність, за Айзенштоком, у тому, що Перетц вводить в обіг багато нових, у висліді пильних архівних пошуків знайдених текстів, а відтак переформатовує канон давнього письменства, увиразнює його значення та вплив. Багато уваги приділено постаті Івана Вишенського; і зважаючи на те, що в Україні тоді тривала літературна дискусія, бурхливість, пристрасність, темперамент якої порівнянні хіба з палахкотливою напруженою полемічної літератури XVI–XVII століть, – зіставлення цих подій вочевидь напрошувалося у читачів. В обох випадках, і в памфлетах

Вишенського, і в памфлетах Хвильового, йшлося про обстоювання національно-культурної ідентичності, хоча перший поборював католицьку, а другий імперську російську експансію. Згадує харківський апологет професора Перетця і ще одну важливу для дискурсу середини 1920-х тезу: Перетц заперечує тим дослідникам, котрі взяли на віру часті в афонського печерника фігури умалення, звиряння в невченості й «простоті». Насправді ж зіставлення текстів Вишенського з видатними творами того часу засвідчують, що він перебував у колі ідей доби, був здатним вести дискусію навіть з такими вченими опонентами, як проповідник-езуїт Петро Скарга. Нагадування про інтелектуальну потугу українських діячів барокової доби підважувало тези, зокрема й російські (як-от, до прикладу, пріснопам'ятне подивоване твердження московського філософа, автора книги про Григорія Сковороду Володимира Ерна про те, що як же в «напівдикому», «напівкочовому» народі, яким був тоді, мовляв, український, та з'явився один із найосвіченіших людей свого часу!), про культурну відсталість колонізованих та вищість метрополії.

Айзеншток прихильно цитує в рецензії твердження Володимира Перетця про те, що при кінці XVIII століття в Україні з'явився новий тип письменника, не заангажованого в релігійних протистояннях, швидше шанувальника красної словесности, архіварія й колекціонера. Його й самого якраз цікавила доба переходу від давньої до нової української літератури, постаті Сковороди, Котляревського й Квітки.

Однак варто наголосити ще одну дослідницьку традицію, розвитком якої заангажований Ієремія Айзеншток: ідеться про потєбніанство й Олександра Потебню як одного з предтеч формалізму. Вчення про внутрішню форму слова було важливим для того, сказати б, початку лінгвістичного повороту, який знаменував формалізм з його опозицією до переважно соціологічного вітчизняного літературознавства. До популяризації спадщини Потебні взялися ґрунтовно ще від кінця 1910-х років, готуючи академічне видання творів у двадцяти томах. Саме Айзеншток

уже від студентських часів працював «ученим редактором» Редакційного комітету, що опікувався проектом. Як згадував в «Автобіографії», «ще перед тим, у р.р. 1916–1920, мені довелося познайомитися з удовою Потебні, Марією Францовною, й пощастило намовити її передати збережені нею рукописи знаменитого чоловіка до Історичного архіву. Для запроєктованого й почати розпочатого видання повної збірки праць Потебні я брав участь у кількох томах, спеціально ж готував листування вченого й почав писати його біографію (зрештою незакінчену), кілька розділів з неї надрукував був у журналах та збірниках, інші лишилися в рукописному вигляді» [1, 12].

Історія цього видання відбиває, як у краплині води, усю тодішню складність становлення українистики й водночас шалений тиск, протистояння влади, яка, попри вимушене, тобто національною революцією спричинене, офіційне проголошення так званої політики коренізації й орієнтації на місцеві кадри, в той самий час устами високих функціонерів говорила про злощасну «боротьбу двох культур» і, як видавалося носіям імперських амбіцій, приреченість української на зникнення у цій боротьбі. Виглядає, що натомість російська в середині 1920-х поволі ставала маргінальною, але далі процеси вже регулювалися репресивними засобами. У виданні серії «Відкритий архів» біографічні матеріали Айзенштока супроводжено дуже скрупульозними й детальними коментарями Степана Захаркіна, з яких довідуємося про адміністративне розформування колективу, що готував двадцятитомник. Схоже, в Харкові цензура була пильнішою, ніж у Києві, де академічні проекти вдавалося втілювати аж до кінця десятиліття. Проголосивши «боротьбу двох культур» і запевнивши, що українська приречена на програш у цьому протистоянні, влада, як бачимо, від самих початків старанно підігрувала «своїм», – а їхня перемога виявилася зовсім не такою легкою, як видавалося авторам пріснопам'ятної тези про ту боротьбу, тобто харківському більшовицькому лідеру Дмитрові Лебедю і К°. Так що лише перший том, куди увійшла праця «Думка і мова»,

magnum opus Потебні, побачив світ 1922 року, а 1926-го був перевиданий. (Айзеншток опублікував рецензії на ці книжки.) Рукописи здебільшого загинули, один із томів – у Києві воєнного 1941 року. Зібрані листи вченого Ієремія Айзеншток по змозі оприлюднював у журналах, збірниках.

У другому числі «Шляхів мистецтва» за 1921 рік з'явилася його цікава стаття з такою ж визивною й полемічною натовді назвою «Потебня і українська література». І починає її автор, без обмовок і реверансів, із визначення культурної ідентичності вченого: «З походження, з переконань та симпатій Потебня був українцем. З слів одної досить близько знавшої його людини, для Потебні це була така ж природньо необхідна риса розуму, характеру, як колір волосся, окрес очей чи будова черепа. [...] Переглядаючи праці Потебні, загалом легко помітити ознаки уважного, серйозного та довгого вивчення української літератури; іноді він виступав (в лекції чи статті) зі спеціальними працями в цій царині. Синтезуючим моментом є проба самостійної творчої праці – переклад «Одиссеї», на жаль, незакінчений. Про праці Потебні в галузі української літератури досі майже не говорили: Потебня-лінгвіст, Потебня-теоретик слова, Потебня-фольклорист затіняв Потебню-читача, Потебню-історика літератури. Тим цікавіше нагадати про останнього на тридцятилітні роковини дня смерті великого вченого» [3, 94]. Представляючи Олександра Потебню як читача української літератури, Ієремія Айзеншток розкриває чимало подробиць, що засвідчують незмінний інтерес харківської інтелектуальної й мистецької еліти до вітчизняного письменства. Саме Потебня прочитав кілька публічних лекцій, здебільшого з нагоди ювілеїв наших класиків, як-от Григорія Сковороди, Тараса Шевченка, Григорія Квітки-Основ'яненка. Якраз останній найбільше перебував у полі дослідницької уваги вченого, він, зокрема, був редактором видання Квітчиних творів. 18 листопада 1878 року Потебня виголошує лекцію на урочистостях до сторіччя автора «Марусі». Ієремії Айзенштоку вдалося знайти рукопис цієї промови, і в своїй статті

він особливо наголошує, що харківський вчений обстоює статус української як окремої самостійної мови, а не діалекту, ба більше, має сміливість твердити, що оскільки українською прослужовуються більше десятки мільйонів людей, а російською на тій самій території – непорівнянно менше, то швидше російська на наших теренах опиняється в статусі діалекту! «Квітка перший блискуче спростував недоладну думку, – цитує Айзеншток рукопис Потебні, – нібито ця мова є незручною “для передачі високих чувств, трогательных положений, тонких душевних движений”». Російському «володарю дум» Белінському, українофобу, котрий зневажливо відгукувався і про Шевченка, й про Квітку, Олександр Потебня без жодних обмовок і реверансів закидає імперський великодержавний шовінізм та неповагу до багатомільйонного народу з величезними культурними традиціями й здобутками. «Як виявляється, Потебня оден з немногих, – підсумовує Айзеншток, – рішив підняти голос в захист української літератури, яку руйновано одним розчерком пера; що голос його не було вислухано, зовсім не зменшує самого факту» [3, 96].

Паралельно з дослідницькими проектами велася велика видавнича робота; університетське викладання україністики потребувало публікації текстів для читання, навчальних матеріалів. 1928 року в Харкові вийшов перший том підготовленого Айзенштоком тритомника «Українські пропілеї»: це була спроба представити «другорядних» українських авторів XIX століття, тобто показати мистецький процес у його повноті й розвитку, адже без цього годі окреслити й усталити традицію, взаємовпливи, увиразнити поколіннєві межі, стильові течії й напрями, школи. Оpubлікований том називався «Котляревщина», тобто стосувався самих початків нової української літератури. Два інших розвіяли ураганні вітри історії: як простежив Степан Захаркін, рукописи, найімовірніше, державне видавництво передало до Інституту Тараса Шевченка; а коли столиця знову «переїздила», архів залишили в Будинку Блакитного. І восени 1941 року, попри всі тарапати й небезпеки, чекісти подбали про знищення літе-

ратурознавчих матеріалів, чи не прирівнявши їх до секретної інформації, котра ні в якому разі не повинна потрапити до рук ворога. Рішення ухвалювала міська евакуаційна трійка, і вона продовжувала політику нищення всього українського.

Автобіографія Ієремії Айзенштока потребує пильного читання між рядків, пошуку підтекстів, натяків і шифрів – і тоді вона висвітлює кілька дуже важливих культурних та історичних сюжетів. Тут і своєрідний мартиролог нездійснених, заборонених, спорохнявілих під замками чи й спалених недремними ревнителями радянської літератури проєктів, рукописів, книжок: із задуманих і підготовлених величезною працею академічних збірок у кращому разі виходив лише перший том. Айзеншток належав ще до вишколених філологів, котрі вміли працювати з текстами, і тому впродовж кількох десятиліть це вміння втрачалось, вихолощувалося, так що навіть на притомну інтерпретацію класики «українська радянська» гуманітаристика тривалий час була попросту нездатна.

Так само з цих коротких (і вимушено неймовірно обачних та виважених!) записок постає історія творення дослідницьких інституцій. Айзеншток детально описує свою участь в організації харківського Інституту Тараса Шевченка. У роках 1926–1931 він був ученим секретарем цієї науково-дослідної установи, очолюваної академіком Дмитром Багалієм. Ієремія Айзеншток – колекціонер за натурою й покликанням, тож захланно приробирав архівні, книжкові раритети. Зумів домогтися передачі з Ленінграда та Москви «автографів, малюнків та офортів Шевченка», «передав інституту також невеличку власну колекцію автографів: Т. Шевченка, П. Куліша, І. Манжури, Я. Щоголева та інш.» [1, 15, 16].

З поверненням столиці до Києва Харків позбувається і фінансування, й уваги, продовження навіть розпочатих уже видань унеможлиблюється. В автобіографії Айзеншток сухо й без жодних пояснень свідчить, що 1931 року залишив Інститут Шевченка (у створення якого вклав стільки зусиль!) та перейшов пра-

цювати в Партвидав ЦК КП(б)У. За цією автобіографічною ремаркою – арешти в справі СВУ, голобельна критика, тотальна русифікація, тобто все те, що змусило талановитого дослідника зайнятися тепер декабристським рухом. Але навіть і такі ідеологічно витримані матеріали не вдалося опублікувати, не кажучи вже про запропоноване ним кооперативному видавництву «Рух» новознайдене листування Пантелеймона Куліша та «Спогади» Михайла Драгоманова. «Усі ці роботи лишилися невиданими: Партвидав припинив видання історичної літератури, в-[идавницт]во “Рух” закрилося... А оскільки авторських копій не лишив собі, – за обмеженістю паперу насамперед, – то більша частина зробленого для самого мене втратилася» [1,17]. Час збирати каміння скінчився, все створене розліталось в пил, руйнувалось вщент.

Найбільш рання автобіографія І. Айзенштока датується 10 листопада 1931 року: Михайло Могилянський просив її для «Біографічного словника діячів України». Оксана Пашко відшукала в листуванні й безпосередній, хоч і сумний, привід для роботи над самопредставленням: «Стимулом для завершення роботи над автобіографією стала підготовка до “самокритики” в Інституті Т. Шевченка в квітні 1931 р., про що І. Айзеншток розказує М. Могилянському: “Біографію свою я таки напишу. Саме зараз у нас, в Інституті, розгорнулася кампанія самокритики. Щойно пройшов виступ А. П. Шамрая; 20.04 маю виступати я. Отже потроху переключаюся на споглядальний настрій, пригадую етапи свого розвитку, і, думаю, що тепер буде мені легко, між ділом, накидати й потрібну для Вас біографію.”» [6,156]. Ці акти прилюдного самообпльовування й каяття стали в ті роки неунікними, подібні «чистки» згущували атмосферу тотального страху, недовіри в суспільстві, де рвалися зв'язки між людьми, де всіх обплутували павутини підозри.

А далі треба було вже тікати з України, бо, як жартували поети з київської «Ланки», снаряди рвалися в окопах – і сховків більше не лишалося. Микола Зеров та Лесь Курбас тоді поїхали до Москви, Борис Антоненко-Давидович аж у Казахстан, Айзеншток

(як і київський бібліограф і критик Юрій Меженко) спробував загубитися з поля уваги переслідувачів у Ленінграді. Тепер, як співробітник «Пушкінського дому», мусить перекваліфіковуватися й готувати видання Тургенєва, Успенського, Достоевського. А ще всіляко підтримувані владою російські видання класиків «братніх республік». Формування «нової історичної спільности – радянського народу» почалося задовго до появи в офіційному слововжитку самого цього незграбного визначення. На північ, схоже, довелося від'їздити гвалтовно, ймовірно, в очікуванні якоїсь уже видимої загрози. У короткій автобіографії вчений вважав за потрібне згадати, що родину й свою велику бібліотеку змушений був ще на три роки залишити в Харкові, тож продовжувати початі праці не було як навіть і з огляду на брак книжок.

Відновити зв'язки з Україною зважився аж 1938-го, і дата ця не випадкова, адже пік сталінського терору ніби вже був позаду. На запрошення Миколи Бажана, котрий займався підготовкою ювілейних Шевченкових святкувань, ленінградський вимушений емігрант охоче долучається до підготовки грандіозної шевченківської виставки до двадцятип'ятиріччя від дня народження поета в українській столиці. Тоді змогли показати багато цінних раритетних матеріалів, причому важливою частиною виставки стали експонати заснованої 1934 року Галереї картин Т. Г. Шевченка. Ця галерея постала на основі колекції харківського Інституту Тараса Шевченка, і серед найсумлінніших її збирачів був той-таки Ієремія Айзеншток. До чести українських діячів, вони чудово зуміли скористатися ювілеєм для втілення вкрай потрібних національних проєктів і задумів. 5 березня 1939 року нарешті вдалося встановити пам'ятник поетові в Києві (про це почали клопотатися ще громадівські діячі при самому початку ХХ століття), і того ж дня університетові присвоєно ім'я Тараса Шевченка; було збудовано музей у Каневі. Айзеншток виголошував шевченківські лекції, брав участь у Шевченківському пленумі Спілки письменників СРСР у Києві. Ще встиг перед війною на початку 1941 року видати в Києві книжку «Як працював Шевченко».

Починає читати спецкурси в Київському університеті, наїжджаючи з Ленінграда на кілька місяців, робить усе можливе, аби повернутися після вимушеної втечі: «В останній мій приїзд у Київ (кінець 1940 – початок 1941 р.) йшлося про бажане моє переселення на Вкраїну, про роботу в Академії наук УРСР та в Київському університеті, але на перешкоді цим планам стала війна...» [1, 19].

А по війні про повернення знов не можна було й думати, бо від 1946 року почалися жорстокі нагінки спершу на «український буржуазний націоналізм», а невдовзі ще й на «безрідних космополітів». Під звинувачення в «низькопоклонстві перед Заходом» та відсутності російського патріотизму й применшенні значення «великої російської» культури потрапили насамперед євреї, зокрема літературні критики Євген Адельгейм та Абрам Гозенпуд. Ставлення до цієї кампанії було тим складнішим, що об'єктами знищувальних присудів тепер виявилися й ті, хто зовсім недавно найбільш жорстоко й безчільно чіпляв убивчі налички на «українських націоналістів», як-от Ілля Стебун, Лазар Санов.

І боротьба з «українським націоналізмом», і викорінення «низькопоклонництва перед Заходом» були виявами політики, спрямованої на відновлення трохи послабленого в час війни тоталітарного тиску, насаджування імперських цінностей та ієрархій. Репресивна машина набирала обертів, знову почалися арешти, нагадуючи найчорніші дні сталінського терору. Жертвами репресій стали, зокрема, члени Єврейського антифашистського комітету – його історія вражає абсурдною жорстокістю сталінської влади. Інституцію було створено на початку 1942 року, аби єврейська спільнота сприяла налагодженню контактів для отримання військової допомоги з зарубіжних країн. Відбувалися мітинги, зустрічі, фінансувалися видання. А коли почалося розпаношення антисемітизму, чекісти, мабуть, вирішили не заморожуватися фабрикуванням нових терористичних антирадянських змов та оголосили Єврейський антифашистський комітет злочинною організацією. 1948 року стратили голову комітету, знаного

московського режисера Соломона Міхоелса (між іншим, це в його театрі в середині 1930-х працював, втікаючи від переслідувань, Лесь Курбас). А 12 серпня 1952 року за вироком військової колегії Верховного суду СРСР розстріляли відомих українських їдишомовних письменників, котрі активно працювали в літературі ще з передвоєнних років, серед них Давид Гофштейн, Лев Квітко, Іцик Фефер.

У Ленінграді також тривали погромницькі кампанії (адже й почалося все з пріснопам'ятної постанови центрального комітету більшовицької партії про літературні журнали «Звезда» і «Ленінград»). Айзеншток у повоєнні роки займається переважно російською літературою. Пише дуже багато, не пориваючи зв'язків і з українськими видавцями. 1968 року у видавництві «Дніпро» виходить збірка «Українські поети-романтики» з ґрунтовною передмовою Айзенштока. Вчений хотів розширити дослідження до обсягу наукової монографії, однак втілити цей задум так і не вдалося.

Радянські ідеологи невпинно стежили за процесами – в термінології радянської новомови – «зближення братніх народів», зокрема представлення літератур радянських республік у російських перекладах. (Слід мати на увазі, що переклад іншими мовами, будь-яке налагодження контактів переважно пильно контролювалося Москвою.) Ієремія Айзеншток охоче співпрацював з Максимом Рильським та Олександром Білецьким, котрі опікувалися ювілейними перекладними виданнями Тараса Шевченка. Так, 1963 року Рильський та його добрий друг Олександр Дейч готували п'ятитомне ювілейне видання Шевченка в російському перекладі. А що примітки від Айзенштока з Ленінграда все затримувалися (який-бо сумлінний коментатор коли вкладався у визначені терміни, загрузнувши в нових і нових матеріалах!), то Рильський пише йому вірш-нагадування (чи, швидше, благання). Таких присвятних дружніх поезій у нашого неокласика немало, вони загалом – одна з прикмет київського літературного побуту 1920-х років). Цього разу стилізовано Шевченкового «Гамалію»:

Єреміє!
Серце мліє,
Зникають надії –
Примітками до Шевченка
Навіть і не віє!

Що ж нам діяти, нещасним,
Дейчеві й Максиму,
Помітивши над Тарасом
Катастрофу зриму?

Згляньтесь, Яковичу-друже,
Урятуйте справу –
Чорна хмара наступає
З Академвидаву!

Хто ж би не відгукнувся на таке сердечне й гарно заримоване прохання! До того ж співпраця Рильського та Айзенштока тривала багато років. Їхнє листування почасти збереглося, і можемо простежити цікаві епізоди, як-от участь Максима Рильського, на запрошення Айзенштока, у підготовці видання Петра Гулака-Артемовського (поет мав перекласти з французької Гулаків вірш «В Полтаву») року 1931 [7, 157] чи високу оцінку Рильським Айзенштока в листі, датованому січнем 1948 року. (Лист Максима Рильського до Ієремії Айзенштока від 26 вересня 1931 р.). [7, 271].

Багатюща бібліотека та архів Ієремії Айзенштока повернулися в Україну. Степан Захаркін нотує, що сам власник «оцінював кількість зібраних ним книжок у 30 тисяч томів» [1, 100]. З цією колекцією пов'язана одна з найзаплутаніших, сливе детективних, пошукових історій: ідеться про шосте число журналу «Вапліте», де друкувалася друга частина роману Миколи Хвильового «Вальдшнепи». Журнал skonфіскувала цензура, текст досі не знайдено, і єдине, що знаємо, – це переказ Юрія Лавріненка, котрий читав у Харкові вкрадені нібито з типографії гранки роману. Легендарне шосте число пробували шукати не раз, за

кожної політичної відлиги. За переказами, його нібито бачили в Ленінграді; за одною з версій, у бібліотеці Юрія Меженка, за іншою – в Ієремії Айзенштока. Слід – це теж вимір культурної пам'яті, нагадування про важливість загубленого чи втраченого. На самому початку літературознавчі зацікавлення Ієремії Айзенштока визначила його щаслива знахідка автографів Шевченка, Котляревського та Квітки. Україністика стала його фахом і вибором. Можна припустити, що вибухонебезпечний журнал, якщо він був у книгозбірні, в якийсь особливо небезпечний момент довелося переховати чи й знищити. Але й сама ця відсутність сприймається сьогодні як значуща, як нагадування про потребу оберігати спадщину, як символ тяглости й переємности культуротворчих процесів.

Bibliographic References

- Айзеншток І. Автобіографія. Вибрані листи. Київ: Критика (серія «Відкритий архів»), 2003. 213 с.
- Айзеншток І. Десять років «Опоязу». Валпiте. 1927. № 1.
- Айзеншток І. Потєбня і українська література. Шляхи мистецтва. 1921. № 2.
- Білецький О. Автобіографія. Цит. за: Ієремія Айзеншток. У перших лавах. – Про Олександра Білецького. Спогади, статті. Київ: Радянський письменник, 1984. 302 с.
- Леся Українка. Повне академічне зібрання творів: у 14 томах / ред. С. Романов; упоряд. В. Прокіп (Савчук); комент. В. Прокіп (Савчук), В. Агєєва. Луцьк: Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2021. Том 14. Листи. 1907–1913. 616 с.
- Пашко О. «...Я не трачу надії потрапити якось до Києва»: автобіографії Ієремії Айзенштока(1931, 1946, 1949, 1975). Сіверянський літопис. 2024. № 1.

- Рильський М. Зібрання творів: у 20 томах / ред. Л. Новиченко, Б. Рильський; упоряд. Н. Підпала, Р. Пилипчук; комент. Н. Підпала. Київ: Наукова думка, 1988. Т. 19. Автобіографічні матеріали. Записні книжки. Листи. 1907-1956. 701 с.
- Шамрай А. «Формальний» метод у літературі. Червоний шлях. 1926. № 7-8.

References

- Aizenshtok, I. (1921). Potebnia i ukrainska literatura. *Shliakhy mystetstva*, (2). [in Ukrainian].
- Aizenshtok, I. (1927). Desiat rokiv «Opoiazu». *Vaplite*, (1). [in Ukrainian].
- Aizenshtok, I. (2003). *Avtobiohrafia. Vybrani lysty*. Krytyka (seriia «Vidkrytyi arkhiv»). [in Ukrainian].
- Biletskyi, O. (1984). Avtobiohrafia. In *U pershykh lavakh. Pro Oleksandra Biletskoho. Spohady, staty* (pp. 302). Radianskyi pysmennyk. (Cited according to Iieremiiia Aizenshtok). [in Ukrainian].
- Lesia Ukrainka. (2021). *Povne akademichne zibrannia tvoriv: u 14 tomakh* (Vol. 14: Lysty. 1907–1913; S. Romanov, Ed., V. Prokip (Savchuk), Comp. & Comm., V. Aheieva, Comm.). Volynskyi natsionalnyi universytet imeni Lesi Ukrainky. [in Ukrainian].
- Pashko, O. (2024). «...Ya ne trachu nadii potrapyty iakos do Kyieva»: Avtobiohrafii Iieremii Aizenshtoka (1931, 1946, 1949, 1975). *Siverianskyi litopys*, (1). [in Ukrainian].
- Rylskyi, M. (1988). *Zibrannia tvoriv: u 20 tomakh* (Vol. 19: Avtobiohrafichni materialy. Zapysni knyzhky. Lysty. 1907–1956; L. Novychenko & B. Rylskyi, Eds., N. Pidpala, Comp. & Comm., R. Pylypchuk, Comp.). Naukova dumka. [in Ukrainian].
- Shamrai, A. (1926). «Formalnyi» metod u literaturi. *Chervonyi shliakh*, (7-8). [in Ukrainian].

Vira Ageieva

JEREMIAH AIZENSHTOK, POTEBNIANISM, AND KHARKIV FORMALISM

The article examines the theoretical and historical-literary concepts of the prominent Ukrainian researcher Jeremiah Eisenshtok. He was one of the most interesting representatives of the formalist movement in literary studies of the 1920s. Kharkiv researchers were more oriented towards studying the experience of the avant-garde – for confirmation, it is worth mentioning at least Mike Yohansen or Leonid Skrypnyk – but Eisenshtok tries to combine formalist methodology and tools with attention to historicism, biographies and social contexts. The legacy of the prominent Kharkiv philologist Oleksandr Potebnya was very important for Eisenshtok. For Eisenshtok, the legacy of the outstanding Kharkiv philologist Oleksandr Potebnya was very important. His so-called psychological school was a consistent attempt to undermine the idea of literature as a “mirror” of life, its realistic imprint. For the generation of the twenties, it was Potebnya who had authority as one of the forerunners of formalism. During Stalin’s campaigns to combat “rootless cosmopolitans,” Eisenshtok was forced to leave Ukraine, but continued to work on the publication of domestic classics and the implementation of various scientific projects.

Keywords: Eisenshtok, formalism, Ukrainian avant-garde, Potebnya’s theory, internal form of the word.

ЕХ НІНІЛО: НОВИЙ ХАРКІВ У ВРАЖЕННЯХ ЇДИШСЬКИХ ПИСЬМЕННИКІВ

У статті розглянуто нариси про Харків, зроблені їдишськими письменниками, Єгошуа Зінгером і Дер Ністером, у період 1920–1930-х рр. Проаналізовано образ Харкова як міста нової доби, визначено спільне й відмінне у сприйнятті двох авторів, особливості їхніх текстів. Твори розглянуто як міські тексти. Теоретично осмислено спосіб буття у місті та концептуальні перетини з текстами Вальтера Беньяміна. Наводиться також можливе теоретичне підґрунтя літературного «творення з нічого» нової столиці радянської України. Стаття висвітлює образ наратора у тексті Дер Ністера як типового для модерної доби фланера.

Ключові слова: тревелог, міський текст, Харків, їдишський модернізм, фланерство.

В. Будний та М. Ільницький так визначають подорожню (мандрівну) літературу: це різножанрові тексти, в яких враження мандрівника викладено у формі записок, щоденника, спогадів, листа, автобіографії, нарису, репортажу тощо [2]. Такі тексти можуть бути синтетичними і об'єднувати в собі документальний (нон-фікшн) і мистецький (фікшн) складники, себто есеїстичність і фактологічність часом поєднуються в різних пропорціях з елементами художньої літератури та рефлексіями. Протягом століть мандрівна література існувала в різних проявах і охоплю-

вала велике коло текстів, тож коректним, на думку дослідників, є її визначення як метажанру [11, с. 26-28].

Художній мандрівний репортаж або тревелог став особливо популярним в українській літературі у 1920–1930-х роках – простежується зв'язок із активізацією руху різних прошарків суспільства, урбанізацією, і можливістю подорожувати для засвідчення розвитку нової індустріалізованої, модернізованої держави. Разом із цим на концептуальному рівні Н. Розінкевич називає низку формально-змістових аспектів подорожнього тексту, що містить ознаки модерної доби – філософія життя як руху; подорож як експеримент з формою, сюжетом, композицією, стилем; інтертекстуальність [11, с. 94].

Літературні образи багатьох українських міст активно досліджуються на широкому матеріалі українських авторів: М. Йогансен, О. Досвітній, Гео Шкурупій, А. Панов, М. Вороний, Б. Антоненко-Давидович. Поряд із цим, мандрівні тексти низки неукраїномовних авторів лишаються менше висвітленими, як і їхній «туристичний», «немісцевий» і сторонній погляд.

Метою статті є показати образ Харкова в подорожніх текстах двох єврейських їдишомовних авторів, що відвідували місто наприкінці 1920-х — у перші роки 1930-х відповідно: Дер Ністера (есеї зі збірки «Столиці: нариси») та Їсроела Єгошуа Зінгера (есеї зі збірки «Новоросія: подорожні картини»).

Для досягнення цієї мети передбачається виконання таких завдань:

1. Означення історичних передумов формування і становища єврейської громади в місті Харків у перші десятиліття ХХ ст.;
2. Визначення естетичної концепції фланерства Вальтера Беньяміна, її обґрунтування з огляду на образ оповідача в текстах;
3. Висвітлення образу Харкова, його історичної спадщини і тогочасного розвитку в есеях двох авторів;
4. Аналіз особливостей, відмінностей й спільного під час конструювання літературного образу міста.

Становлення Харкова як літературного й культурного центру у 1920-х роках, після набуття містом статусу столиці радянської України у 1924 році, відбувалося у період форсованої індустріалізації та розбудови міста, з одного боку, а з іншого – в період радянського проекту підтримки національних літератур і мов, що знайшло втілення у тимчасовому сплеску книгодрукування, публікацій і перекладів, зокрема і їдишем. В есеї «Четвертий Харків» Юрій Шевельов пише про етапи трансформації і переродження міста; Третій Харків або Харків Хвильового, за визначенням Шевельова – це також місто розквіту їдишської періодики, книгодрукування, розвитку культури та міжкультурного обміну. Єврейська громада Харкова отримувала підтримку єврейських шкіл, театрів, видавництв, літературних об'єднань. У будинку «Слово» в цей короткий період були резидентами як українські, так і єврейські літератори: Микола Бажан, Микола Хвильовий, Давид Гофштейн, Лейб Квітко, Іцик Фефер та інші. Серед відвідувачів будинку, що тимчасово проживали там і приїжджали в гості, був їдишський письменник-символіст Дер Ністер.

Варто зазначити, що Харків перебував поза межами смуги осілості в Російській імперії і таким чином не становив важливості в єврейському культурному житті, а на початок ХХ ст. не належав до низки «столиць» їдишських літератури, як-от Київ, Варшава, Берлін, Нью-Йорк. Утім, у 1920-ті роки ситуація докорінно змінюється: місто приваблює мігрантів із різних куточків країни, відбувається формування динамічного різнобарвного культурного середовища, відкритого до культурного обміну, широкої мережі контактів. Важливим елементом соціальної структури стало формування нової інтелігенції – світських молодих євреїв, зацікавлених у збереженні національної ідентичності та культурних традицій. Саме ця група отримала назву «покоління пошуку», оскільки її представники шукали нові форми самовираження в умовах радянського суспільства, поєднуючи національні традиції з радянськими ідеологічними вимогами.

Демографічна концентрація та соціальна активність цієї громади створювали умови для розвитку літератури, театру та мистецтва на національній основі, що стало особливо помітним у діяльності єврейських навчальних закладів, видавництв та культурних об'єднань [10, с. 52–54].

Говорячи про передумови й етапи формування культурного життя в Харкові, включення в нього представників національних спільнот, а також життя єврейської спільноти в цьому місті, не можна оминати увагою дослідження Артема Харченка. Дослідник висвітлює формування єврейської громади Харкова у період пізньої Російської імперії і пов'язує із мігрантським рухом, що виявляється основним чинником росту громади, становлення й розвитку єврейського життя у місті [12]. Період, що узагальнено називають модернізацією, і який починається в середині XIX століття, Харків, поруч з Одесою і Києвом, був важливим центром індустріалізації і розташовувався на перетині транспортних і економічних шляхів, притягуючи до себе населення менших міст, тож люди, що рухалися до нього й оселялися в урбанізованому, незнайомому досі просторі, осмисленням і освоєнням його здійснювали глобальний суспільний перехід до модерності. При цьому, за наведеною цитатою М. Мінца, урбанізація мала продуктивніший вплив на єврейське населення, аніж на його християнське оточення, відколи в 1859 році євреї отримали право селитися в Харкові. Згодом це місто, що акумулювало переселенців із сіл, міст та містечок прикордонних територій, інших губерній тодішньої імперії, за великий вплив на економічну модернізацію півдня імперії назвали «Українською Америкою» [12].

Також А. Харченко відзначає відсутність масових антиєврейських акцій, зокрема в 1905 році [12]. Саме в той час тексти багатьох єврейських їдишомовних авторів, родом із території сучасної України (тобто, жили на межі осілості) формували окремий жанр «погромної літератури». Відсутність же планованого й систематичного насильства, можна припустити, була важливим чинником, що також зробив Харків привабливим для нового

покоління євреїв, вихідців з маленьких містечок (штетлів), котрі намагалися духовно й фізично «відірватися» від них, розірвати всі зв'язки з провінційністю, сміховинністю і «меншістю», маргінальністю.

Явище міграції, як і явище подорожування, рефлексій над незнаним, новим, іншим, можна зіставити з емансипативною сутністю модерністського процесу (сам модернізм справедливо означається як явище культурного синтезу) [4, с. 31-34]. Центром нового мистецтва і авангарду ще задовго до 1920-х, в пізній імперській часи, є Харків, поряд із тими-таки Києвом і Одесою – там нові угруповання митців ведуть плідний діалог із російськими футуристами й формують культурне життя, достатньо помітне на імперських теренах (ідеться про об'єднання «Выкусь», «Голубая лилия» та інші, детальніше описані, зокрема, Ганною Білою) [1, с. 41].

У 1920-ті актуальним лишався притаманний їдишському модернізму пошук первнів мистецтва, що сягав витоків іще в дорадянському фольклоризмі та етнографічних експедиціях Ан-ського територією смуги осілості; продовжувалося і поглиблювалося, доки це було можливим, висновування національної своєрідності їдишського модернізму, виразного голосу єврейського автора, що водночас приймав космополітизм, був відкритим до розмаїття, яке оточувало його, але лишався свідомим літературної і мистецької традиції, виразної і зрозумілої. Цей етап, важливий для становлення модерністської їдишської літератури, позначений зверненням до урбанізму й осмисленням його паралельно з опрацюваннями наїву, дитячої ілюстрації і народних розписів дерев'яних синагог (поряд із есеїстичними текстами Є. Добрушина, Ель Лисицького з'являється програмовий есей Їцхака Ліхтенштейна «Урбанізм», про архітектуру великого міста, пошук простору та необхідну засадничу утилітарність усіх нових об'єктів). У цей час митці робили спробу поєднати сформовану єврейську національну тематику з радянською тематикою «нової людини».

За словами Геннадія Естрайха, питання про «зсув» їдишського літературного центру з Києва до Харкова постає у 1924 році й визначається, передовсім, розквітом їдишомовної преси, появою низки часописів [6, с. 73], можна стверджувати, що у середині 1920-х років Харків з'являється на мапі літературних осередків – «столиць» – їдишської літератури, властиво, літератури модерністської та авангардної.

Харків цікавив авторів як літературне тло і як предмет для мистецьких рефлексій. А. Малиновський пише про значення харківського або слобідського тексту для осмислення й (пере)відкриття української фронтірної ідентичності, а також про динаміку столичності, урбанізованості та крос-культурності [9, с. 32–33]. Як сучасник і реципієнт ізсередини пише про це Майк Йогансен: «Харків як тема великого полотна цікавить мене давно, і цікавить не тому, що я його найкраще знаю, в ньому народився, провів дитинство, вчився. Звісно, це теж має значення, але тема про Харків переважає над іншими головно тим, що на цьому сьогоднішньому місці індустріальних велетнів, колишньому збіговищу й зборищу купців, більш ніж на якомусь іншому позначилася творча і життєдайна сила пролетаріату. Там, де було старе місто з напіврозваленими халупами й величезними смітниками, постало нове й гігантське місто, що дорівнює, а де в чому й перевищує європейські. Хто знає старий Харків, той не скаже, що це перебільшення. Я вже не кажу про колосальні зміни в житті, які сталися за цей час. Навіть на наших новобудовах я не спостерігав таких дивовижних метаморфоз у житті, як у Харкові» [Йогансен 7, с. 2].

Водночас у часи, коли створювалася «нова література нового міста», позначеного «дивовижними метаморфозами», значну роль відігравав і сам факт фіксації топонімів, перелічення нових будівель, називання вулиць, свідчень про культурне життя – і на цьому всьому позначався цілком собі щирий, хоч подекуди й ідеологічно забарвлений, захват стрімкою і насправду масштабною метаморфозою міста, в якому в 1920–1930-х роках концент-

рувалося життя в найрізноманітніших його проявах. Тому і «кожен другий урбаністичний твір – про Харків», а Ярина Цимбал називає спробу нового харківського тексту загалом в українській літературі як вдалу – стосується це і великих, і малих жанрів, і сама вибірка текстів є розмаїтою. Щодо зображення міста – воно є «не тлом, а частиною життя, думок героїв», але також доречним видається припустити, що подекуди воно стає окремим героєм; Харків – не тло, а тіло нового харківського тексту [14, с. 55]. Щодо образу міста можна знайти спостереження про дихотомію: «всесильний державницький апарат, представлений численними урядовими установами, органами безпеки, промисловими управліннями, професійними спілками, які регламентували та жорстко контролювали побудову нового постреволюційного радянського життя» VS «розвій вільного інтелектуального й мистецького життя» – такі дві сторони постреволюційної реальності, що, втім, не змогла тривалий час втримувати напружену дихотомію [13, с. 74].

Звернімо увагу тепер на те, яким поставало місто Харків у текстах означеного періоду, написаних єврейськими авторами, зважаючи також і на означені в попередніх абзацах тенденції до створення «харківського тексту», і на новий період популярності тревелогів, і, не в останню чергу, на особливості існування єврейської громади в Харкові – не на перевідкриття, а на відкриття міста єврейською молоддю.

Так, у випуску «Літературного ярмарку» Довид Фельдман, редактор харківського їдишського часопису «Ді ройте велт» («Червоний світ»), писав у оповіданні «Прогулянки»: «Харків – це страхітливе місто, мішанина Парижу й Полонного»; називає він місто також «розтасованою колодою карт» [8, с. 136]. У цей же час, у середині 1920-х років Герш Смоляр пише: «Після затишної єврейської атмосфери в Києві та дружнього кола єврейських студентів у Москві, Харків здавався мені чужим, холодним містом» [цит. за 6]. Про Харків, що «досі є пустелею», пише й київський письменник Давид Волкенштейн [цит. за 6]. Репор-

тажі тогочасних єврейських письменників дозволяють скласти уявлення про контраст, що гостро виникає перед новоприбулими в це місто – контраст, що для єврейських письменників увиразнюється також і фактично повною відсутністю Харкова в єврейському контексті в дорадянський період.

У текстах їдишських авторів зринає відчуженість і трансформація містянина – людини, що потрапляє в місто; можна сказати, в текстах ідеться про фланерів, образ яких описує Вальтер Беньямін (релевантними виявляються його «Твір про пасажі», «Паризький сплін», а також «Московський щоденник», репортаж перебування філософа в Москві в 1926 році). Поняття фланерства використовуватиметься Беньяміном разом із поняттям аури – унікальності того, що захоплює увагу споглядача; відтак утрата аури сигналізує про саму втрату здатності сприймати далеку (відчужену) реальність модерного міста, зокрема тому, що сучасна архітектура руйнує унікальність, віддалену піднесеність і «таємницю» речі [цит. за 5, с. 127]. Поєднання у спогляданні зачудування й піднесення внаслідок гострої відчуженості, примарна межа поміж ретельним наведенням статистики здобутків нової столиці радянської України і фантазмагоричними, страхотливими образами міста-велетня, майже живої істоти, голема з бетону і скла – все це можна вичитати в есеїстичному нарисі «Харків» Дер Ністера, символіста, «радянського сюрреаліста», пізнього реаліста [16, с. 9].

Есеїстичні нариси про Харків з'являються спершу у харківському часописі «Ді ройте велт» («Червоний світ»), протягом 1932-1935 рр., а пізніше друкуються окремою книжкою під назвою «Гойпшттет: фарцейхнунген» («Столиці: нариси»). Три столиці, що описує Дер Ністер – це Ленінград (Петербург, Петроград) колишня імперська столиця, Москва, радянська столиця, а також Харків – нова столиця радянської України. Фактологічність та об'єктивна оповідь поєднуються із характерними для текстів Дер Ністера елементами містики та марення.

На початку першого розділу про Харків для опису швидкої розбудови і трансформації міста використовується поняття з юдейської містики — «З нічого постає цілий світ» (וְעַל מַאיּוֹ עָשָׂה מֵהַיָּמִין, аналог ex nihilo) [17, с. 8]. Використання гебраїзмів і посилення на старозавітні сюжети увиразнюють метафоричність: «одіж Творця» (שֵׁשׁ עָרֵי שָׁמַיִם, шеферіше малбушім) приміряють на себе «творці нового Харкова» і «...ціле нове покоління, що до того було запхане в тісні лещата, розпросталося і словом і ділом» [17, с. 11]. Ліхтарна, електрична утопія, до якої прагнуть вивергнуті зі штетла поети, увиразнюється зазначенням, що «іще зовсім недавно люд тут і там перегукувався на вулицях, адже ліхтарів не було» – а тепер ціле місто є втіленням «світлого майбутнього» [17, с. 8]. Алегоричний погляд поета-фланера охоплює дух сучасності й посиляється на його первісність, хто-нічність [3, с. 221-222]. Фронтирність міста підкреслено в рядках: «нині Харків – широкі ворота до Донбасу, Кривбасу» [17, с. 11].

Захоплення і наголошення ідеї «творіння міста майбутнього з нічого» поєднується — або увиразнюється – історичною некоректністю викладу: Харків у Дер Ністера – це місто, що «...за царського режиму не відіграло в українському культурному житті абсолютно ніякої ролі» [17, с. 9]. Будівлі у центрі Харкова письменник називає «будівлями без минулого і без традиції», а трансформація міста є водночас і його «деформацією» – новий, стрімкий у висоті й у розвитку центр відвертається від старого, росте всупереч і від нього [17, с. 13]. «Середньовічні» будинки Журавлівки й Москалівки позирають на своїх нових сусідів як «підвода на новенький форд» [17, с. 20]. Таке сприйняття наврокошиного міста під час безцільного, здавалося би, блукання ним, ілюструє тезу Зигмунта Баумана про те, що фланерство – це представлення людської реальності у вигляді серії «часткових епізодів», серії подій без минулого і без наслідків [15, с. 26]. Міфологізація тісно пов'язана з «неісторичністю» і гаданою «відсутністю минулого, відсутністю традиції» – так, як Вальтер Бенья-

мін пише про бруківку, що стає в Бодлера магічною, бо «невідомі руки, які її нагромадили» [3, с. 239]

Архітектурним центром футуристичного міста є будинок Держпрому як утілення візії майбутнього – Дер Ністер описує його як величезний музичний інструмент, що приховує у своїх стінах «неймовірну музику» [17, с. 15]. Можна лише припустити, що ототожнення центру нового архітектурного ансамблю міста з музичним інструментом бодай опосередковано дотикається чи перетинається з легендою, що різна висота блоків будівлі Держпрому відповідає розташуванню нот «Інтернаціоналу» [цит. за 13, с. 69].

Береться Дер Ністер перелічувати новобудови, заклади середньої і вищої освіти, утилітарні споруди, всі набутки урбанізованої нової епохи, мовби підкріплюючи та конкретизуючи закладені на початку метафоричні підґрунтя: «На відміну від часів царизму, де професорки університетські часом робили все, аби принизити менші народи й культури, фактично все, крім російського – нині все не так, ось погляньте: 100 науководослідних інститутів, 190 закладів вищої освіти, де навчаються понад 42 тисячі студентів; 82 школи, 97 дитсадків, 198 ясел, а також дитбудинки, в яких можуть бути і українці, і росіяни, і євреї, й представники інших нацменшин» [17, с. 10]. Виклад фактів і статистики (кількість навчальних закладів різних ступенів освіти, кількість професійно-технічних училищ, бібліотек і культурно-мистецьких центрів) поєднується з персоніфікацією міста, що «гуде й хукає багатьма заводами, постійно втомлює себе тяжкою працею», містичними метафорами, захоплення «відсутністю історії», умисне позбавлення міста історичної тягlosti [17, с. 9]. Це відрізняється від образу міста українських авторів, у яких Харків постає нашаруваннями століть різних форм міської культури і поєднання хуторів, провінції, міщанського міста, індустріального центру.

Збірка «Столиці» поєднує реалізм і сюрреалізм, що, за визначенням Беньяміна, був на початку 1920-х «останнім відблиском європейської інтелігенції» і перехідним етапом поміж алегорич-

ним минулим і діалектичним уявленням (візією) майбутнього [цит. за 16, с. 9-10]. Так і наратор «Столиць» Дер Ністера – фланер, і побудований текст не у вигляді класичних вражень від першої особи, а відчужено: є типовий для Ністера заволока/подорожній/ мандрівник, що тиняється/волочить/мандрує містом, споглядаючи його відсторонено, неначе незнаний феномен, здивовано й зачудовано. І завершується нарис про Харків фантазмагоричною мандрівкою будівлі Держпрома до Києва, де той зустрічається із Києво-Печерською лаврою, дивиться на неї зверхньо й постановляє, мовляв, час вічної пам'ятки минув – надходять нові віки й нові пам'ятки, нові символи й нова міфологія [17, с. 25]. І в цьому – беньямінівська лімінальність часу, що накладається на лімінальність простору й часу доби: у другому розділі з назвою «Монолог п'яниці» наратор-п'яниця (теж частий персонаж Дер Ністера) тиняється нічним Харковом і сприймає усе ще дивніше, ще одивненіше, ще відчуженіше. П'яниця із новим своїм товаришем, поліцейським, вилазять на дах Держпрома, а той тоді «здіймається у повітря, як велетенський дирижабль» і «вилітаємо ми у залиті місяцевим молоком українські степи» [17, с. 38].

Закінчується друга частина оповідки про Харків характерно – можна порівняти це з фіналом ранніх оповідань «У винарні» або «Під плотом», яскравими прикладами символізму – сп'янілий і втомлений від нічних блукань оповідач засинає попід якимось парканом чи муром, а поліцейський, з яким вони ще недавно споглядали величну мандрівку Держпрому з однієї української столиці в іншу, ввічливо будить його, просить піти додому відсипатися і за тим прощається [17, с. 44].

Ісроел-Єгошуа Зінгер – брат нобелівського лауреата й культового американського їдишського письменника Іцхака Башевіса Зінгера – був також визнаним і авторитетним автором, майстром «родинної саги» і роману-хроніки («Брати Ашкеназі», «Йошетилятко», «Родина Карновських» та інші); відзначився він і своєю журналістською діяльністю. У 1920-ті роки він здійснив низку

мандрівок по території уже радянської України й зафіксував свої спостереження, роздуми та враження у нарисах, що потім увійшли до збірок «Найрусланд: білдер фун а райзе» («Новоросія: подорожні картини», 1927), «Фун а велт вос із нішто мер» («Про світ, якого більш нема») та «Станціє Бахмач» («Станція Бахмач»).

«Подорожні картини» (що, звісно, відсилають зокрема до гайнівських) – це збірка есеїв, присвячених візиту до Харкова, Катеринослава, Москви, Мінська, Києва, Бердичева, подорожі узбережжям Чорного моря, знайомствам із місцевими людьми й представниками інших радянських «нацменшин», а також кілька подорожніх нотаток-замальовок.

Враження про Харків, куди Зінгер прибуває у 1926 році, як кореспондент нью-йоркської газети «Форвертс», починаються таким твердженням: «Харків тепер неабияке місто!» [18, с. 106]. Суголосно з Дер Ністером він пише про різку трансформацію столиці УРСР, але – як можна бачити в подальшій цитаті з більшого уривка – це місто без виразного характеру, без традиції і нібито без історичної тягlosti.

Зінгер торкається теми українізації Харкова, і тут-таки жваво змальовує свого супутника, «товариша військового», як він його називає [18, с. 106]. Ось на вокзалі вони разом помічають, що написано «Харків» – українською – замість «Харьков»; його товариш «страждає» через зміну назви міста на українську: «Вот чудакі, комедіанти!» [18, с. 106]. Велике обурення у цього товариша викликає кожна нова побачена вівіска українською – «Жіночі капелюхи», «Чоловічий кравець» (усе ретельно транслітеровано їдишем з української). Зінгер пише, як супутник його «побивається, мордується од цього». Сам він природно не відчуває сильних почуттів щодо побаченого: «Де ж то написано, що вівіска “Мужской портной” правильніша й доречніша, ніж “Чоловічий кравець” у цьому місті? Нема такого!» [18, с. 106].

Образ міста загалом вимальовується схожий із наведеними вище відгуками молодих авторів, початківців у культурній справі й працівників періодики, що приїжджали в цей час до Харкова

й дивувалися позірній холодності й негостинності: «Це місто без традицій, чуже, якесь неспокійне, люди бігають тут з усіх боків, рідко хто з харків'ян знає, де знаходиться та чи інша вулиця, і на все виливається якийсь гнів – усі мовби сердиті, замкнені, до розмови неохочі. Яка велика різниця між великим кам'яним Харковом, резиденцією Великої України, і маленьким містечком Мінськом, резиденцією Малої Білорусі! Мінськ живий, жвавий, сповнений життя. Харків – холодний, замерзлий» [18, с. 109].

З репортажу про Катеринослав, який увійшов до тієї ж збірки, можна бачити, що скептицизм Зінгера не оминає й інші українські міста, а на Полтаву він дивиться майже по-гоголівськи, романтичним оком туриста з іншого континенту, що шукає екзотики у «старому світі» (так зокрема євреї-мігранти називали Східну Європу): «Це місто не цілісне: наполовину курне, кам'яне, як Харків, а наполовину – зелене, завітчане, погідне й лагідне по-українськи, як Полтава. Та як у Харкові люд тут відчужений, загрубілий, неосвічений і жодної традиції не має, крім як лузати насіння й балакати російською. Тут дуже загрубілі євреї» [18, с. 116].

Доскіпливого наведення цифр не бракує і в есеї Зінгера, зокрема пише він таке: «У 1926 р. 31% від усього населення міста становлять євреї; у цей рік по всій Україні відкриті вже 500 єврейських шкіл, у яких навчаються близько 90.000 дітей. У судах великих міст, як-от у Бердичеві, судові засідання проводяться єврейською і українською мовами» [18, с. 112]. Він наводить інформацію про кількість євреїв серед «працівників найважливіших індустріальних галузей» [18, с. 112-113]. Як журналіст, він виявляє зацікавленість у стані періодики й друку в Харкові й наводить свої спостереження: газета «Штерн» («Зоря») виявляється успішнішою за «Емес» («Правда»), оскільки комуністична пропаганда подається там «легкою мовою», інколи приправлена «дрібною гумору, легкосердними жартами і грою з читачем». Утім, врешті-решт, «легкість викорінили, повернули назад застиглу й задерев'янілу мову [...] але тираж зменшився майже

вдвоє і через це пізніше змушені були зменшити і формат газети» [18, с. 114]. Попри це, «не вдалося цілковито перемоги контрреволюційну легкість, бо досі виходить тут, у цьому місті, бодай один їдишський часопис «Штерн». Єгошуа Зінгер пише про «Ді ройте вельт» («Червоний світ») і «Дер поер» («Селянин») – популярні тогочасні газети з немалою читацькою аудиторією.

Від пильного ока не ховається і загострена проблема житла, і наявність безпритульників на вулицях, «беспрізори́ков», як транслітерує Зінгер: вони жебракують, живуть із дорослими безхатками, «дванадцятирічні дівчата пропонують за гроші й себе» [18, с. 114]. Натомість гостей столиці «збирають у найліпшому ресторані, пропонують їм найліпшу їду – поряд і провідні робітники профспілок, що дивляться на себе у великі дзеркала і не впізнають себе»; натомість жебрак, що стоїть біля входу в ресторан, коментує: «А ім харашо – делегати...» [18, с. 115]. Цими словами закінчується есей про перебування у Харкові. Так, цьому тексту бракує піднесеного зачудування – оптика автора є здебільшого журналістською, гостро іронічною і не готовою віддатися креативному міту модернізованого міста, стрімкий розвиток якого мовби загострює і увиразнює соціальні проблеми. Ярина Цимбал пише про новий креативний міт, наявний у «харківському тексті» – відповідно, новим деміургом постає тут пролетар-робітник, і хоч загальною тенденцією було мінімізувати містицизм, символізм, низку інших -ізмів, не кажучи вже про релігійні почуття, Харків «безперечно постає як незвичайне місце й місто. І не тільки в літературі. Кияни, потрапляючи до першої радянської столиці, теж засвідчували її магічний вплив на людей: різниця між тогочасними Києвом і Харковом вражала неофітів» [14, с. 58].

Харків очима єврейських авторів, що сформувалися у світових «центрах» розвитку їдишської літератури, в Берліні й Нью-Йорку – це екзотичне місто, що росте «нізвідки» й нібито «в нікуди». Архітектурні риси, соціальний та етнічний склад населення – усе це сприймається та/або подається ідеологічно

забарвлено; так відбувається руйнування аури матеріальних і нематеріальних об'єктів, що заповнюють міський простір, і функція їхня редукується до експонувальної [3, с. 223]. Водночас простір міста стає містичним або ж містифікованим ще в один спосіб. Обидва письменники фіксують стрімкий розвиток і зміни, виражені в творенні міського простору, умах людей, їхніх співрозмовників, а також новому дусі та слові. Калейдоскопічні суб'єктивні замальовки доповнюються об'єктивним масивом статистичних даних.

Попри подібність текстів за предметом і формою викладу, суттєва різниця полягає у модальності сприйняття, що визначає емоційне забарвлення та підсумкове враження описів. Якщо для Є. Зінгера Харків є черговим транзитним містом радянського простору, що може бути порівняним (і програти в цьому порівнянні) з іншими подібними містами, то для Дер Ністера Харків – чинне засвідчення нової есхатології.

Детериторіалізована їдишська література дотикається останніх проблисків можливостей у 1930-х роках – передвісники усвідомлення цього є в іронічних подорожніх нарисах Є. Зінгера, американського єврейського письменника, що не збирався зупинятися в Харкові й робити з нього своє місце (місто) паломництва, осердя життя чи навіть місце тривалого перебування.

Для Дер Ністера Харків стає кінцевою точкою великого маршруту, яким ідуть майже всі його агасферичні персонажі оповідань і казок, блукальці, подорожні й заброди. Для роздробленої ідентичності єврейського письменника-модерніста, що формувався в турбулентному часі, магнетично масштабна будівля харківського Держпрому стає новим – нарешті відновленим – Храмом. У випадку з книгою Дер Ністера, куди увійшов есей із двох частин про Харків, йдеться про спробу реалізації радянського символізму на новому ґрунті. Втім, такий літературний проєкт не міг бути реалізованим: Дер Ністер, як і його наратор, повертається у «комуністичний рай» на сам кінець тимчасового розквіту нової їдишської радянської літератури, втрапляє у ві-

конце можливостей, що от-от зачиниться, і споглядає клаптик простору, все ще доступного представникам так званих «нац-меншин» у СРСР.

Bibliographic References

- Біла А. Український літературний авангард: пошуки, стильові напрями. Київ : Смолоскип, 2006. 462 с.
- Будний В., Ільницький М. Порівняльне літературознавство : підручник. Київ : «Києво-Могилянська академія», 2008. 430 с.
- Бодлер Ш., Беньямін В. Паризький сплін. Есе / пер. з фр. та нім. Р. Осадчука. Київ : Комубук, 2023. 366 с.
- Гундорова Т. Проявлення слова: дискурсія раннього українського модернізму. 2-ге вид., перероб. та доп. Київ : Критика, 2009. 297 с.
- Єрмоленко В. Оповідач і філософ. Вальтер Беньямін і його час. Київ : Критика, 2011. 280 с.
- Естрайх Г. Культура мовою їдиш. Україна, перша половина XX ст. Київ : Дух і Літера, 2016. 320 с.
- Йогансен М. Книга про місто індустріальних велетнів. Літературна газета. 1936. 12 червня.
- Літературний ярмарок : альманах-місячник. Кн. 9 (139) : Серпень. Харків : ДБУ, 1929. (Електронна копія: Київ : НБУ ім. Ярослава Мудрого, 2019). [URL: <https://elib.nlu.org.ua/view.html?id=10521>].
- Малиновський А. Харківський текст української літератури в контексті фронтірної ідентичності (Г. Квітка-Основ'яненко). URL: <https://bibliotekanauki.pl/articles/16502746.pdf>.
- Нариси з історії та культури євреїв України / упоряд. та ред. Л. Фінберг, В. Любченко. Київ : Дух і літера, 2009. 437 с.
- Розінкевич Н. В. Українська мандрівна проза початку XXI століття: тематика, проблематика, поетика : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01 / Київ. ун-т ім. Бориса Грінченка. Київ, 2019. 252 арк.
- Харченко А. Харків як центр єврейської міграції другої половини XIX – початку XX ст. Соціально-гуманітарний вісник : зб. наук. пр.

- Харків : Наукове товариство «Наука та знання», 2018. Вип. 20–21. С. 59–63.
- Черкашина Т. Мемуарний образ Харкова 1920-х — 1930-х років в українській спогадовій літературі ХХ століття. Літературний процес: методологія, імена, тенденції. 2023. № 22. DOI: <https://doi.org/10.28925/2412-2475.2023.22.9>
- Цимбал Я. «Харківський текст» 1920-х років: обірвана спроба. Літературознавчі обрії. Праці молодих учених. Київ : Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАНУ, 2010. Вип. 18. С. 54–61.
- Bauman Z. From Pilgrim to Tourist – or a Short History of Identity. Questions of Cultural Identity / eds. S. Hall, P. Du Gay. London : Sage Publications, 1996. P. 18–36.
16. Caplan M. Der Nister's Soviet Surrealism: The Avant-Garde as Arrière-Garde. Journal of Avant-Garde Studies. 2023. Vol. 3, no. 1–2. P. 7–30.
- דער נסתר. היפטשטעט: פֿאַרצייכנונגען. באַרקיוו: ליטעראַטור און קונסט, 1934. ז 252.
- ישראל יהושע זינגער. נגידוסלאַנד: בילדער פֿון אַ רביזע. וואַרשע: ח. בושאַזאָ, 1939. ז 245.

References

- Baudoin, A.-C. (2016). Truth in the details: The report of Pilate to Tiberius as an authentic forgery. In E. P. Cueva & J. Martínez (Eds.), *Splendide Mendax. Rethinking fakes and forgeries in classical, late antique, and early Christian literature* (pp. 219–238).
- Bauman, Z. (1996). From pilgrim to tourist – or a short history of identity. In S. Hall & P. Du Gay (Eds.), *Questions of cultural identity* (pp. 18–36). Sage Publications.
- Bila, A. (2006). *Ukrainskyi literaturnyi avanhard: poshuky, stylovi napriamky* [Ukrainian literary avant-garde: searches, stylistic directions]. Smoloskyp.
- Bodler, Sh., & Beniamin, V. (2023). *Paryzskiy splin. Ese* [Parisian spleen. Essays] (R. Osadchuk, Trans.). Komubuk.
- Budnyi, V., & Ilnytskyi, M. (2008). *Porivnialne literaturoznavstvo* [Comparative literary studies]. “Kyiv-Mohyla academy”.

- Caplan, M. (2023). Der Nister's Soviet Surrealism: The Avant-Garde as Arrière-Garde. *Journal of Avant-Garde Studies*, 3(1–2), 7–30.
- Cherkashyna, T. (2023). Memuarnyi obraz Kharkova 1920-kh – 1930-kh rokiv v ukrainskii spohadovii literaturi XX stolittia [The memoir image of Kharkiv of the 1920s–1930s in Ukrainian memoir literature of the 20th century]. *Literaturnyi protses: metodolohiia, imena, tendentsii*, (22). <https://doi.org/10.28925/2412-2475.2023.22.9>
- Der Nister. (1934). *Hoypstshet: fartseykhngongen* [Capital cities: notes]. Literatur un kunst.
- Estraikh, H. (2016). *Kultura movoiu yidysh. Ukraine, persha polovyna XX st.* [Yiddish Culture. Ukraine, first half of the 20th century]. Duh i Litera.
- Hundorova, T. (2009). *Pro Yavlennia slova: dyskursiia rannoho ukrainskoho modernizmu* [The manifestation of the word: discourse of early Ukrainian modernism] (2nd ed.). Krytyka.
- Iermolenko, V. (2011). *Opovidach i filosof. Valter Beniamin i yoho chas* [The narrator and the philosopher. Walter Benjamin and his time]. Krytyka.
- Iohansen, M. (1936, June 12). Knyha pro misto industrialnykh veletniv [A book about the city of industrial giants]. *Literaturna hazeta*.
- Kharchenko, A. V. (2018). Kharkiv yak tsentr yevreiskoi mihratsii druhoi polovyny XIX – pochatku XX st. [Kharkiv as a centre of Jewish migration in the second half of the 19th – early 20th century]. *Sotsialno-humanitarnyi visnyk*, (20–21), 59–63.
- Literaturnyi yarmarok: almanakh-misiachnyk* [Literary fair: monthly almanac], Kn. 9 (139). (1929). DVU. (Digital copy: NBU im. Yaroslava Mudroho, 2019).
- Malynovskyi, A. *Kharkivskiy tekst ukrainskoi literatury v konteksti frontyirnoi identychnosti* (H. Kvitka-Osnovianenko) [Kharkiv text of Ukrainian literature in the context of frontier identity]. Retrieved from <https://bibliotekanauki.pl/articles/16502746.pdf>.
- Narys z istorii ta kultury ievreiv Ukrainy [Essays on the history and culture of Jews of Ukraine]. (2009). (L. Finberh & V. Liubchenko, Eds.). Duh i litera.
- Rozinkevych, N. (2019). *Ukrainska mandrivna proza pochatku XXI stolittia: tematyka, problematyka, poetyka* [Ukrainian travel prose of the early 21st century: themes, issues, poetics].
- Tsymbal, Ya. (2010). «Kharkivskiy tekst» 1920-kh rokiv: oborvana sprobа [«Kharkiv text» of the 1920s: an interrupted attempt]. *Literaturoznavchi obrii. Pratsi molodykh vchenykh*, (18), 54–61.

Zinger, Y. Y. (1939). *Nay-Rusland: bilder fun a rayze* [New Russia: pictures from a journey] (2nd ed.). Farlag Kh. Bzhoze.

Tetiana Nypyenko

«EX NIHILO»: NEW KHARKIV IN THE IMPRESSIONS OF YIDDISH WRITERS

This article examines essays on Kharkiv written by the Yiddish writers Yehoshua Singer and Der Nister during the brief period of the 1920s and 1930s. It analyses the image of Kharkiv as a city of the new era, identifies the similarities and differences in the two authors' perceptions, and explores the distinctive features of their texts. The works are examined as urban texts. The way of being in the city and conceptual intersections with the texts of Walter Benjamin are explored theoretically. A possible theoretical basis for the literary 'creation from nothing' of the new capital of Soviet Ukraine is also presented. The article examines the image of the narrator in Der Nister's text as a flâneur.

Keywords: travelogue, urban text, Kharkiv, Yiddish modernism, flâneur.

**BETWEEN YIDDISH AND UKRAINIAN: VERBIVTSI
AND CULTURAL FORMATION IN ALEXANDER
GRANACH'S *THERE GOES A MENSCH***

*This article examines Alexander Granach's reconstruction of his childhood in the Galician village of Verbivtsi in *There Goes a Mensch*. Rather than reading these recollections as nostalgic autobiography, it interprets the memoir as a literary reconstruction of a bilingual and bicultural village whose linguistic, religious, and cultural environment shaped Granach's intellectual, ethical, and artistic development. It argues that the foundations of his later humanism were established in the everyday coexistence of Jewish and Ukrainian communities long before his theatrical career in the cosmopolitan centres of Europe.*

*Focusing on language, religion, folklore, and oral culture, the article explores how Yiddish, Ukrainian, and Hebrew functioned as complementary languages within village life, while religious traditions, vernacular devotion, and popular beliefs formed an interconnected cultural world. It shows that Granach presents identity as emerging through continual interaction across linguistic, religious, and cultural boundaries rather than through rigid separation. By highlighting the significance of rural Galicia for Granach's multilingual consciousness and artistic imagination, the article positions *There Goes a Mensch* as an important literary testimony to the cultural history of eastern Galicia before the Holocaust and as a distinctive contribution to the study of borderland identities.*

Key Words: Alexander Granach, There Goes a Mensch, Galicia, Verbivtsi, Jewish-Ukrainian relations, borderland identity, cultural memory, bilingualism.

Alexander Granach (1890–1945), born Jessaja Szajko Gronach in the Habsburg Galician village of Werbowce (today Verbivtsi, Ukraine), was one of the most remarkable cultural figures to emerge from the Jewish communities of eastern Galicia during the final decades of the Austro-Hungarian Empire¹ [3, p. 229]. Rising from a small rural settlement on the empire's eastern frontier, he became one of the leading German-language stage actors of the interwar period before establishing an international career in cinema. His trajectory—from a Jewish child growing up in a predominantly bilingual and bicultural Galician village, through theatrical training and performance in Vienna and Berlin, to exile and work in Hollywood—embodies many of the cultural transformations experienced by Central and Eastern European Jews during the first half of the twentieth century.² Unlike many artists of his generation, however, Granach left behind a substantial memoir: *Da geht ein Mensch: autobiographischer Roman* (the German original) and *There Goes an Actor: The Autobiography of a Distinguished Actor's Early Years* (the English translation), both published in 1945.³ The

¹ In his memoir, Granach recalls adopting the stage name Alexander Granach when he appeared in his first small role for Max Reinhardt. Advised that Jessaja sounded too Jewish, he rejected the suggested name Hermann, while Stefan was dismissed as sounding too Hungarian. He ultimately accepted the name Alexander, reflecting both the pressures of theatrical assimilation and his own sensitivity to language and its social and cultural resonances. At the same time, the Polish spelling of the surname Gronoch was changed to *Granach*.

² Other fellow actors whose careers eventually transcended the borders of the former Habsburg and Russian Empires included the Kyiv-born Anna Sten, with whom Granach appeared in three films: *Der Mörder Dimitri Karamasoff* (*The Murderer Dmitri Karamazov*, 1931), *Bomben auf Monte Carlo* (*Bombs on Monte Carlo*, 1931), and *Three Russian Girls* (1943).

³ First published in German by Neuer Verlag (Stockholm, 1945) and in English by Doubleday, Doran and Company (New York, 1945), the memoir later appeared in English editions under the titles *From the Shtetl to the Stage*:

memoir preserves not only the story of his artistic formation but also one of the richest literary testimonies to everyday life and cultural experience in eastern Galicia before the Holocaust destroyed the world that had shaped him.

Published in Los Angeles in 1945, shortly before Granach's death, *There Goes a Mensch: A Memoir* recounts approximately the first three decades of his life, from his childhood in Verbivtsi to the beginning of his successful theatrical career in Germany. More than the autobiography of a celebrated actor, it is a literary reconstruction of a vanished social world. Looking back across decades marked by political upheaval and catastrophe, Granach recreates the landscapes, communities, customs, and relationships that shaped his earliest understanding of human existence. The memoir thus occupies a distinctive position at the intersection of personal remembrance, literary creation, and cultural testimony.

The world that Granach reconstructs is rural eastern Galicia, a region characterized by the coexistence—and frequent tensions—of Ukrainian, Jewish, and Polish communities within the political framework of the Habsburg Empire.⁴ His memoir offers an exceptionally detailed account of Jewish childhood not in the urban settings that have traditionally dominated studies of Galician Jewish history, but in a small, predominantly Ukrainian village. In doing so, it provides a rare perspective on rural Jewish life at the turn of the twentieth century and on the everyday interactions through which different communities encountered one another. Verbivtsi is neither idealized nor romanticized. Rather, it emerges as a socially complex environment

The Odyssey of a Wandering Actor and There Goes a Mensch: A Memoir (the title used in this article). The celebrated Berezhil and Young Theatre actor and fellow émigré Yosyp Hirniak also authored a substantial memoir of Ukrainian theatre, *Spomyny* (Memoirs), published by Suchasnist (New York, 1982).

⁴ Although Larry Wolff does not discuss Alexander Granach's memoir in *The Idea of Galicia: History and Fantasy in Habsburg Political Culture* (Stanford: Stanford UP, 2010), his study provides an important framework for understanding Galicia as both a historical territory and a cultural idea shaped by competing memories, representations, and forms of belonging.

in which differences were negotiated through everyday experience, shared customs, economic relationships, religious practices, personal connections, and language.

The literary power of the memoir lies in the interplay between intimate recollection and historical distance. Granach does not attempt to produce a comprehensive chronicle of the past. Instead, he reconstructs his childhood through selective memory, concentrating on emotionally significant encounters, conversations, personalities, and episodes that illuminate the values of the world he remembers. His narrative follows the logic of artistic reconstruction rather than historical documentation. Like a novelist, he carefully shapes scenes, develops characters, and employs humour, irony, and dramatic tension. His self-portrait is neither nostalgic nor self-congratulatory; throughout the memoir he subjects himself and his own Jewish community to the same sharp powers of observation that he directs toward the wider society. Consequently, the memoir reveals not only what Granach remembered but also how he interpreted and reshaped those memories through literary form.

The text combines several literary genres. It is simultaneously an artist's memoir, containing reflections on acting, performance, and the theatre; a *Bildungsroman* tracing the intellectual, emotional, and moral development of its protagonist; a travel narrative in which movement across landscapes becomes a means of encountering different cultures and social worlds; and a war memoir depicting military service, combat, and captivity during the First World War. As in other travel memoirs, physical movement provides the narrative framework through which changing environments become occasions for encounters with new ideas, identities, and forms of human experience.

Movement through space is closely connected to one of the memoir's central concerns: the question of belonging. Throughout the narrative, villages, towns, and cities function not merely as geographical settings but as distinct cultural and ethical environments that shape behaviour, identity, and human relationships. For Granach,

the village of his childhood remains a foundational emotional landscape—not because it represents an uncomplicated lost paradise, but because it contains the earliest relationships, traditions, and moral experiences through which he developed his understanding of humanity. Although his life gradually carried him into increasingly cosmopolitan settings, the spiritual, cultural, and communal structures of Verbivtsi continued to shape his worldview.⁵

This contrast between village and town is articulated explicitly when Granach writes:

“The difference between the village of Werbiwci and the little town of Horodenka was greater than that between the town of Horodenka and any European capital, for Horodenka already had all the insecurity and drive and hurry and competition of a city, while Werbiwci was a quiet, stable, and peaceful village” [3, p. 55].

The movement from Verbivtsi, first to Skolje (present-day Skole) and later to Horodenka—where Granach attended *cheder*, worked, encountered travelling performers, and experienced urban Jewish life—marks the first major stage in his intellectual and emotional development. His subsequent experiences in Lviv, Vienna, and Berlin introduced him to increasingly cosmopolitan environments and ultimately led him toward the theatre. Yet the foundations of his artistic sensibility had already been established in the village world he left behind. His recollections of childhood storytelling, religious traditions, popular beliefs, interpersonal relationships, and encounters with people from different backgrounds reveal the origins of the empathy, curiosity, and attentiveness to human character that later became central to his work as an actor.

⁵ Pierre Nora’s influential essay introduces the concept of *lieux de mémoire*, arguing that places acquire symbolic significance through collective memory rather than geography alone. His framework provides a useful lens for understanding Granach’s reconstruction of Verbivtsi, which emerges in the memoir as a remembered landscape where memory, identity, and cultural experience converge. See Pierre Nora, “Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire,” *Representations*, no. 26 (1989): 7–24.

A substantial portion of the memoir is devoted to the First World War, which Granach presents both as a deeply personal experience and as a broader historical rupture. One of the most striking features of these chapters is his ability to present conflicting perspectives without relinquishing his own ethical position. Soldiers, civilians, prisoners, and representatives of different national and political groups are each allowed to articulate their own experiences and interpretations. Through this polyphonic approach, Granach creates a narrative unusually attentive to competing memories and the contradictory human responses to violence. The memoir concludes in 1920, when he received the role of Shylock at Munich's Schauspielhaus, marking the transition from his formative years to his professional artistic life.

For historians and literary scholars, *There Goes a Mensch: A Memoir* is especially valuable because it preserves a perspective largely absent from traditional accounts of eastern European Jewish history. Scholarship has generally concentrated on urban Jewish centres and the life of the *shtetl* or provincial town, whereas Granach offers one of the most detailed autobiographical portrayals of Jewish childhood in a small rural Galician village⁶ [3, p. 8]. His account is particularly significant because it documents a social world profoundly transformed by the First World War and ultimately destroyed during the Holocaust. Although Granach wrote the memoir in Los Angeles in 1945, before the full extent of the destruction of European Jewry had become widely known, he was aware that Nazi persecution had devastated the Jewish communities of eastern Galicia. There is no evidence that he knew the precise fate of his own family when the memoir appeared.

Read retrospectively, the work also becomes an act of cultural preservation, recording a society whose structures had already been weakened by war and political upheaval and whose final destruction was unfolding as he wrote.

⁶ Granach states that Verbitzi had about 150 Ukrainian families and four Jewish families. He also mentions a single Polish landowning family, which employed servants.

At the same time, the memoir should not be read as a transparent historical record. Its significance lies not in providing an exhaustive reconstruction of Galician village life but in revealing how Granach remembered and interpreted the world that shaped him. Memory in *There Goes a Mensch: A Memoir* functions as a creative act. The remembered self, much like a theatrical role, is constructed through selection, interpretation, emotional understanding, and imaginative re-enactment. As an actor reflecting on his own past, Granach transforms memory into performance, creating a narrative in which personal experience becomes a means of exploring broader questions of identity, belonging, and human connection.⁷

This article focuses on the formative years of Granach's childhood in Verbivtsi and examines how he reconstructs the village world that shaped his early intellectual, cultural, and ethical outlook. Rather than treating these recollections as simple nostalgia, it approaches them as a deliberate literary representation of a bicultural environment whose values continued to inform Granach's artistic and moral imagination as he later navigated increasingly diverse multicultural settings. Particular attention is given to his portrayals of Jewish and Ukrainian religious traditions, folklore, popular beliefs, storytelling practices, and everyday customs, as well as to the relationships through which children learned to negotiate cultural difference. It argues that the foundations of Granach's humanistic worldview were established not only in the cosmopolitan theatrical centres where he later achieved fame but also in the culturally intertwined village society of his Galician childhood, where coexistence across religious and ethnic boundaries formed an ordinary, if fragile, feature of everyday life.

A central marker of this bicultural upbringing is language. Throughout *There Goes a Mensch: A Memoir*, language functions not merely as a practical means of communication but as cultural inheritance. Granach repeatedly returns to encounters between

⁷ On autobiography as reconstruction rather than transparent memory, see Paul John Eakin's landmark study, *How Our Lives Become Stories: Making Selves* (Ithaca: Cornell University Press, 1999).

speakers of different languages with a mixture of humour, curiosity, and acceptance. Rather than presenting linguistic diversity as an obstacle, he treats it as a normal condition of everyday life and an essential feature of human relationships.

This perspective extends well beyond Granach's childhood. During his escape from a prisoner-of-war camp, he recalls a chance encounter with a refugee from Fiume:

“she was a refugee from Fiume – and so we conversed in Russian; that is, she spoke Croatian, I Ukrainian, and it was homelike and friendly” [3, p. 331].

The humour of the passage lies in the apparent impossibility of the exchange, yet Granach presents this linguistic confusion not as a failure of communication but as a moment of familiarity and mutual recognition. The anecdote reflects a lifelong awareness that languages exist within broader cultural relationships rather than as rigidly separated systems. It also implicitly challenges attempts to deny the legitimacy of Ukrainian as an independent language, such as the Valuev Circular of 1863, which restricted Ukrainian-language publications and promoted the claim that Ukrainian was merely a corrupted form of Russian rather than a distinct linguistic tradition.⁸ Granach's casual acceptance of Ukrainian as a fully meaningful language stands in marked contrast to such imperial linguistic hierarchies.

This openness to linguistic plurality is already evident in his memories of Verbiivtsi. The Ukrainian inhabitants of the village are never portrayed as speakers of an inferior or secondary language. Instead, Ukrainian appears as a natural expression of communal identity, inseparable from village life, labour, folklore, and everyday social interaction. At the same time, for the village's small Jewish community, Ukrainian coexisted with Yiddish and Hebrew as an integral part of daily experience. The linguistic world of Verbiivtsi was

⁸ For a comprehensive discussion of the significance and impact of the Valuev Circular, see Johannes Remy, “The Valuev Circular and Censorship of Ukrainian Publications in the Russian Empire (1863–1876): Intention and Practice,” *Canadian Slavonic Papers* 49, nos. 1–2 (2007): 87–110.

therefore defined not by strict separation but by overlapping spheres of communication in which different languages fulfilled distinct yet equally meaningful social functions.

No figure illustrates this more clearly than Granach's relative Isaiah Berkowitz, affectionately known among the Ukrainian villagers as "Shaiko Rozum" ("Isaiah Wisdom"). Berkowitz moved with remarkable ease between Jewish and Ukrainian cultural worlds and was welcomed into each of the village's four Jewish households. Granach recalls that he "would often even pray and sing Hebrew psalms in Ukrainian, for he held that God understood all languages, if only those who prayed and sang were honest with Him" [3, p. 4].

This episode expresses one of the memoir's central ideas about language. Berkowitz's conviction that divine understanding transcends linguistic boundaries transforms difference from a source of division into evidence of the richness of human expression. Language, in this view, possesses no hierarchy: no single tongue enjoys privileged access to truth, spirituality, or cultural value. Instead, different languages embody different ways of interpreting experience and relating to the world. The same principle governs Berkowitz's storytelling. Granach recalls that he performed songs and told stories combining "Yiddish and Slavish [Slavic] legends with parables and instances and wise sayings" [3, p. 4].

Here linguistic exchange becomes inseparable from cultural exchange. Languages carry traditions, memories, and systems of knowledge that enrich rather than diminish one another. Berkowitz thus represents, in miniature, the cultural world of Verbitvsi itself. His movement between Hebrew, Yiddish, and Ukrainian embodies the permeability of cultural boundaries that shaped Granach's childhood and later informed his artistic outlook. The village's bilingual environment did not teach Granach that languages competed for dominance; rather, it offered an early model of coexistence in which different linguistic traditions inhabited the same social and imaginative space. This experience laid the foundations for the multilingual openness that characterized his later life.

Through Berkowitz, Granach also introduces a broader vision of cultural interaction. His ability to pray in Ukrainian, perform both Jewish and Ukrainian songs, and weave together Jewish and Slavic traditions reveals a community in which religious traditions, village customs, folklore, folk medicine, and popular belief remained in constant dialogue. These practices were expressed through Hebrew, Yiddish, and Ukrainian, each language preserving different aspects of communal memory while participating in a shared cultural world.

The relationship between Jewish and Ukrainian villagers is summarized in one of the memoir's most revealing observations:

"It was all more than strange to us. During the week everyone was friends, all helped one another and were helped; we had the same cares, the same needs, the same measles, the same chicken pox, the same medicine, we went bathing or sliding in the same brooks; but every Saturday we were reminded that we were Jews, and every Sunday they were reminded that they were Christians" [3, p. 23].

The passage captures one of the defining tensions of Granach's childhood. Daily life fostered intimacy through work, illness, play, and mutual assistance, while the religious calendar periodically reaffirmed communal distinctions. These boundaries, however, were neither absolute nor mutually exclusive. Instead, Granach portrays identity as something negotiated through shared experience, where familiarity and difference coexisted within the same social world.

This balance between distinction and coexistence was also reflected in the linguistic practices of Jewish religious life. Hebrew and Yiddish fulfilled complementary rather than competing functions. Hebrew remained the language of liturgy and sacred scripture, whereas Yiddish brought religious tradition into the rhythms of everyday domestic life. Blessings, greetings, family customs, and informal expressions of faith were transmitted through Yiddish, allowing religious identity to become part of ordinary speech and household practice.

Granach's recollection of the Sabbath greeting "Schabbes sholem" illustrates this relationship between sacred tradition and vernacular experience. Although derived from the Hebrew *Shabbat shalom*, its

Yiddish form locates religious observance within the intimate sphere of family life. Likewise, when Aaron Granach recites Psalm 1:1, “Aschrei huisch ascher loi ulach bazass reschoim,” he preserves the Hebrew liturgical tradition while voicing the verse through the Yiddish pronunciation tradition [3, p. 26]. The passage preserves not only the text itself but also the distinctive soundscape of Yiddish-speaking Jewish devotion. Hebrew therefore appears not as an isolated sacred language but as a living tradition carried through everyday speech.

The blessing for the household and the *mezuzahs* illustrates another dimension of vernacular religiosity. Unlike formal synagogue prayer, it addresses the immediate concerns of family life and seeks divine protection over the home. Such practices ensured that religious knowledge extended beyond formal institutions into the domestic sphere. Aaron’s recitation of the Kaddish, by contrast, returns to the established Hebrew and Aramaic language of synagogue worship. Together these examples reveal a religious culture in which canonical liturgy and everyday devotion complemented one another, each fulfilling a distinct spiritual and social function.

Granach reinforces this distinction through his portrayal of his parents’ contrasting relationships with prayer. His father’s devotion is associated primarily with communal ritual and formal observance, whereas his mother’s faith finds expression in the emotional and domestic sphere.⁹ Granach writes that

“the male members of the family had already gone to prayers,” while “Mama blessed the candles, and mingled her prayers with private asides; every week she talked to God like a grown daughter to a father reminding him of his responsibilities and duties” [3, p. 26].

The contrast is significant. Aaron participates in the established structures of synagogue worship, including the recitation of the Kaddish, whereas his wife’s religious life unfolds through intimate and spontaneous conversation with God. Her later cry, “God, O God,

⁹ Chava Weissler’s *Voices of the Matriarchs: Listening to the Prayers of Early Modern Jewish Women* (Boston: Beacon Press, 1998) explores the everyday religious practices and spiritual world of early modern Ashkenazi Jewish women.

why am I punished more than all the other mothers in the world?... For what sins do you punish me, O Lord?" [3, p. 21] reveals prayer not as ritual formula but as deeply personal dialogue. Religious life thus emerges as both communal and individual, shaped equally by inherited tradition and emotional experience.

This interplay between formal Judaism and vernacular religiosity becomes even more apparent in Granach's portrayal of his mother's relationship with folk belief. Her faith is inseparable from local traditions of healing, supernatural belief, and popular custom. Granach does not dismiss these practices as irrational departures from Judaism; instead, he presents them as integral to the lived religious culture of rural Galicia.

This is particularly evident in the episode involving the village midwife, who also serves as a folk healer. After persuading Granach's mother that her youngest son is possessed, she repeatedly visits the house when "my father and my big brothers were not there," bringing instructions for expelling "the little toothless goblin" [3, p. 21]. Granach describes his mother as "poor, worried, frightened," emphasizing that she follows the midwife's advice not out of superstition alone but from genuine fear for her child. [3, p. 13]. The episode demonstrates how Jewish belief, Ukrainian folklore, and popular healing practices coexisted within a single framework of understanding.

The same synthesis appears in the mother's desperate prayer: "God, O God, why am I punished more than all the other mothers in the world?... The devil is in one of my sons, and another is going to the devil!" [3, p. 22]. Here biblical language merges naturally with popular demonology. God remains the ultimate source of judgment and protection, yet demonic forces also provide a framework through which suffering can be understood. Granach's portrayal of his mother therefore reveals not contradiction but complexity. Scripture, ritual, folklore, and everyday experience formed an integrated religious worldview rather than separate systems of belief.

These episodes also illuminate the important role of women in preserving domestic religious culture. Whereas men's religious lives centred on synagogue worship and formal liturgy, women's devotion

developed largely within the home, where prayer, household ritual, healing practices, and protective customs became closely intertwined. The midwife, standing at the intersection of medicine, folklore, and religion, exemplifies the ways Jewish and Ukrainian village traditions intersected through shared practices. Her prescriptions also offered Granach's mother a sense of agency in the face of helplessness, demonstrating that folk practices functioned not simply as irrational beliefs but as meaningful responses to fear and uncertainty.

Taken together, these recollections present Verbivtsi as a cultural world that cannot be neatly divided into Jewish and Ukrainian, sacred and folkloric, or religious and secular spheres. Language, religious practice, and folklore all testify to the same underlying principle: identities were sustained not only through boundaries but also through continual interaction. For Granach, this experience of coexistence—complex, imperfect, and constantly negotiated—became one of the defining foundations of his later understanding of language, culture, and human connection.

The same pattern of interaction that shaped religious practice and popular belief also shaped the linguistic world of Verbivtsi. Granach's reconstruction of Verbivtsi presents language as both a marker of social distinction and a means of creating community. While the Jewish and Ukrainian inhabitants of the village shared a common world of everyday interaction, the Polish landowning family occupied a markedly different social and linguistic position. The contrast between the village and the estate owner is presented not simply as an ethnic distinction but as a difference in class position, social belonging, and cultural orientation. Describing the estate owner, Granach writes:

“Between the landowner and the village there was a wall. A strange world. He and his wife and his children, and even his servants, did not mix with the people of the village. They spoke a different language too: Polish” [3, p. 8].

Language here becomes one of the most visible expressions of social distance. Polish does not merely identify the landowner's ethnic background; it symbolizes his separation from the everyday world

of Verbitvsi. Linguistic difference exists alongside other markers of distinction, including clothing, food, manners, and patterns of social interaction. Granach continues: “The landowner’s clothes were different, his children’s clothes were different, they talked differently and ate differently” [3, p. 8-9].

The children of the village, Jewish and Ukrainian alike, rarely interacted with the landowner’s children, who “looked down at us crossly and haughtily and stupidly. Just as their father looked down on the village” [3, p. 8]. Through this contrast, Granach presents language not as an isolated cultural category but as part of a broader structure of social belonging. The shared linguistic world of the village children reflected their common experiences of work, play, and everyday life, whereas Polish functioned as one element of an elite identity that placed the landowning family outside the communal sphere of Verbitvsi.

This distinction is important because Granach’s memoir complicates any assumption that multilingual societies necessarily produce equality or harmony. The coexistence of different languages did not eliminate social hierarchies. Instead, linguistic relationships reflected broader structures of power and belonging. Polish marked a boundary because it was associated with a group that remained physically and culturally distant from village life. By contrast, Ukrainian and Yiddish operated within the shared environment of the village, where communication created familiarity, dependence, and everyday cooperation.

The relationship between language and communal belonging becomes most evident in Granach’s description of the friendship between his Jewish family and the Ukrainian Fedorkiw family. Their relationship was:

“bound together by four friendships: the two old men, who had been carrying on the same conversation for twenty years; the two women who gave birth to their children at the same time, helped each other bring them up, and mothered them, and gave them suck; Ivan, the student, and my sister Rachel; and ‘Thank God’ and ‘Little Pity.’ The little children

played in both gardens, shared their food, and spoke the same language” [3, p. 33].

This statement carries significance beyond its literal meaning. The children shared not only a vocabulary but also a common world of experience shaped by meanings, memories, relationships, and shared cultural references. Language in this sense functions not merely as a tool of communication but as a social system that creates belonging and makes communal life possible. Granach’s description thus approaches Ferdinand de Saussure’s distinction between *langue* and *parole*: language is not only individual speech but also the broader social structure that enables communication within a community.¹⁰

The friendship of “Thank God” and “Little Pity,” which later ends tragically, provides one of the earliest examples in the memoir of Granach’s vision of Jewish-Ukrainian solidarity. Their bond does not depend simply on shared vocabulary (particularly since “Thank God’s” own speech is severely limited) or on similar social circumstances. Instead, it emerges from a deeper form of understanding rooted in affection, play, and shared experience. Through their relationship, Granach presents language not only as something spoken but as something lived—a medium through which communities are formed and connections are sustained.

The games themselves were deeply rooted in the landscape of rural Galicia. They unfolded among fields, gardens, farmyards, and animals, reflecting a childhood shaped by direct engagement with nature rather than by manufactured toys or enclosed spaces. Granach recalls:

“At the same time our childhood had wealth of adventure and play that we would not have exchanged for the prettiest, richest and gayest and best-equipped of nurseries. We dug in the garden, built houses out of straw and clay, wagons out of old chairs, sleds out of kindling, and the young of the neighbors’ livestock had to join in. Calves and foals, even

¹⁰ For a full discussion of Saussure’s linguistic concepts and terminology, see Ferdinand de Saussure, *Course in General Linguistics*, trans. Roy Harris (London: Bloomsbury Academic, 2013).

the ducks and hens, were harnessed to our wagons. We made lanterns out of pumpkins; the dogs had to take part in everything. Only the cats and geese were left out. The cats disappeared and the geese bit – the silly geese! Whether the animals enjoyed it as much as we did, I do not know – we certainly were happy” [3, p. 2].

This passage is more than a nostalgic recollection of childhood amusement. It represents one of the central spaces of Granach's cultural formation. The games depict a world in which Jewish and Ukrainian children participated in a shared rural culture while maintaining their distinct identities. Difference did not disappear; rather, it became part of a common experience.

These scenes acquire additional significance when considered in relation to Granach's later theatrical career. Childhood play can be understood as his earliest encounter with performance: assuming roles, creating imaginary situations, transforming ordinary objects into theatrical props, and engaging others through collective acts of imagination.¹¹ The games of Verbivtsi functioned as a form of early theatre, teaching Granach that performance could create temporary communities grounded in shared participation and mutual understanding. The village itself became his first performance space, while his bilingual childhood provided his earliest experience of dialogue, voice, and character. These formative experiences, together with the storytelling traditions of village life, laid the foundation for his later development as an actor.

The relationship between play and language was central to this early theatrical formation. The languages of Granach's childhood–Yiddish and Ukrainian–served not only as means of social communication but also as vehicles of creativity, humour, invention, and pleasure. Through everyday speech, storytelling, and communal interaction, language became a medium of improvisation and imaginative expression long before it became the instrument of his

¹¹ For the pioneering argument that play is foundational to culture and the formation of social communities, see Johan Huizinga, *Homo Ludens: A Study of the Play-Element in Culture*, trans. R.F. C. Hull (Boston: Beacon Press, 1955).

professional acting career. In this sense, Granach's artistic identity emerged from a childhood environment in which performance and language were already inseparable.

The participation of adults in the games further strengthened this communal world. Granach recalls that even his father became involved in shared village activities, creating moments in which boundaries between generations were temporarily suspended. Although *There Goes a Mensch* does not portray Verbivtsi as free from poverty, inequality, or social tensions, the remembered village functions as a formative moral and imaginative landscape. It is not simply a place preserved through memory but a foundation of identity that continued to shape Granach's understanding of community, creativity, and human connection.

Although language plays a central role in Granach's understanding of belonging, Granach ultimately refuses to reduce human connection to linguistic or cultural similarity alone. The friendship between his father and the Ukrainian Jus Fedorkiw demonstrates that ethical character can transcend language, religion, and tradition. Granach writes:

“Father considered Jus Fedorkiw, who was a Christian, his friend, and nearer to him than all his coreligionists who prayed to the same God and spoke the same language and had the same traditions and customs” [3, p. 170].

This passage provides an important qualification to Granach's emphasis on language as a foundation of community. Shared language, religion, and tradition can create bonds, but they do not automatically produce genuine human connection. For Granach, friendship ultimately depends on trust, loyalty, and moral character. His childhood world is therefore not one in which difference disappears, but one in which people learn to establish meaningful relationships across difference.

The linguistic world of Verbivtsi thus presents a complex model of cultural interaction. Language can reinforce social hierarchies, as in the case of the Polish landowner; it can create intimate communal

bonds, as in the relationship between Jewish and Ukrainian families; and it can become secondary to human affection, as in the friendship between Granach's father and Jus Fedorkiw. Through these experiences, Granach developed an understanding of identity not as a fixed category but as a continual negotiation among languages, cultures, and human relationships—a worldview that would later inform both his multilingual artistic practice and his enduring humanism.

An additional dimension of Granach's linguistic consciousness lies in his preservation of original Ukrainian and Jewish terms even where translation would have been possible. Words such as *piroshki*, *prekuska*, *parobki*, *Mandaburtschynik*, *chollent*, and *minjin* function as traces of the linguistic landscape of his childhood. They preserve not only their meanings but also memories of place, social practices, and human relationships. Language therefore becomes a form of cultural preservation, allowing Granach to carry Verbivtsi with him long after he has left the village.

This attachment to language remains evident after the family leaves Verbivtsi and moves to Skole, where Granach begins attending *cheder*. The experience of entering a new environment makes him aware of the connection between language, origin, and identity. He recalls: "My brother Schabse and I went to the *cheder*; he was six, and I was five, and we spoke Yiddish with a village accent, and we were nicknamed "The Dumbbells" [3, p. 49]. The remark is humorous, but it also reveals the social significance of linguistic variation. Their village accent immediately identified them as newcomers and outsiders within their new surroundings. At the same time, however, it preserved their connection to Verbivtsi and to the social world from which they had come. The accent was not simply a deficiency to be overcome; it was a marker of origin and belonging.

As Granach moved beyond the village, his linguistic abilities expanded alongside his exposure to increasingly diverse cultural environments. Through education and experience, he acquired literacy in several languages:

“ever since my days at the Baron Hirsch school, I had been able to read and write Yiddish, Ukrainian, Polish and even a little German – an unusual accomplishment for a baker in those days” [3, p. 142].

Granach’s linguistic development parallels his physical and cultural movement away from the rural world of Verbitsti. Each new environment introduced him to additional linguistic systems and social realities. In Horodenka, he encountered Polish, German, Ukrainian, and Yiddish; [3, p. 170] later, during the First World War, he found himself surrounded by what he describes as: “a babel of different languages,” including Czech, Polish, Ukrainian, Hungarian, Slovenian, and German [3, p. 256].

Yet Granach’s multilingual awareness did not disappear in the face of the violence and fragmentation of war. Instead, it acquired a deeper ethical significance. The diversity of languages that had shaped his childhood became a means through which he recognized shared human experience. One of the most moving passages of the memoir describes soldiers of different nationalities dying with the same final word, expressed in their own languages:

“One of the praying Rumanians fell and cried ‘Mama,’ a Pole cried ‘Mama,’ a Ukrainian cried ‘Mama,’ a Jew cried ‘Mama,’ a Czech, the Italians in the barbed wire; they all took their leave of this world with that one word” [3, p. 287].

Here, linguistic difference ultimately reveals a shared humanity. The many languages of the empire, which had often been connected with political divisions and national conflicts, are reduced to a single universal expression of human vulnerability. Granach’s childhood belief in the equality of languages before God becomes, through the experience of war, an affirmation of the equality of human suffering.

However, Granach also records the profound divisions that existed within the multinational Habsburg army. Counterbalancing the vision of universal human connection is one of the memoir’s most direct descriptions of ethnic and national tensions:

“That was the state of mind of the Austrian Army: The Czechs hated the Austrians, the Austrians hated the Czechs, the Ukrainians, the Croats, the Slovaks, the Poles, the Jews! The Hungarians hated them all indiscriminately. There was no friendship among these peoples. A mixture, a jumble, even among the officers. No common cause, no common ideal” [3, p. 270].

This passage serves as an important counterpoint to Granach's earlier emphasis on shared humanity. His memoir does not present multilingual coexistence as inherently harmonious; rather, it reveals the tensions, inequalities, and conflicts that shaped life within the empire. Granach's narrative repeatedly moves between moments of solidarity and moments of division, capturing the complexity of the world in which he lived.

The practical value of his linguistic knowledge appears in another wartime episode, when Granach becomes involved in military interpretation. He humorously recalls that an Italian sergeant served as interpreter because he spoke German fluently, but “as our detachment was composed of Ukrainians, Poles, Croats, and Slovenes, I was given the job of interpreting for the interpreter” [3, p. 316]. The episode again demonstrates the dual nature of language in Granach's experience. Languages could create confusion and reveal political divisions, but they could also serve as bridges between individuals who otherwise lacked a common means of communication.

For Granach, language ultimately represents a form of home. Just as leaving Verbitsti for the town initially disrupted his sense of familiarity, his later arrival in Berlin produced a similar feeling of displacement as he encountered a new linguistic and cultural environment: “Here I felt myself pounced on, attacked, pulled in all directions by a new rhythm, new people, a new language, new manners and customs” [3, p. 191].

The unfamiliarity of Berlin was not merely geographical or social; it was linguistic. A new language and new patterns of communication challenged the cultural orientation through which Granach had previously understood himself and others. Language had always been one of the principal ways in which he experienced emotional belonging.

Conversely, linguistic familiarity could immediately restore a sense of connection, as demonstrated in Granach's recollection of his Ukrainian friend Yurko Slezak, who had previously saved his life at the front. When Slezak responded to being struck with a torrent of Ukrainian curses, Granach instinctively defended him:

"Slezak was still sleeping; someone stepped on his face. He woke and let loose his best Ukrainian curses. He called the fellow who had stepped on his face – him and his father and his mother – the juiciest names in his native language. The soldier was a corporal and let Slezak have a couple. I gave the corporal two much harder ones back. 'How dare you hit me?' the fellow bellowed. 'How dare you hit that man?'" [3, p. 283].

Once again, friendship and language converge. The Ukrainian idiom that had formed part of Granach's childhood world becomes a shared space of loyalty, recognition, and solidarity. The language of Verbivtsi accompanies him far beyond the village, becoming part of the emotional and moral vocabulary through which he understands human relationships.

The world reconstructed in *There Goes a Mensch* presents the Galician village of Verbivtsi as a distinctive cultural borderland in which language shaped not only communication but also identity, religious practice, social relationships, and ethical outlook. Although Galicia has often been described as one of Europe's great multilingual contact zones, Granach's childhood unfolded within a more specific linguistic environment. Like many villages in eastern Galicia, Verbivtsi was inhabited predominantly by a Ukrainian peasant population alongside a small Jewish community, while the Polish presence remained comparatively distant and associated largely with social authority rather than everyday life. Granach's earliest experience was therefore not one of the complex multilingualism characteristic of larger Galician towns, but of an essentially bilingual world in which Yiddish and Ukrainian occupied complementary domains and together structured the rhythms of daily existence.

This bilingual environment fostered forms of cultural interaction that extended well beyond language itself. Religious life was articulated

through Hebrew, Yiddish, and Ukrainian, each serving distinct yet interconnected functions within the community. Formal liturgy, domestic devotion, storytelling, songs, blessings, and oral traditions formed part of a shared cultural landscape in which Jewish and Ukrainian practices remained identifiable without becoming wholly isolated from one another. Granach's recollections reveal that the boundaries separating religious traditions were real, yet everyday life continually brought them into contact through neighbourhood relations, shared customs, popular beliefs, and common experiences of work, illness, celebration, and loss.

The memoir likewise demonstrates that spiritual life cannot be understood solely through formal religious institutions. Alongside canonical Judaism existed a vibrant world of vernacular devotion, folk healing, supernatural belief, and oral tradition. Granach's portrayal of his mother's prayers, the village midwife, and domestic ritual illustrates a lived religiosity in which biblical faith and popular belief formed complementary ways of interpreting suffering, uncertainty, and hope. In this world, religious authority resided not only in the synagogue but also in the household, where women played a central role in transmitting everyday forms of belief and practice across generations.

Equally fundamental is the place of orality. Stories, songs, prayers, proverbs, and folk narratives circulated across generations and, at times, across communal boundaries, creating a shared acoustic and imaginative environment while preserving distinct cultural identities. Through these oral traditions, language became inseparable from memory, performance, and cultural transmission. They also provided Granach with his earliest education in voice, narrative, and dramatic expression, anticipating the artistic sensibilities that would later define his theatrical career.

Bibliographic References

- de Saussure, Ferdinand, *Course in General Linguistics*, trans. Roy Harris. London: Bloomsbury Academic, 2013.
- Eakin Paul, John, *How Our Lives Become Stories: Making Selves*. Ithaca: Cornell UP, 1999.
- Granach, Alexander, *There Goes a Mensch: A Memoir*. Los Angeles: Atara Press, 2020.
- Huizinga, Johan, *Homo Ludens: A Study of the Play-Element in Culture*, trans. R.F. C. Hull. Boston: Beacon Press, 1955.
- Nora, Pierre. "Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire." *Representations*, no. 26 (1989): 7–24.
- Remy, Johannes, "The Value of Circular and Censorship of Ukrainian Publications in the Russian Empire (1863-1876): Intention and Practice," *Canadian Slavonic Papers* 49, nos. 1–2 (2007): 87–110.
- Weissler, Chava. *Voices of the Matriarchs: Listening to the Prayers of Early Modern Jewish Women*. Boston: Beacon Press, 1998.
- Wolff, Larry. *The Idea of Galicia: History and Fantasy in Habsburg Political Culture*. Stanford, CA: Stanford University Press, 2010.

Роман Веретельник

**МІЖ ЇДИШЕМ ТА УКРАЇНСЬКОЮ МОВОЮ:
ВЕРБІВЦІ ЯК ПРОСТІР КУЛЬТУРНОГО
ФОРМУВАННЯ В «ОСЬ ІДЕ ЛЮДИНА»
ОЛЕКСАНДРА ГРАНАХА**

Стаття присвячена аналізу того, як Олександр Гранах реконструює своє дитинство в галицькому селі Вербівці у мемуарах

«*Da geht ein Mensch*» («Ось іде людина»). Спогади письменника розглядаються не як ностальгійна автобіографічна оповідь, а як літературна реконструкція двомовного й бікультурного сільського простору, мовне, релігійне та культурне середовище якого сформувало інтелектуальний, етичний і мистецький світогляд Ґранаха. У статті доводиться, що підвалини його пізнішого гуманізму були закладені в повсякденному співіснуванні єврейської та української громад задовго до початку його театральної кар'єри в космополітичних культурних центрах Європи.

Зосереджуючись на мові, релігії, фольклорі та усній культурі, стаття простежує, як їдиш, українська та іврит функціонували як взаємодоповнювальні мови сільського життя, тоді як релігійні традиції, народна побожність і фольклорні вірування утворювали єдиний культурний простір. Показано, що Ґранах осмислює ідентичність як результат постійної взаємодії мовних, релігійних і культурних традицій, а не їхнього жорсткого розмежування. Висвітлюючи значення сільської Галичини для формування багатомовної свідомості та мистецької уяви Ґранаха, стаття розглядає «Ось іде людина» як важливе літературне свідчення культурної історії східної Галичини напередодні Голокосту та вагомий внесок у дослідження прикордонних ідентичностей.

Ключові слова: Александр Ґранах, *There Goes a Mensch*, Галичина, Вербівці, єврейсько-українські взаємини, прикордонна ідентичність, культурна пам'ять, двомовність.

РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ НАЦІОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ В ТВОРЧОСТІ ЛЕОНІДА ПЕРВОМАЙСЬКОГО

У статті розкриваються форми репрезентації українсько-єврейської національно-культурної ідентичності Леоніда Первомайського (Іллі Шльомовича Гуревича), одного із знакових письменників ХХ ст., особиста історія якого відбиває складну і драматичну історію митця в умовах тиску тоталітарно-імперського державного конструкту, де тотальна несвобода представника недержавної нації не сприяла його самоідентифікації та самовираженню. Досліджуючи творчість письменника, простежуємо у його різножанровому літературному доробку (поетичні тексти, коротка проза, романи, п'єси) маркери української та єврейської національно-культурної ідентичності, які пов'язані за Е. Смітом із етнічним і релігійним корінням. Можна стверджувати, що українська ідентичність письменника виявляється через територіалізацію спогадів (місто Костянтинівград / Красноград-Червоноград, Берестин/; річка Берестова, «Червоноградщина»), зображення етнокраєвидів і плекання культу природи у дусі романтизму, вплетення топонімів рідного краю, урбанонімів міста у тканину своїх творів, присвоєння героям імен і прізвищ, пов'язаних із гідронімом «Берестова». Єврейська ідентичність виявляється через зображення міфів, ритуалів, через називання і пояснення історичних і релігійно-обрядових реальностей, побуту шtetла. Акцентується увага на зображенні, зокрема у ранніх творах письменника з єврейським колоритом, ро-

сійського як Іншого і Чужого, що відповідало і позиції українських письменників, зокрема земляка І. Сенченка. Цим дослідженням авторка намагається зрозуміти складні процеси формування єврейсько-української національно-культурної ідентичності письменника, чий твори є фактом історії української літератури, але і спадщиною єврейського народу.

Ключові слова: українська література ХХ ст., Леонід Первомайський, Іван Сенченко, національно-культурна ідентичність, Інший і Чужий, територіалізація спогадів, націоналізм, космополітизм, єврейська спадщина.

Леонід Первомайський – український письменник єврейського походження, на чийй особистій і творчій долі відбилася складна та жорстока історія, писана тоталітарними системами ХХ століття, які уможливили трагедії Голодомору й Голокосту, Великого терору й Другої світової війни, Голокосту і повоєнних полювань на націоналістів і «безродних» космополітів. Багато що в життєписі Леоніда Первомайського (літературний псевдонім Іллі Шльомовича Гуревича) подосі залишається нез'ясованим – далися взнаки як обережність, набута в результаті постійного перебування під пильним оком тих, хто «наглядає і карає», так і різні об'єктивні обставини і суб'єктивні чинники. «Його біографія ще досі ненаписана» – констатує Й. Петровський-Штерн, який глибоко досліджував проблеми національної ідентичності літератора, який змінив ім'я Ілля на ім'я знаменитого спартанського воїна царя Леоніда, а «прізвище Первомайський утворив від радянського неологізму Первомай, підкресливши в такий спосіб повну підтримку демократичних ідеалів і над усе – звільненого світового пролетаріату» [16, с.330]. Щоправда, вже у 1930-х ця боротьба за інтереси робітничого люду перетвориться на розпалювання «ненависті й гніву проти ворогів держави» [20, с.189], а сам автор пропагандистських творів, здавалося, уже остаточно сформується як «войовничий сталініст» [20, с.189]. Та

в тому й цікавий випадок Леоніда Первوماйського, що показує звивистий шлях талановитої людини в умовах тотальної несвободи й страху, ускладнений ще й подвійною національно-культурною ідентичністю, яку на певному життєвому етапі письменника намагався замінити революційно-більшовицький симулякр. Добре, що ця заміна не була успішною і ми можемо зараз говорити про українського письменника єврейського походження, який вписав свою сторінку як в історію літератури, так і єврейсько-українських відносин.

У всіх, хто починає глибше цікавитися спадком письменника, його життєвими обставинами, дошукуються його біографічних фактів, виникає відчуття, що тебе наче приймають чемно у передпокої, але так само чемно не впускають далі. Л. Первوماйський залишив впорядкований архів, де, очевидно, кожен документ був прискіпливо відібраний, щоб уникнути чергових звинувачень у чергових «ізмах». Письменник пройшов Другу світову війну як військовий кореспондент, отримав у 1946 р. Сталінську премію за книжки «День народження» й «Земля», але потрапив під «обстріл» кампаній, розгорнутих сталінською владою проти «безродних космополітів» (1948 – поч. 1949) і буржуазних єврейських і українських націоналістів; він знав і, звісно, по-своєму переживав знищення членів Єврейського антифашистського комітету, його Голови їдиш омовного режисера і актора Соломона Міхоелса, і розстріли 1952 р. «найкращих їдишомовних письменників» [20, с.196], серед яких були зокрема Давид Гофштейн і Лейб Квітко. Ці процеси красномовно свідчили, що тиранія, зокрема і радянська, яку письменник у 1930-ті сам же і допомагав впроваджувати, що йому теж не всі могли пробачити, здатна лише на сегрегацію та уніфікацію націй і народів, а не прагне їхньої синергії. Як зазначає Петровський-Штерн, цей антисемітизм, зрежисований найвищим радянським керівництвом, мав на меті зупинити активність євреїв, які після 1948 р. стали «діаспорною» нацією[16, с. 367].

Але ці ігри забирали життя, здоров'я, змушували до угоди із совістю чи акцій за своїм значенням подібних до самогубства,

наприклад, вітання у 1953 р. ще за життя Сталіна звільнення репресованих лікарів-євреїв [16, с. 373] тощо. Такі потрясіння, пережиті письменником у 1940-50-ті роки, зокрема і примус до каяття, від якого відмовився, і комплекси провини (а він був включений у цькування М. Рильського, Ю. Яновського та земляка І. Сенченка), нова хвиля звинувачень на початку 1960-х років виводила письменника через переоцінку цінностей та усамітнення на нові горизонти його творчості, означені глибокими філософськими узагальненнями, всеохопним гуманізмом, естетизмом тощо. Щоправда, загальна суспільна атмосфера повоєнних десятиліть підштовхне Л. Первомайського, як і багатьох, хто стартував у 1920-х і вижив у 1930-ті, до саморедагування своїх ранніх творів, яке було спрямоване на «підчищення» того, що могло бути визнано «ідеологічно-хибним». У випадку Л. Первомайського – це саморедарування ранніх прозових творів саме у частині завуальовання єврейського колориту, бо «єврейські образи і теми проявилися у всіх текстах Первомайського 1920–1930-х рр.» [16, с. 358]. А після внутрішнього аудиту його твори, позначені українсько-єврейськими симпатіями, вже звучали набагато тихіше, напівголосом [16, с. 357–358]. Із цим спостереженням Петровського-Штерна не можна не погодитися. А ще треба пам'ятати про неперевидання від 1920-х деяких ранніх творів письменника з яскравими єврейськими маркерами національної ідентичності чи зберігання у спецфондах, що й подосі ускладнює пошук цих текстів, як, наприклад, п'єси «Містечко Ладеню» 1933 р.

Можливо Леонід Первомайський і хотів би розповісти відверто свою історію єврея в українському письменстві, не оминаючи часу, коли за національну самоідентифікацію вважав вищою класову, більшовицьку й радянську, та занадто багато внутрішніх і зовнішніх цензорів повисували б голови, а тому в поезії 1957 р. поет напише:

Як схочете мене знайти колись
І в серце зазирнути і дізнатись,

Куди й відкіль мої стежки велись,
І чом я йшов, і чом не міг спинатись, –

Не варт вам ритися в ділах і днях,
Що вам мене покажуть тільки зовні.

Ви знайдете мене в моїх піснях –

Вони моїм життям, моєю кров'ю повні [14, с. 484]

Й. Петровський Штерн у своїй відомій студії “Належати до тих, кого вбивають...”: внутрішній вибір Леоніда Первوماйського» [16] акцентує увагу на «злютований» єврейсько-українській ідентичності письменника, на послідовному зверненні його до єврейських тем у своїх різножанрових творах, на намаганні створити корпус українських перекладів з їдиш [16, с. 392]. У репрезентації українсько-єврейської самоідентифікації дослідник вважає Л. Первوماйського попередником Мойсея Фішбейна, «чия поезія сповнена українсько-єврейської символіки» [16, с. 392].

Про певну естафету від Первوماйського до Фішбейна говорить і М. Шкандрій, зазначаючи, що коли у 1972 році (за рік до смерті письменника) М. Фішбейн на наполягання М. Бажана зустрівся з автором філософських пізніх поетичних збірок «Уроки поезії» (1968) та «Древо пізнання» (1971), він був зачарований «єрудицією старшого поета і його чутливістю до поезії і мистецтва» (197). Дослідник називає Л. Первوماйського найскладнішим і найзагадковішим випадком звучання єврейського голосу в українській літературі, бо його твори «віддзеркалюють майже всю радянську дійсність, показують значну еволюцію і порушують багато складних питань єврейсько-української ідентичності» [20, с. 184]. Також М. Шкандрій говорить про Первوماйського як про найталановитішого з когорта єврейських письменників, що влилися в українську літературу в 1920-х і працювали в ній поряд з українськими літераторами. Це був час цікавих і несподіваних культурних зближень представників двох уполісованих в російській імперії націй, зв'язок між якими руйнувався тими, хто розділяв і владарював.

Отож, спробуємо виокремити та означити деякі вияви репрезентації національно-культурної ідентичності українського письменника-єврея Леоніда Первомайського.

Маркерами національної ідентичності за Е. Смітом можна вважати національну свідомість, територію, міфологію, історію, релігію, культуру із системою публічних атрибутів, ритуалів, символів, церемоній, характерних для етнічної спільноти публічних кодів та літературу [19, с. 60-69; 3, с. 140]. Е. Сміт, для якого важливим було чуття національної ідентичності на індивідуальному, так і колективному рівнях с. [5, с. 49], говорив про те, що створення і плекання спогадів, символів, міфів, вартостей і традицій визначають унікальну культурну спадщину кожної етнічної спільноти і нації» [19, с. 59], для яких дуже важливим є принцип територіалізації [19, с. 60], що «запускає» натуралізацію етнічної історії, «коли цю історію вважають за частину природи», та історизацію природного середовища, коли вважають, що воно є елементом історії та розвитку етнічної спільноти» [19, с. 69].

Отже, принцип територіалізації, на думку Е. Сміта, це про любов до конкретних місць і проведення просторових кордонів, для того щоб відрізнити «батьківщину» від «зовнішнього світу», що є характерним для «етнічної належності, а надто для національного існування» [19, с. 60]. Тобто йдеться про важливість «територіалізації спогадів», які є вирішальними для створення *етнокраєвидів* і виникнення націй [19, с. 60]. Але аналогічно ми можемо сказати і про індивідуальну національну самоідентифікацію, для якої дуже важливі спогади про конкретні природні та культурні місця, де людина відчуває зв'язок із спільнотою та окреслює й плекає свій власний простір, сповнений індивідуальних асоціацій, емоцій, уявлень, спогадів.

Розмову про форми репрезентації національно-культурної ідентичності Л. Первомайського варто розпочинати саме з територіалізації спогадів і «любви до конкретних історичних територій» [19, с. 69] колишньої Полтавщини, а від 1932 р. – Харківщини.

Свідченням бурхливості літературного життя 1920-х років, національної немонолітності його представників може слугувати історія досить строкатого за національним складом міста Берестин на Харківщині, яке від 1774 до 1922 року називалося Костянтиноградом, а від 1922 до 2024 року мало назву Красноград, яку в часи українізації письменники, народжені в цьому краї, і адміністративні органи перекладали як Червоноград. Отож, йдеться про Леоніда Первомайського, Івана Сенченка, Олександра Копиленка, їхнього старшого колегу Михайла Ялового, народженого у волосному селі Дар-Надежда. Цікаво, що у друга М. Хвильового, першого президента ВАПЛІТЕ і першого заарештованого у будинку «Слово» окрім відомого псевдоніму Юліан Шпол були псевдоніми Красний і Мих. Кр-ий, очевидно, пов'язані з містом Красноград, етимологія назви якого для Ялового як очільника революційного комітету міста була заснована на кольорі революційних зрушень. Хоча можливо додавалося й значення червоного як красивого, що в місцевій міфології активно циркулювало й працювало до перейменування міста у 2024 р. у межах кампанії з деколонізації топонімії. Прихильники і тієї й іншої назви спираються на різні джерела, як історичні, так і літературно-міфологічні тощо.

Несподівано чи може якраз і закономірно у 2024 році лаври того, хто заклав основи перейменування міста Красноград на Берестин, впали на Леоніда Первомайського. Містяни, далекі від суспільно-гуманітарних проблем, деякі з яких недавно висували вимоги про перейменування навіть провулку Л. Первомайського через його оспівування революційних подій, раптом заговорили, формуючи новий міф, про те, що відомий земляк кохався в історії краю, в її козацькому минулому і що його літературний спадок і став основою надання нової назви.

Історію міста пов'язують ще з трипільськими поселеннями, а пізніше в XVI ст. із Запорізькою Січчю як простором свободи [4]. А вже з 1731 року ці землі були введені до української оборонної лінії, яку споруджували за наказом російської імпе-

ратриці Анни Іоанівни від набігів кримських і ногайських татар. На місці теперішнього Берестина була побудована десята фортеця, названа Більовською за місцем формування російського полку з міста Бельов. Навколо фортеці розвинулося місто, яке 1774 отримало назву Костянтиноград. За однією версією місто назване на честь онука Катерини II, а за іншою – візантійського імператора і святого Костянтина. Звичайно, друга версія привабливіша, але перша була поширенішою, бо насаджувалася активніше в часи радянської імперії. Але попри все Більовська фортеця, яка зберегла свої обриси, рештки захисних споруд, є і зараз центром міста, а вулиці розташовані навколо неї, утворюють центральну локацію – Більовку, про яку не раз згадають у своїй творчості письменники – вихідці з цього краю, зокрема Леонід Первомайський та Іван Сенченко.

На зламі XIX–XX ст. у місті функціонували єврейські промислові, культурні, культові та освітні інституції, зокрема від 1865 року в місті діяла і єврейська початкова школа (хедер). На будівлі колишнього хедеру (вул. Соборна, 77, раніше Жовтнева), а в пізньюрадянські часи дитячого садочку №3, а від 1997 року – районного відділу освіти [6], розміщена меморіальна дошка, присвячена Леоніду Первомайському, яку було встановлено 4 жовтня 2018 року за сприяння громадських організацій «Харківський музей Голокосту» та Харківський обласний комітет «Дробицький Яр» [1]. Але знайти інформацію у відкритих джерелах щодо цього пам'ятного знаку дуже важко. Саме інформація на меморіальній дошці щодо навчання письменника в хедері розкриває пересічному берестинцю простір для розмислів щодо досить строкатого національного складу міста на початку XX ст. Інформації щодо якого знайти теж дуже непросто – складається враження, що за інерцією працює радянський принцип – замовчування інформації щодо єврейської громади, створення ефекту її невидимості.

Але за переписом 1926 р. чисельність євреїв у місті становила 2,4 відсотки, що на той час було найбільшим у Полтавському

округу після Полтави [8]. На кінець XIX – перші десятиліття XX ст. євреї були як включені в міську систему життєдіяльності, так і мали свої інституції культового і культурного призначення: синагогу, хедер, ремісниче училище, крамнички, кладовище, що було розміщене на околиці міста. Цей цвинтар є об'єктом історичної спадщини, який включений до реєстрів проекту «Єврейська спадщина» в рамках конкурсів «Вікі любить пам'ятки» (охоронний номер 99-632-3301), однак на сьогодні не має офіційного статусу пам'ятки, що охороняється державою. Вже у 1942 році у своїй поезії «На Полтавщині», коли рідна Червоноградщина була окупована ворогом, він згадає свої померлих батьків, яких і могил годі знайти, бо «давно те кладовище заорали // Вже на горбах похилих позростали // Пирій, чебрець і степовий ковил» [14, с.166]. Але про повне руйнування цвинтаря не можна говорити, бо і зараз там є єврейські поховання різної збереженості та мистецької вартості. А від 1970-80-х на місці єврейського цвинтарю почали з дозволу влади ховати померлих місцевих мешканців, не дотримуючись національно-релігійного принципу, бо в державі, де був сформована «унікальна спільність – радянський народ» про релігії й нації треба було забути.

З метричних книг синагоги міста Костянтинограді, перші записи в яких датуються 1865 р., можна зрозуміти, як збільшувалася громада, яким був соціальний зріз місцевого єврейства тощо. До речі записи велися російською мовою та частково івритом чи їдишем. Єврейські метричні книги, що були запроваджені в російській імперії від 1835 р. і велися казенними рабинами та представниками громадами, членами молитовного правління при синагогах (старостою, казначеєм та вченим / ученним/), є дуже важливим джерелом пошуку різнопрофільної інформації, яка на жаль, і зараз не є достатньо опрацьованою, класифікованою, науково осмисленою. До речі, «вченим» могли називатися люди відповідно до статусу та ролі в громаді, які присвятили себе вивченню священних текстів. Якщо йдеться про Костянтиноградську ситуацію, то, можливо, так називався вчи-

тель хедеру, меламед, який і запрошувався для складання щомісячних статистичних актів про народження євреїв у місті.

У метричній книзі Костянтиноградської синагоги за 1900–1910 роки на сторінці 183 знаходимо запис номер 24 за 1908 рік про те, що у хорольського міщанина Шльоми Янкелевича Гуревича і його дружини Нехами Нахмановни 4 травня народився син Ілля, «обрізаний по хворобі 2 червня», а обряд обрізання провів Єхіель Гіндус» [7, ар.183].

Отож, син палітурника і швачки народився у місті, яке розкинулося на землях, що надавали відчуття свободи і руху, бо саме тут проходила межа між лісостепом і безмежним українським степом; місті, яке поряд із традиційним християнським трибом життя мала характерні риси побуту штетлу чи єврейського містечка, хоча євреї не селилися в місті за штетловим принципом, про що говорить і розміщення в різних досить віддалених між собою місцях культових споруд, культурних і освітніх закладів та ремісничо-комерційних установ (аптеки, магазини, майстерні, фотоательє, друкарні тощо). Як сказав Й. Петровський-Штерн: «У цьому строкатому провінційному містечку поєдналися російський адміністративний центр, єврейський штетл і українське село» [16, с. 321]. Євреїв, що оселялися тут, приваблював Костянтиноград, який ще називали Конградом, вигідним географічним положенням, залізничною інфраструктурою, комерційним духом і рухом тощо.

Це підтверджує і слова письменника, трішки старшого колеги Л. Первомайського, Івана Сенченка, вихідця із села Наталіне, яке, по суті, є передмістям, відділеним від міста річкою Берестовою, повноводною і гарною у часи дитинства обох письменників: «До революції це був жвавий веселий городок, де купчилося усе життя повіту. Крім двох гімназій та в'язниці, тут ще підносилися вгору будинки Земської управи і безліч крамниць, що тріщали від людей у базарні дні і пливли на спокійних хвилях прибутків у дні небазарні, бо Конград однаково був людським комашницем не тільки у всі дні тижня, а й у всі дні року. Він був центром багатого хліборобського краю і з боку руху людности та

виробничих і торгівельних оборотів, поволі випереджував інші повітові міста Полтавської губернії» [17, с. 94].

«Подорож до Червонограда» І. Сенченка від 1920-х до 1970-х не раз переписувалася автором, який пропонував нові й нові версії твору. Очевидно, вони поставали у процесі цензурування і самоцензурування, викликаного ідеологічним тиском і потребою відповідності політичному курсу, про що вже згадувалося стосовно Л. Первомайського. Але найціннішою зараз видається ваплітянська версія 1927 року, непричесана під політичну доцільність із яскраво вираженою неоромантичною стилістикою. Створена «на взірець «Подорожі на Гарц» Генріха Гайне, про що у своїх «Романтичних зустрічах» 1928 р. скаже Первомайський [13, с. 83], жартівливо пропонуючи німецькому поету-романтику твір свого земляка у виданні ВАПЛІТЕ. Тут захоплює іронічний, грайливий навіть феєричний стиль Сенченка, який надзвичайно цікаво розповідає про досить успішне місто Конград чи Червоноград, яке «крім в'язниці, двох гімназій та будинку Земської управи [...] прикрашували ще три церкви, два кіно, два театри (зимовий і літній) [...] філія державного банку, філія Російсько-Азіатського банку, Селянський банк, Педагогічні курси і Вища початкова школа [17, с. 94]». Перераховуючи всі економічні (заводи, цукроварні, банки, лятифундії, склади), наукові (дослідна станція) та культурні здобутки міста, Сенченко, зазначає, що робить це лише для того, щоб посперечатися із популярним із авторитетним літературознавцем Олександром Білецьким, який згадуючи російського письменника В. Короленка, говорив, що той виховувався «в одному з глухеньких закутків імперії ім'я якому Конград» [17, с. 95]. Саме у ваплітянському виданні «Подорожі» Сенченко скаржитиметься на занепад і зниження статусу й значення «товкучого, бойового містечка», пов'язаний як із загальною руїною початку 1920-х, так із невдалим адміністративно-територіальною поділом 1923–1925 років та зміною у залізничному сполученні. Зрозуміло, що такі твердження у подальших перевиданнях «Подорожі до Червонограда» були неможливі.

Якщо ж для вихідця із села, що є передмістям Конграду, Сенченка, дуже важить урбаністичні риси міста, то для Первомайського, як це зазначає і Петровський-Штерн, рідне місто закарбувалося в його пам'яті інакше [16, с. 323], тут важливе значення мала природа краю, майже священна для нього. Такими «святими місцями» [19, с. 69], якими за Е. Смітом для представників етносів часто є річки й гори, були для письменника улюблена річка Берестова та ландшафти нею створені.

У поезії різних років у Первомайського виринає як улюблена річка Берестова, що протікає його «Червоноградщиною», так і дерево берест. І тут цікаве інше – героїв пізніх прозових текстів про події Другої світової війни із сильним гуманістичним звучанням, своїх alter-ego, Первомайський наділяє прізвиськами, корінь яких теж походить від «берест». Так, у повісті «Чорний брід» (1968) – це капітан Берестовець, а в романі-баладі «Дикому меді» (1963 р.) – Павло Берестовський, українець, військовий кореспондент, від імені якого ведеться нарація.

Річка ж Берестова зринає в його поезії різних років як рідна гавань, прихисток для душі і певний камертон, як повернення в дитинство: «Замерзне Берестова – скільки хлопців висипле на ковзанах на молодий, гнучкий, темноводний лід! Та так і гасають, та так і літають! Гуревичів семилітка теж моцує ковзани, тільки не залізні, а такі, як і шахівські хлопці, – дерев'яні, і не два, а один» [18, с. 217], згадає пізніше старший на сім років за Іллю Гуревича Іван Сенченко, мешканець іншого берега річки.

Так у поезії 1939 р., дуже важкого часу для збереження власного «Я», ліричний герой, який, очевидно, має уже життєвий вантаж різних вчинків і помислів звиряється зі своєю малою батьківщиною:

І знов, і знов я серцем лину
Вже час вертат мені наспів
В мою вітчизну тополину,
До тихих зоряних степів.
Спинитись над Берестовою

І знов ту стежку перейти
 Де ластівкою грозовою,
 Мені, життя, відкрилось ти [14, с. 141].

Берестова, її береги, її рослинність часто в Первомайського є ознакою його неоромантичної стильової манери, зіпертої на улюблений письменником класичний романтизм. Звісно, що у 1930-х цей неоромантичний стиль слугував підсиленню пафосу революційної чи навіть класової боротьби задля перемоги соціалістичного майбутнього. М. Фішбейн високо поціновуючи лірику Первомайського останніх десятиліть, скаже, що вона помітно відрізняється від його ранніх, «осназівських» творів і від його нудних віршів 1940-х» [20, с. 197]. Хоча в такий непростий історичний час і, очевидно, непростий період у житті Первомайського, коли він міг бачити набагато більше, ніж сказати, чи «не дозволяв собі широко відкрити очі, щоб не втратити зору» [20, с. 197] він намагається апелювати до внутрішнього світу, до емоцій і почуттів, які дуже часто пов'язані в нього з рідними локаціями. У програмній поезії «Пісня» (1934) зі збірки 1937 (!) року «Нова лірика» читаємо:

«Чорні тучі, пил і вітер
 Над Берестовою
 Пада вечір. Дзвонить тиша
 Міддю листовою
 Дуб і берест, клен і явір
 В тучі головою» [14, с. 84],

а наприкінці

«Чорні тучі. Шал і вихор
 Над Берестовою.
 Ніч ночує комишами
 Чорною травою
 Дуб і берест, клен і явір
 В тучі головою» [14, с. 84].

Але події Другої світової війни на території України, час, коли на кону стояло існування нації, а ідеологічний тиск послаблювався, бо всі ресурси були націлені на мобілізацію всіх і всього для перемоги, в українській поезії з'явилися тексти позначені як правдивим громадянським звучанням, так і філософськими рефлексіями. 1942 роком датована поезія «На Полтавщині», в якій ліричний герой під впливом жажів воєнного часу згадує своє прожите життя, повертаючись до своїх першопочатків. До речі, Первомайський себе вважав причетним саме до Полтавщини, хоча з 1932 р. Красноград став частиною Харківщини.

В дитинстві я на Полтавщині жив –
На березі ріки Берестової, –
Ясне звучання тиші степової.
В моїй душі живе з тих давніх днів [14, с. 165–168].

або

Я повертався до вишневих снів,
Забувши втому бурі світової,
У край, де я на Полтавщині жив,
На березі ріки Берестової.

Події війни мимоволі змушують героя задуматися над тим, чи

А я? Чи повернусь я в ті краї,
Де народивсь, любив і зріс на силі?
Чи знову береги побачу милі,
Чи оживуть днедавні сни мої? [14, с. 168].

У високо поцінованій літературознавцями збірці «Древо пізнання» не можна не помітити поезію «Срібний автобус», де гостро і разом з тим примирливо звучать екзистенційні мотиви, відверто говориться про конечність людського існування, про час, якого не залишилося, про свою дорогу в житті, яку «Обирав самохіть чи не самохіть // В Книзі скарг немає сторінки, // Під якою мій підпис стоїть» [14, с. 437], і, яку вже не перепланувати і нічого не змінити. Ліричний герой, який уже бачить підготов-

ку себе до останньої подорожі на срібному автобусі, згадує, що його «не докличиться Берестова» [14, с. 437], хмарка над якою і «тиха ряска в березі» асоціюється наприкінці життя із щастям і радістю [14, с. 487].

Але повернімося до міста його народження і становлення як гуманіста і літератора. Петровський-Штерн зазначає про те, що Леоніду Первомайському більше важила причетність до краю, а не лише до міста.: «Для нього Червоноград означав насамперед першу зустріч з українською піснею й українським краєвидом». Дослідник говорить, що у спогадах, листах і присвятах він не раз зізнавався, що його поезія – відлуння материних українських пісень, а їхня мова – це мова сільської України, з якою Первомайський ототожнював себе і вважав її рідною землею. Вчений небезпідставно стверджує, що в його поетичній уяві зливалися образи матері, української мови й українських пісень [16, с. 324]. У поезії «Моїй землі» (1949 р.) написаній у час, коли на нього посилалися звинувачення у космополітизмі та інших «ізмах», поет заявить, що «Ці гори й ріки, береги й поля – // То серце матері, моя земля» [14, с. 263]. А відчуття пустки після відходу матері, коли її жар життя «згасила холодом своїм могила» Первомайський лікує саме зв'язком із рідною землею, яка до нього «рідним словом промовля» [14, с. 263].

А слова з програмного вірша збірки «Терпкі яблука» (1929), звернені до Червоноградщини, по-особливого життєствердно звучать і для сьогоднішніх берестинців:

Я хочу бути терпким, як яблуко,
Зелене яблуко з твоїх садів,
Червоноградщино, де я блукав,
Де при дорогах я сидів. [...]
Щасливими чи нещасливими
Шляхами я пройду в житті –
Нехай шумлять твоїми зливами
Дерева на моїм путі [14, с. 52].

У творах Л. Первомайського часто виринають реальні топоніми, пов'язані з його рідними місцями, складається враження, що йому просто хочеться їх називати, хочеться вплести в канву тексту. Так, наприклад, у пропагандистському романі у віршах «Молодість брата» (1933 р., з редакціями 1956 і 1968 років) події роману розгортаються в непримітному повіті, що лежить «між Полтавою і Лозовою» [9, с.13], а крига вже пропливає Берестовою [9, с.32], і «Гуде бронепоезд в дорозі // Полтава-Конград-Лозова» [9, с.82]. У драматичній поемі «Початок життя (Коммольці)» події відбуваються в знайомих письменнику місцях, а тому можна зустріти такі ойконіми (назви населених пунктів) як Кобзівка, Карлівка, звісно, Полтава [12]. І таких прикладів є досить багато.

Отже, можна з упевненістю сказати, що специфічні ландшафти «Червоноградщини», фокусація на річці Берестовій, що у часи дитинства письменника надавала неповторності й казковості колись фортечному місту на великій горі, стали одним із маркерів української національної ідентичності Л. Первомайського, відбитої переважно у поетичних текстах, у яких відчувається зв'язок митця з українською стихією.

І от можна тільки уявити стан Л. Первомайського, коли до звинувачень у «безродному» космополітизмі додалися ще й злорадні вислови та наклепи колег по Спілці письменників, зокрема А. Малишка, для якого Первомайський ніколи не став своїм. Й. Петровський-Штерн говорить про те, що у 1949 р. Первомайський раптом виявив, що він, «автор кількох десятків книжок українських віршів і прози, глибоко закорінених в Україні, її землі й культурі, насправді лише єврей, безрідний кочівник, позбавлений будь-якого зв'язку з землею, на якій живе. Тепер він не міг претендувати навіть на шматок української землі. Тоді, мабуть, уперше Первомайський зрозумів, що відчували українські письменники у 1920-х рр., яких обвинувачували в націоналізмі» [16, с. 369].

Та українська стихія відчутна у творчості Л. Первомайського. Але не лише топоніми, пов'язані з природними рельєфами і ланд-

шафтами, присутні у різножанрових творах письменника. На сторінках його текстів зустрічаємо також константиноградські (красноградські) урбаноніми (назви внутрішньоміських об'єктів), які більше з'являються в його прозових творах із виразним єврейським звучанням. Одним із найважливіших для містян і тоді, і зараз є локація під назвою Більовка – центр міста, що розкинувся на вулицях, які ведуть від фортечних укріплень. Сама ж локація названа за назвою центральної вулиці.

У поезії «Початок» поет згадує, як вкупі підлітків він тинявся по місту:

«Вдень ми гуртом на череві лежали
В так званому Казьонному саду,
А ввечері блукали по Більовці
І порскали на платтячка дівчат
Чорнилами із дудок бузинових,
Або вдирались зайцем в «Біоскоп»... [14, с. 322].

Він вже тоді він робив поетичні спроби, в успішність яких не всі вірили, а то і глузували, сумніваючись в оригінальності, але зустрівся один юнак, згідно з авторським міфом поета, на ім'я Спартак, «як гладіатор у Джованьйолі» [14, с. 322], що надихнув і сказав про нього: «з ласки Божої поет» [14, с. 325]. Якби не цей випадок говорить герой поезії, alter-ego автора: «Не знаю, що могло б із мене вийти // Злодюжка безпритульний чи ракло» [14, с. 321]. У цій фразі надibuємо ще на один маленький, але показовий факт – вживання лексеми німецького походження «ракло», ареал розповсюдження якої є саме Полтавщина і Харківщина. Раклами називали бурсаків, вихованців Харківського колегіуму, які спускаючись Бурсацьким узвозом до Благовіщинського базару, лякали місцевих торгівців своїм намаганням поцупити щось із прилавків. Це майже ідентично до того, як згряя константиноградських чи вже красноградських підлітків намагається безкоштовно потрапити на фільм до приватного кінотеатру «Біоскоп».

Цікава вимальовується лінія національно-культурної ідентичності Первомайського: ім'я Леонід, що є частиною його псев-

доніму, може бути пов'язане, по-перше, з традицією адаптовувати єврейські імена такі як Лазар, Лейб чи Леві в неєврейське середовище для зменшення проявів антисемітизму, для певної уніфікації тощо. Можна припустити, що письменника турбувала ця ситуація, а отже обрання імені Леонід до свого псевдоніму – маркер причетності до непростой історії свого народу, який дуже часто змушений завуальовувати свою національну ідентичність. А, по-друге, письменник змінює своє ім'я єврейського походження Ілля (староєврейське Еліягу, що означає «Мій Бог – Господь»), щоби не виділятися в радянській дійсності біблійним іменем, бо найвідоміший його носій – пророк Ілля. І третій момент, на який хочеться звернути увагу – Леонід, як уже згадувалося, ім'я давньогрецького походження, яке мав цар Спарти Леонід I. Вибір саме цього імені може бути мейнстрімним припасуванням античної історії, зокрема легендарного полісу Спарти, до потреб новітньої революційної доби. Спарта як історичний концепт активно використовувалася у різних сферах життя в тоталітарних державах ХХ ст., зокрема в Радянському Союзі та гітлерівській Німеччині.

Отож, Іллюші Гуревичу (а саме таку форму свого імені вживає письменник у прозових ранніх автобіографічних творах), майбутньому Леоніду Первомайському, дає перший поштовх до творчої реалізації, скеровує і сповнює вірою в свій талант, як впливає з поезії «Початок», юнак «в потріпаній шинелі, в окулярах» на ім'я Спартак (автор переконує в реальності персонажа), що було досить дивним для вихідця з українського містечка, але все ж викликало асоціації з римським гладіатором, очільником протестів рабів проти Римської Республіки. Первомайський, очевидно, в поезії 1954 р., використав прийом зіставлення непоказної зовнішності героя з шляхетністю його душі, щирістю намірів, масштабом особистості або навіть підвів до узагальнення про те, що прості радянські люди мають риси давньоримських героїв. Історія Спартака в літературній версії італійського письменника Рафаелло Джованьйолі (1874 р.) була надзвичайно

популярною як в постреволуційну добу, так і в пізніші десятиліття на теренах радянської держави. У 1926 р. на Одеській кінофабриці ВУФКУ був знятий турецьким режисером дуже видовищний і «багатолюдний» фільм «Спартак», сценарій до якого створив письменник-авангардист Гео Шкурупій. Фільм, на жаль, був утрачений.

У вже згаданий поезії «Початок», яка не є визначним твором Л. Первомайського, але в ній можна відстежити естетичні вподобання та літературні зацікавлення поета від юних літ і перших поетичних спроб. Його найбільше манять романтично-пригодиницькі історії Жюль Верна, він розпачливо думає про те, що не здогадався скласти вірша про Спартака, хоч і читав роман Джованьйоллі. До речі про Жюль Верна як улюбленого автора свого дитинства Первомайський згадає не один раз, зокрема в оповіданні «В палітурні» (1928). У поезії «Початок» зустрічаємо й згадки про інших поетів ХІХ ст. Пушкіна і Шевченка, про необхідність поглибленого читання творів яких наголошує новий знайомий героя, який ще не заглибився в їхню творчість.

Присутність Пушкіна є звичайним атрибутом імперськості, коли національний знаковий письменник часто був ніби частиною «парного портрету» з Пушкіним як іконою російської літератури. В коло читання молоді 1910–1920-х, як впливає із свідчень І. Сенченка, входили як світові класики, зокрема Шекспір, так і російські письменники ХІХ ст.: Пушкін, Лермонтов, Фонвізін, Грибоедов тощо. З цієї колоніальності ми поволи лише зараз виходимо. Недарма у рідному місті Л. Первомайського лише у 2024 р. буде забраний до музею пам'ятник Пушкіну (до того він рік стояв обтягнутий чорним мішком, лякаючи перехожих), який у часи міцного «совка» був установлений поряд із пам'ятником Тараса Шевченка біля входу до районної бібліотеки з акцентом саме на значущості поета з метрополії.

Отож, ми залишили юного Іллю Гуревича в центрі міста, де «найбільший тиск люду на Більовці проти колишньої жіночої гімназії – протовпитися не можна! Бо ж тут і перукарня Котови-

ча, і друкарня Їцковича» скаже І. Сенченко. До слова, ця фраза ще раз доводить підприємницьку активність євреїв у місті. Але Сенченко веде розповідь далі про інші важливі для нього місця красноградської Більовки: «Хочете пошукати палітурні Гуревича? То завертайте ліворуч в оте он дворище, заставлене сякими-такими хатинками. Палітурник живе ген-ген у лівому дальньому кутку, здоровенний дядько, високий, сумовитий. А в нього син, хлопчик-семилітка, он серед двору в калюжі паперову флотилію водить. Оце й буде в майбутньому український поет Леонід Первомайський.

Відчиниш із сінець, дверцята і одразу й побачиш Гуревичеву палітурню: довгі й широкі столи, заставлені стосами книг, станкові ножі для обрізки книг, ручний ніж круглий для тієї ж потреби. В майстерні чисто, навіть урочисто, трохи пахне столярським клеєм. Працівників у майстерні — один, сам Соломон Гуревич», який опрацює улюблені книжки «у чорну палітурку з шкіряними коричневими ріжками» [18, с. 217]. До речі, мешкали Гуревичі не в центрі міста, а ближче до частини, що називається Низовка, яка пов'язана з інфраструктурою залізниці. Недалеко від їхнього дому були згадані цвинтар і синагога. А про розташування на головній вулиці міста у дворі готелю Малеева палітурної майстерні батька йдеться в оповіданні «Пісня Пісень (Рапсодія)» [11, с. 100].

Згадує у «Подорожах до Червонограда» Сенченко і власника місцевої пізніше збанкрутілої книгарні Писаревського, який «любив книгу, любив дуже молодь і спеціально для школярів тримав у крамниці у великому виборі книжечки», а далі письменник із захопленням згадує книжку оповідань політичного діяча, правника, у 1919 р. міністра юстиції УНР Дмитра Марковича «По степах і хуторах» «з дивовижними тополями, за якими відкривається вся українська земля, за своє художнє оформлення, за красу свою була виставлена на головній вітрині, ще й на окремій, ажурній, аж поетичній, поличці. Всім, хто не йшов тією людиною вулицею, впадала у вічі, і людські очі прикипали до неї» [18,

с. 217]. Тобто, це були речі, які формували національні ідентичності молоді, яка фізично й інтелектуально зростала в час зміни імперського бренду.

У пізніших виданнях повісті Сенченка, де йшлося про визначні місця Червонограда (Краснограда), згадувалися книжкова крамниця з російськими книжками і кіоск рудого Йосипа з книжками українськими», а у виданні ваплітянському подибуємо іншу цитату про книжкову крамницю «з руськими книжками і кіоск з книжками українськими, де я вперше познайомився з Винниченком, Олесем, Грінченком і Черкасенком». Згадував письменник і своє захоплення «Бурлачкою» І. Нечуя-Левицького тощо.

Як впливає з твору І. Сенченка, для молоді попри те, що вони зовсім не ігнорували російську літературу, читали її і захоплювалися навіть, принциповим було розділення на російську та українську книжкову продукцію, яку продавав єврей із стереотипним ім'ям і описом зовнішності — рудий Йосип. Тут можна припускати, що частина євреїв і українців бачила межу між російським як Іншим і своїм. У повісті І. Сенченка читаємо дуже промовистий епізод, який демонструє злютованість українців і євреїв, які прагнуть вийти з колоніального стану. Отже, щойно прибулі на батьківщину молоді літератори проговорюють спостереження, яке донедавна було характерне для Краснограда: «жодної української чи єврейської книжки... бо станційний кіоск продає лише книжки російські. З цієї нагоди ми нишком вилаялись, і представники двох скривджених державних націй самітні й не вельми веселі вийшли з помешкання станції» [17, с. 94].

Й. Петровський-Штерн висловить припущення про те, що ще в середині 1920-х рр. Первомайський намагався за допомогою мовно маркованих образів окреслити єврейсько-український діалог, якому загрожувало раптове і криваве російське втручання» [16, с. 352]. Про російське як Інше і Чуже дуже промовисто говорить Л. Первомайський в оповіданні «В палітурні» (1928),

де зображена ситуація, коли верхівка єврейської громади співпрацює з імперською місцевою владою, русифікуючи своїх же одноплемінників. Так, у хедері, куди чотири роки ходить герой оповідання, alter-ego письменника, викладається дочкою ребе Раїсою Лейзерівною російська література, любов до якої вбивається в буквальному значенні цього слова ребром правої руки [15, с. 72]. В «Пісні пісень (Рапсодії)» наратором теж згадується донька вчителя, яка викладала російську мову й була по пальцях довгим «квадратиком», а вчитель – лінійкою просто по долоні [11, с. 109]. У семитомному посмертному виданні Л. Первомайського, це оповідання, як і багато інших творів, зазнало прикрих змін, що редукують єврейський голос. Наприклад, в пізнішій версії йдеться про якусь абстрактну школу з двома класами, де «двадцять кволих золотушних хлопчиків у різнокольорових ситцевих сорочках, сидючи на партах, бовтають короткими ногами і хором читають Пісню Пісень мовою оригіналу» [11, с. 109]. І, звісно, перед нами опис міського хедеру, де не просто вчитель, а ребе і його донька під пильним оком імператора, що сумно дивиться на них, вбивають як цвяхи в руки єврейських дітей любов до «русской культури». Напрошується навіть асоціація з новозавітним найдраматичнішим епізодом, де фігурують руки і цвяхи.

Ідеолог сіонізму Володимир (Зеєв) Жаботинський у своїх працях наполягав на тому, що кожна нація повинна створити свою культуру незалежно від ставлення інших до неї. Його обурював той факт, що в неросійських містах носіями російської культури стають євреї, які дуже активно намагаються асимілювати як євреїв, так і представників інших націй [2, с. 42]. Жаботинський називає цю ситуацію комічною, бо коли євреї оголошували себе єдиним носієм російської культури, то він перетворюється на громадянина другого сорту [2, с. 45], стає неофітом. Сіоніст Жаботинський вважав себе повноправним громадянином своєї країни, на той момент російської імперії, і доводив право кожного на послуговування своєю мовою у всіх сферах суспільного

життя. Однозначно негативно ставиться мислитель до тих своїх одноплемінників, які постійно перебігають під «крило» сильнішої національності. При цьому, як зазначає Володимир (Зєєв) Жаботинський такий перебіжчик і асимілятор дуже легко при потрібному моменті віддає без опору цю «здобуту» національність й перебігає знову до переможця [2, с. 50]. З яким би запалом асимілятор-єврей не говорив про набуту культуру, він не може стати її опорою з причини невкоріненості в неї [2, с. 51].

Можливо тому й сумно самому імператору на портреті в містечковому єврейському хедері, де діти з кров'ю і сльозами сприймають російсько-імперську науку, а Первомайський услід за Жаботинським скаже, що уроки російської мови в хедері викликають багато приводів для сміху [11, с. 109].

А чи до сміху було й одинадцятирічному герою оповідання «В палітурні» Шльомці, якого письменник наділив ім'ям свого батька, натякаючи цим на автобіографічність певних подій. А вже у пізніших виданнях Шльомка перетвориться на Іллюшу, що теж матиме натяк на автобіографічність. Очевидно, уже в період «розвинутого соціалізму» 1985, коли виходило останнє видання творів автора, коли звітували про сформовану спільність «радянський народ», ім'я Шльома звучало вже зовсім «по-єврейськи». Можливо Л. Первомайський, як і його герой, переживав болючі моменти, пов'язані з образливими інтонаціями до слова «жид», які він чув від «малеєвських хлопців Ганьки і Степана, двірника Савки, «городовиків» у поліцейському сквері» [15, с. 74] чи криків невідомого обивателя у бобровій шапці: «Марш у двір, жиденя» [15, с. 80]. Останнє слово цієї репліки теж було прибрано у пізніших версіях. Образливо для хлопчика звучить слово «жид» і з літературних творів, навіть таких, що перевертають свідомість читача. Такою книжкою для героя оповідання «В палітурні» став «Кобзар» Шевченка. Хлопчик бачив, як його друг і колега двадцятирічний Панько захоплюється українським поетом, його поезією, як, починаючи читати з вечора, не випускає книжку з рук до ранку. Панько характеризує те, що змінює його

світогляд: «Оце так книга! Перший раз таку читаю! Все про нас написано...» [15, с. 74]. І тут же він ставить питання для себе: «Тільки чого він так жидів не любить?» А менший друг Панька, єврей, був ображений тим, що «майже через сторінку зустрічав гірке й коротке «жид» [15, с. 74]. Цікава деталь, що перше знайомство з Шевченком відбувається, коли до палітурні хтось приніс на ремонт томик «Кобзаря». А вже з наступної платні Панько купить свій власний примірник і купить у букініста Мойші Тарнопільського [15, с. 74]. Ще одна дуже прикметна риса простежується в цьому творі – Шльома (Іллюша) товаришує з українцем Паньком, але обоє погано ставляться до єврея Файвеля, грубого, неохайного, який ще й співає сороміцькі єврейські пісні. Наприкінці твору маленький палітурник примириться з солдатом Файвелем, який повідомить йому про те, що Панька розстріляють на фронтах Першої світової війни за пропаганду, яку він вестиме і Шевченковим словом (80). Підставою для розстрілу якраз і стане знайдений у його речах «Кобзар» Шевченка.

Герой-книжник Нейфах із драматичної поеми «Початок життя (Коммольці)» (1929–1935) Л. Первомайського, який мріє стати народним комісаром усіх бібліотек світу, попередньо націоналізованих [12, с. 595] теж загине за Шевченка і українця Михайла, який вважає, що не може бути поетом, не маючи власного «Кобзаря» [12, с. 634]. Події відбуваються у комсомольському загоні, який розташовується у старосвітському будинку десь на Полтавщині (чи не в рідному місті письменника), і готується у ніч на 1 травня 1920 р. до важливих подій із захисту революції. Бібліофіл Нейфах почувається щасливим вже від контакту з книжкою, але як і його колеги, горить бажанням іти на фронт, бо прагне справжнього життя. Інформація, що селяни «розкурюють» панську бібліотеку підриває Нейфака на порятунок тисяч книжок. Цей герой, який «на тлі напівписьменної молоді він виглядає як революційний Сократ» [16, с. 333] розуміє цінність кожної пущеної на цигарку сторінки енциклопедії Брокгауза й Ефрона [12, с. 634]. На замовлення поета із сумнівним доробком, але щирими

намірами Михайла про те, щоб він йому там знайшов «Кобзаря» Нейфаха реагує скептично, бо не вірить, що у панській бібліотеці буде Шевченко. Але знайде, забуде, повернеться по «Кобзаря» і загине [12, с. 651]. «Кобзар» дійде до рук Михайла, який можливо стане талановитим поетом-літописцем доби. Простежується цікава закономірність у творах Первوماйського – українець отримує символ українськості з рук єврея.

Й. Петровський-Штерн натякає на певну спорідненість Нейфаха із самим письменником-бібліофілом, який теж у 1920-ті роки на Полтавщині завідував хатою-читальнею [16, с. 333], але й не тільки. З оповідання «У палітурні» читач дізнається, що після палітурника герой, alter-ego автора, перемінив не одну професію, був бібліотекарем, «піш-машиністкою», режисером “живої газети”, діловодом, працював на бурякових плантаціях, але моя перша професія позначилася на мені...Я люблю книгу, я з внутрішнім тремтінням перегортаю сторінки старої, забутої, нікому не потрібної книжки – я відчуваю, життя б’є з кожної надрібнішої літери, що так подібна до безлічи інших, відби тих на жовтих аркушах... Так життя гарячим струменем б’є з кожної літери» [15, с. 71].

Любов до книжки, піднесене ставлення до Слова вирізняло Л. Первوماйського від часто дуже неосвічених, але ідейних поетів пореволюційної доби. На ґрунті таланту й освіченості та ідеології й революційної доцільності, як відомо, виникне багато колізій в історії нашого письменства, та й у біографій окремих майстрів, зокрема земляків Л. Первوماйського й І. Сенченка, яких єднало українське Слово. До речі ставлення українця Сенченка до земляка, єврея Гуревича чи Первوماйського, не можна назвати ставленням до Іншого, хоча, звісно, описуючи промисли євреїв рідного для обох міста можна відчитати легку іронічну посмішку щодо стереотипності їхніх сфер діяльності. Але тут важливо пам’ятати, що І. Сенченко писав свою «Подорож до Червонограда» у середині 1920-х, час декларованої українізації й коренізації, коли був зафіксований, мабуть, найвищий рівень

творчої співпраці митців різних національностей, а зокрема українців та євреїв.

Л. Первомайський, який «весь вік стояв при книгах», знав «що воно й почім» [14, с. 490], розпочав свій шлях з батькової палітурні на костянтиноградській Більовці, де досить тісенько розміщувалися різні потрібні містянам дрібні бізнеси червоноградських євреїв, чию оптику репрезентує письменник у прозових і драматичних творах 1920-х із сильним, оригінальним і трагічним єврейським звучанням. Воно буде формуватися за рахунок опису подій, пов'язаних із безглуздими і жорстокими єврейськими погромами початку ХХ ст. і вже пізніше з масовими знищеннями євреїв у роки Голокосту, за допомогою специфічних навіть стереотипних образів містечкових євреїв, мовних засобів і релігійних ритуалів, літературних героїв і письменників-маркерів національної ідентичності переважно доби романтизму, Генріха Гайне. Проблеми національно-культурної ідентичності письменника вже порушували дослідники творчості Л. Первомайського, але розмова ще може тривати. Це пов'язане з тим, що занурення у культурні, історичні, побутові тексти і контексти ХХ ст. сприяє перепрочитанню спадщини українського письменника єврейського походження із злютованою єврейсько-українською ідентичністю, що сформувалася попри агресивне утвердження наприкінці 1920–1930-х років вищості класу над нацією, так і розширює простір для вивчення культурної взаємодії представників різних націй, зокрема єврейської й української.

Bibliographic References

- «Все своє життя він чесно завойовував право засвітитись в сузір'ї Поезії. І час підтверджує це його високе право». URL : Без назви – Берестинська міська рада.
- Жаботинський (Зеєв) В. На хибному шляху. *І. Незалежний культурологічний часопис*. 1996. № 8. С. 41–51. Каліщук, О., Гусак, Д. Культурні маркери національної ідентичності (спроба компаративного аналізу досвіду / на прикладі України та Японії). *Літопис Волині*. 2025. № 32. С. 139–144. <https://doi.org/10.32782/2305-9389/2025.32.23>.
- Історія міста Берестин. URL : Історія міста - Берестинська міська рада.
- Лисий І. Концепт національної ідентичності в дослідженнях культури/ *Tertium non datur : проблема культурної ідентичності в літературно-філософському дискурсі XIX–XXI ст. : колективна монографія*. Київ, 2014. С. 40–52.
- Манучарян А. Було – стало: як змінився залізничний вокзал в Краснограді та чи існує ще Єврейська школа. URL : Архітектура Краснограда – Як виглядає місто | Красноград.Info
- Метричні книги Синагоги міста Костянтинограда. Костянтиноградське Духовне Правління. 1901–1910. *Державний архів Харківської області*. Ф. 1037. Оп.4. Справа 121. Арк. 220.
- Національний склад районів УСРР за переписом 1926 року. URL : Національний склад районів 1926 – Datatowel.in.ua.
- Первомайський Л. Молодість брата. Роман у віршах. *Первомайський Л. Твори у 7 т. Т. 2*. Київ: Дніпро, 1985. С. 3–111.
- Первомайський Л. Одна ніч з дитинства Іллюші. *Первомайський Л. Твори у 7 т. Т. 3*. Київ: Дніпро, 1985. С. 114–139.
- Первомайський Л. Пісня Пісень (Рапсодія). *Первомайський Л. Твори у 7 т. Т. 3*. Київ: Дніпро, 1985. С. 94–113.
- Первомайський Л. Початок життя (Коммольці). Драматична поема. *Первомайський Л. Твори у 7 т. Т. 3*. Київ: Дніпро, 1985. С. 592–657.
- Первомайський Л. Романтичні зустрічі. Гарт. 1928. №10. С. 66–83.
- Первомайський Л. Твори у 7 т. Т. 1. Поезії. Київ: Дніпро, 1985. 533 с.
- Первомайський Л. У Палітурні. *Молодняк*. 1928. № 4/2. С. 71–80.
- Петровський-Штерн Й. “Належати до тих, кого вбивають...” : внутрішній вибір Леоніда Первомайського. *Judaica Ukrainica*. 2012. № 1. С. 317–405.

- Сенченко І. Подорож до Червонограда. Частина перша. *ВАПЛІТЕ*. 1927. Ч. 5. С. 78–117.
- Сенченко Подорож до Червонограда. *Сенченко І. Оповідання. Повісті. Спогади*. Київ: Наукова думка, 1990. С. 176–243.
- Сміт Е. Культурні основи націй. Ієрархія, заповіт і республіка / пер. П. Тарашук. Київ: Темпора, 2010. 311 с.
- Шкандрій М. Євреї в українській літературі. Зображення та ідентичність / пер. З англ. Наталії Комарової. Київ: Дух і літера, 2019. 352 с.

References

- Istoriia mista Berestyn. (n.d.). [In Ukrainian]. URL: <https://berestrada.gov.ua/history/>.
- Kalishchuk, O., & Husak, D. (2025). Kulturni markery natsionalnoi identychnosti (sproba komparatyvnoho analizu dosvidu na przykladi Ukrainy ta Yaponii). *Litopys Volyni*, 32, 139–144. [In Ukrainian]. <https://doi.org/10.32782/2305-9389/2025.32.23>.
- Lysyi, I. (2014). Kontsept natsionalnoi identychnosti v doslidzhenniakh kultury. In *Tertium non datur: Problema kulturnoi identychnosti v literaturno-filosofskomu dyskursi XIX–XXI st.* (pp. 40–52). Kyiv. [In Ukrainian].
- Manucharian, A. (n.d.). Bulo – stalo: Yak zminyvsia zaliznychnyi vokzal v Krasnohradi ta chy isnuie shche Yevreiska shkola. [In Ukrainian]. URL: <https://krasnograd.info/articles/294025/bulo-stalo-yak-zminivsyazaliznichnij-vokzal-v-krasnogradi-ta-chi-isnuie-sche-yevrejska-shkola>.
- Metrychni knyhy Synahohy mista Kostiantynohrada. Kostiantynohradske Dukhovne Pravlinnia. (1901–1910). *Derzhavnyi arkhiv Kharkivskoi oblasti*, F. 1037, Op. 4, Spr. 121, Ark. 220. [In Ukrainian].
- Natsionalnyi sklad raioniv USRR za perepysom 1926 roku. (n.d.). [In Ukrainian]. URL: <https://datatowel.in.ua/pop-composition/ethnic-raions-1926>.
- Pervomaiskyi, L. (1985). Molodist brata: Roman u virshakh. In *Tvory u 7 t.* (Vol. 2, pp. 3–111). Dnipro. [In Ukrainian].

- Pervomaiskyi, L. (1985). Odnа nіch z dytynstva Illiushi. In *Tvory u 7 t.* (Vol. 3, pp. 114–139). Dnipro. [In Ukrainian].
- Pervomaiskyi, L. (1985). Pіsnia Pisen (Rapsodiia). In *Tvory u 7 t.* (Vol. 3, pp. 94–113). Dnipro. [In Ukrainian].
- Pervomaiskyi, L. (1985). Pochatok zhyttia (Kommoltsi): Dramatychna poema. In *Tvory u 7 t.* (Vol. 3, pp. 592–657). Dnipro. [In Ukrainian].
- Pervomaiskyi, L. (1928). Romantychni zustrichi. *Hart*, 10, 66–83. [In Ukrainian].
- Pervomaiskyi, L. (1985). *Tvory u 7 t.* (Vol. 1: Poezii). Dnipro. [In Ukrainian].
- Pervomaiskyi, L. (1928). U Paliturni. *Molodniak*, 4(2), 71–80. [In Ukrainian].
- Petrovsky-Shtern, Y. (2012). «Nalezhaty do tykh, koho vbyvaiut...»: Vnutrishnii vybir Leonida Pervomaiskoho. *Judaica Ukrainica*, 1, 317–405. [In Ukrainian].
- Senchenko, I. (1927). Podorozh do Chervonohrada. Chastyna persha. *VAPLITE*, 5, 78–117. [In Ukrainian].
- Senchenko, I. (1990). Podorozh do Chervonohrada. In *Opovidannia. Povisti. Spohady* (pp. 176–243). Naukova dumka. [In Ukrainian].
- Smith, A. D. (2010). *Kulturni osnovy natsii. Iierarkhiia, zapovit i respublika* (P. Tarashchuk, Trans.). Tempora. [In Ukrainian].
- Shkandrij, M. (2019). *Yevrei v ukrainskii literaturi. Zobrazhennia ta identychnist* (N. Komarova, Trans.). Dukh i Litera. [In Ukrainian].
- «Vse svoie zhyttia vin chesno zavoiovuvav pravo zasvitytys v suzirki Poezii. I chas pidtverdzhue tse yoho vysoke pravo.» (n.d.). [In Ukrainian]. URL: <https://berestrada.gov.ua/2018/10/04/8574/>.
- Zhabotynskyi (Zeev), V. (1996). Na khybnomu shliakhu. *Yi. Nezalezhnyi kulturolohichniy chasopys*, 8, 41–51. [In Ukrainian].

Nataliia Peleshenko

REPRESENTATIONS OF NATIONAL AND CULTURAL IDENTITY IN THE WORKS OF LEONID PERVOMAYSKYI

This article examines representations of the Ukrainian-Jewish national and cultural identity of Leonid Pervomayskyi (Illya Shliomovych Hurevych), one of the most prominent Ukrainian writers of the twentieth century, whose personal history reflects the complex and dramatic experience of an artist living under the pressure of a totalitarian imperial state, where the lack of freedom experienced by members of a stateless nation hindered both self-identification and self-expression. Through an analysis of the writer's diverse literary oeuvre – including poetry, short fiction, novels, and plays – the study identifies markers of Ukrainian and Jewish national and cultural identity that, following Anthony D. Smith's concept, are rooted in ethnic and religious traditions. The study argues that Pervomayskyi's Ukrainian identity is manifested through the territorialization of memory (the town of Kostiantynohrad/Krasnohrad/Chervonohrad/Berestyn, the Berestova River, and the region of "Chervonohradshchyna"), the depiction of ethnoscaples and the Romantic cult of nature, the incorporation of local toponyms and urbanonyms into the fabric of his works, and the assignment of names and surnames associated with the hydronym Berestova to literary characters. His Jewish identity is expressed through representations of myths and rituals, references to and explanations of historical and religious traditions, and depictions of everyday life in the shtetl. Special attention is paid to the representation of Russians as the Other and the Alien in the writer's early works with a distinct

Jewish milieu, a perspective that was also characteristic of Ukrainian writers, including his fellow countryman Ivan Senchenko. The article seeks to illuminate the complex processes underlying the formation of Pervomayskyi's Ukrainian-Jewish national and cultural identity, arguing that his writings constitute not only an integral part of the history of Ukrainian literature but also an important component of Jewish cultural heritage.

Keywords: Ukrainian literature of the 20th century, Leonid Pervomayskyi, national and cultural identity, the Other, the Alien, territorialization of memory, nationalism, cosmopolitanism, Jewish heritage.

ОБРАЗИ ЄВРЕЇВ ТА УКРАЇНЦІВ У РОМАНІ «ВСЬО ЯСНО» ДЖ. С. ФОЕРА: КОМІЧНЕ У КОНТЕКСТІ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ТРАВМИ

Статтю присвячено аналізу образів українців та євреїв у романі Джонатана Сафрана Фоера Everything Is Illuminated (2002). Дослідження виходить із припущення, що центральним художнім механізмом роману є не лише реконструкція пам'яті про Голокост, а й використання різних форм комічного як способу етичного наближення до колективної травми. Показано, що Фоер послідовно уникає чорно-білих моделей репрезентації українсько-єврейських взаємин, натомість створюючи багатоголосий наратив, у якому іронія, гумор та сатира функціонують як засоби деавтоматизації історичної пам'яті. Окрему увагу приділено способам конструювання пам'яті, а також функції колекціонування як форми постпам'яті.

Ключові слова: Джонатан Сафран Фоер, Голокост, культурна пам'ять, постпам'ять, травма, іронія, гумор, сатира, українсько-єврейські взаємини.

Вступ

Поява роману Джонатана Сафрана Фоера *Everything Is Illuminated* у 2002 році стала важливою подією американської літератури початку XXI століття. Уже дебютний роман письмен-

ника засвідчив кілька характерних рис його поетики: поєднання документального й вигаданого, складну поліфонічну композицію, інтенсивну інтертекстуальність, а головне – прагнення осмислити історичну травму не шляхом реалістичної реконструкції минулого, а через складну гру пам'яті, уяви, гумору та іронії.

Втім, рецепція роману від початку демонструє широкий спектр оцінок – від беззастережного захоплення до гострої критики. Скажімо, Гордон Гаузер наголошує, що Фоер знаходить спосіб говорити про Голокост через гумор, уяву й непряму оповідь, трактуючи роман як спробу реконструювати пам'ять там, де історія була майже повністю знищена [16]. Судха Шастрі також акцентує на проблемах пам'яті та ідентичності, однак основну увагу приділяє художній формі: вона високо оцінює двоголосу композицію й мовний експеримент, хоча зауважує, що окремі стилістичні прийоми й композиція роману подекуди видаються надмірно затягнутими та штучними [21]. Найрізкішу критичну позицію має Сем Джордїсон, який заперечує новаторство роману, вважаючи його радше майстерною комбінацією численних літературних запозичень; окрім цього, він критикує неприродність мовної стилізації та стереотипне зображення українських персонажів, хоча визнає емоційну силу фіналу, присвяченого Голокосту [17]. Натомість Франсіско Колладо-Родріґес інтерпретує подвійну нарацію твору як етичний механізм опрацювання травми: на його думку, взаємодія міфу, магічного реалізму й реалістичного свідчення дозволяє вивільнити витіснену пам'ять, зробити читача свідком трагедії та продемонструвати, що саме література здатна наблизити до досвіду історичної катастрофи, де звичайна реалістична репрезентація виявляється недостатньою [12].

Огляд окремих реплік рецепції твору в українському культурному просторі запропонувала Тамара Денисова в статті «Всесвітні трагедії від Джонатана Сафрана Фоера» [2]. Поява українського перекладу роману в 2005 році [4] спричинила жваву дискусію, головним чином, щодо характеру репрезентації укра-

їнців у творі. Чимало читачів сприйняли роман насамперед як історію про український антисемітизм або як приклад колоніального погляду американського автора на пострадянську Україну. Одразу зазначимо, що такий погляд значною мірою звужує проблематику роману.

Натомість Фоер майже не відтворює традиційних національних стереотипів. Усі персонажі роману – і американець Джона-тан (alter ego автора), і перекладач Алекс, і мешканці довоєнного Трохимброда – схожим чином недосконалі, смішні, кумедні, дивакуваті, часто наївні. Вони існують у світі, де історична катастрофа ще не настала (історія штетла) або вже сталася (90-ті ХХ ст.), а її наслідки продовжують визначати життя кількох поколінь.

Саме тому варто звертати увагу не на національні образи як такі, скільки на способи їх художнього конструювання крізь різні форми комічного. Цей комізм не згладжує трагедію Голокосту, а, навпаки, дозволяє сучасному читачеві знову її побачити. Саме завдяки гумору відбувається деавтоматизація сприйняття: історія перестає бути набором відомих фактів і повертається до простору живого етичного досвіду.

Таким чином роман водночас функціонує у кількох площинах: як текст про Голокост; як роман про сімейну пам'ять; як художнє осмислення українсько-єврейської історії; як текст про постпам'ять другого і третього покоління; і, зрештою, як своєрідний експеримент із можливостями гумору говорити про найтяжчі історичні катастрофи.

Теоретичні контексти: пам'ять, постпам'ять і травма

Протягом кількох крайніх десятиліть проблема культурної пам'яті стала одним із центральних напрямів гуманітарних досліджень. Починаючи з праць Моріса Альбвакса, пам'ять дедалі менше розуміють як сукупність індивідуальних спогадів і дедалі більше – як соціальний процес, у якому певна спільнота кон-

струє своє минуле. Саме тому пам'ять завжди є результатом сучасного погляду на історію, а не простим відтворенням фактів. Альбвакс пише: «Досі я обмежувався спостереженням і вказував на все те соціальне, що міститься в індивідуальних спогадах – тих спогадах, у яких кожна людина відтворює власне минуле й нерідко вважає, що лише його вона й може відновити. Тепер, коли ми зрозуміли, наскільки індивід у цьому аспекті – як і в багатьох інших – залежить від суспільства, цілком природно розглядати саму групу як таку, що має здатність пам'ятати, і, наприклад, приписувати пам'ять родині так само, як і будь-якій іншій колективній спільноті» [14, 54]. Зрозуміло, що в контексті роману Фоера і Алекс, і Джонатан поступово реконструюють родинну пам'ять – й саме це є головним сюжетом, з яким резонує його іронічна назва «Всьо ясно».

Ідею колективної пам'яті розвинув Ян Ассман, який запропонував розрізняти комунікативну та культурну пам'ять. Якщо перша існує в межах живої пам'яті поколінь, то другу підтримують література, мистецтво, ритуали та інші культурні практики. Голокост, як і Голодомор в українській історії, стали важливими прикладами саме культурної пам'яті: сьогодні дедалі менше лишається безпосередніх свідків цих трагедій, натомість дедалі більшого значення набувають тексти, фотографії, художні реконструкції та сімейні архіви.

У контексті нашого дослідження також продуктивною буде концепція постпам'яті, запропонована Маріанною Гірш. Дослідниця описує ситуацію, коли травматичний досвід уже не належить безпосередньо самому суб'єктові, однак визначає його ідентичність через родинні перекази, сімейні альбоми чи успадковані речі. Покоління дітей і онуків переживає катастрофу ніби опосередковано, однак емоційна сила цього досвіду не менша, ніж у безпосередніх очевидців: «Праця постпам'яті, як я хотіла би стверджувати – і саме це є центральною тезою моєї книжки, – прагне реактивувати й знову втілити віддалені в часі політичні та культурні структури пам'яті, повторно наділяючи їх емоційно

резонансними індивідуальними й сімейними формами медіації та естетичного вираження. У такий спосіб учасники, яких ці події торкнулися не безпосередньо, можуть долучитися до творення постпам'яті, здатної тривати навіть після того, як відійдуть усі безпосередні учасники подій і навіть їхні родинні нащадки» [15, 33].

Власне, до покоління постпам'яті належить і сам Джонатан Сафран Фоер. Його роман є спробою реконструювати втрачений світ через розрізнені уламки. Не випадково одним із центральних образів книжки стає колекціонування: Джонатан у книзі збирає речі, фотографії, листи, випадкові предмети, ніби прагнучи скласти з них утрачену історію власної родини.

Роман «Всьо ясно» також є доброю ілюстрацією концепцій Домініка Лакапри, який розрізняє *відігравання* (acting out) – нескінченне повторення, переказування травматичного досвіду – та *опрацювання* (working through), тобто поступове його осмислення. Дослідник пише, «...що процеси опрацювання можуть протидіяти силі відігравання та компульсивному повторенню. Процеси опрацювання, зокрема жалоба й різні форми критичного мислення та практики, відкривають можливість здійснювати розрізнення або виробляти артикуляції, які залишаються проблематичними, але водночас функціонують як межі та як потенційно бажані форми опору нерозв'язності» [18, 22].

Подорож Джонатана Україною якраз і є таким процесом *опрацювання* травматичного досвіду. Вона не повертає в минуле і не відновлює історичну справедливість, але дозволяє всім героям уперше побачити власну історію як частину спільної трагедії. Також важливо, що ця спільна пам'ять у романі не виникає автоматично. Вона формується поступово, через комунікацію людей, які спочатку майже нічого не знають один про одного: минуле відкривається не через архів, а через людські стосунки.

Відповідно, Фоер базує свій наратив про травму не на документальності, а на принципі конструювання. Звідси й парадокс: автор пропонує пам'ятати не лише через скорботу, а й через сміх –

наявність у творі комічного є частиною *опрацювання* травми. Трагедія не перестає бути трагедією, але гумор та іронія дозволяють повернути історичним подіям їхню людську складність.

Українці та євреї між історією та стереотипом

Одним із найцікавіших аспектів роману є спосіб, у який Фоєр працює з національними стереотипами. Попри те, що роман часто сприймають як книгу про український антисемітизм, уважне читання показує протилежне: автор послідовно демонструє будь-які спроби пояснити трагедію Голокосту через «характер» того чи іншого народу. Це зрозуміло вже зі структури твору: автор не говорить із позиції всезнаючого оповідача, який би роздавав однозначні присуди. Натомість читач отримує кілька перспектив, кожна з яких виявляється неповною. Американець Джонатан майже нічого не знає про Україну, проте й Алекс розуміється на історії власної країни дуже кволо. Дід Алекса усе життя приховує правду навіть від самого себе. Поступово відтворити минуле, та й то зі значним відчуттям умовності, дозволяє лише поєднання різних поглядів персонажів роману – проте жоден з них не постає надійним наратором. Тобто від початку бачення історії, яке пропонує роман, доволі постмодерністське: історія постає не так зводом перевірених фактів, як перетином різних наративів і якусь «остаточну» візію подій може бути хіба сконструйовано.

Так само суперечливими та, тією чи іншою мірою, комічними є й образи буквально всіх персонажів роману – не лише українців, у чому твір неодноразово звинувачували. Як правило, персонажі в Фоєра від початку дивні та смішні, проте поступово набувають серйозності та глибини. Це, звісно, найперше стосується Алекса Перцова та його сім'ї. І цей жест – вказування на серйозне посеред фрагментованого й конструйованого – вже можна кваліфікувати як метамодерний.

Загалом, можна було б закинути автору, що він надто карикатурно змальовує пострадянську Україну, проте, по-перше, багато зі сказаного правда, по-друге – це говорить не автор і навіть не американець Джонатан – це говорить одесит Алекс, ще й до того ж ламаною англійською, в якій постійно плутає значення слів. Його мовлення, поміж іншим, є одним із головних джерел комізму в романі.

Ось, скажімо, діалог, в якому Джонатан не розуміє, чому має залишатися в автівці під час реєстрації в готелі: «Коли ми підкотили до готелю, стало вже темно. «Ти мусиш лишитися в машині», – сказав я героєві, бо власник готелю зразу пойме, що гість – американець. А батя казав, що вони деруть з іностранців із надбавкою. «Чому?» – спитав герой» [5, 74-75]. Тогочасні реалії в Україні мають свою логіку, яка залишається незрозумілою для американця. Сама дійсність є карикатурною, проте її ще й карикатурно передає Алекс.

Дуже часто Алекс намагається вихвалити себе, свою сім'ю, українців загалом, проте розуміємо ми його якраз протилежно – тобто сатиричні випадки нам подано під маскою іронії, а отже нетривко, ненадійно. Це підважує сатиру, яка, навпаки, потребує чіткої верифікації висловлювань. З іншого боку, просторікування Алекса виконують значно складнішу функцію, ніж проста мовна гра. Його недосконала англійська не є ознакою інтелектуальної меншовартості. Навпаки, вона демонструє постійне прагнення перейти межу між двома світами. Він безперервно намагається знайти слова для опису того, чого сам ще не розуміє. Подібний механізм уже неодноразово описувався в теорії комічного. За Анрі Бергсоном, сміх часто виникає внаслідок механічності поведінки, коли людина не цілком володіє власними діями або мовленням. Однак у Фоера цей механізм швидко перестає бути суто комічним. Чим далі просувається сюжет, тим більше читач починає співчувати Алексові. Фактично саме цей герой проходить найповнішу моральну еволюцію – від пришепелуватого дурника до зрілої людини, як здатна глибше розуміти реальність і відповідати за свої дії.

Не менш промовистими образами є батько та дід Алекса. «Батя» репрезентує світ, у якому минуле втратило будь-яку цінність, окрім комерційної. Його туристична агенція «Дорогами предків» існує завдяки пам'яті про Голокост, однак цю пам'ять перетворено на товар – тут цілком резонно згадати Теодора Адорно та інших франкфуртців, які критикували подібні процеси. Врешті, найбільш детально механізми такої комодифікації описав Жан Бодріяр [див. 8; 9; 10]. Водночас Фоер утримується від однозначного осуду цього персонажа (у нього, як вже було сказано, всі персонажі неоднозначні). Адже саме завдяки діяльності цієї агенції Джонатан узагалі отримує шанс відшукати сліди власної родини. Тобто навіть комерціалізація пам'яті несподівано породжує можливість її відновлення.

Чи не найскладнішою постаттю роману є дід Алекса. На початку твору він здається майже фарсовим персонажем: вдає, що погано бачить (й це дуже символічно, з огляду на його бажання забути минуле), безперервно нарікає на життя і на кожному кроці демонструє свій антисемітизм. Читач сприймає його як ще один гротескний образ пострадянського світу. Проте саме цей персонаж виявляється головним носієм прихованої травми. Наприкінці роману з'ясовується, що його антисемітизм був не причиною, а наслідком почуття провини: він усе життя намагався витіснити пам'ять про зраду свого друга Гершеля, яку вчинив під час нацистської окупації.

Власне, на прикладі Алексового діда Фоер дуже точно описує той психологічний механізм, який Домінік Лакапра називає *відігривання* (acting out) – тобто нескінченне повторення травми та неможливість вийти поза її рамки. Герой не здатний інтегрувати травматичний досвід у власну біографію, тому багато десятиліть негативно повторює його – через мовлення, поведінку, ненависть до євреїв, небажання згадувати минуле. Антисемітизм тут постає не як історична константа українського суспільства, а як одна з можливих форм травматичного самозахисту. Й це принципова відмінність роману Фоера від стереотипних нарати-

вів, які пояснюють українсько-єврейські взаємини виключно через етнічну ворожнечу.

Важливо, що до приходу нацистів, як показує нам автор, українська та єврейська спільноти співіснували цілком нормально – їх навіть об'єднувало щось більше. Друг Алексового діда – Гершель – постає майже членом української родини. Він товаришує з Елі (як він називає майбутнього діда Алекса), допомагає виховувати його дитину (Алексового батька), й навіть закоханий у його дружину Анну, хоча ця закоханість не руйнує їхньої дружби. Прихід нацистів радикально змінює звичні правила людського співжиття. Це зовнішнє насильство запускає ланцюг взаємних зрад, доносів і морально неможливих виборів. Фоєр не заперечує фактів колаборації чи участі окремих українців у злочинах, проте він точно не пояснює ці події природною «сутністю» українців. Навпаки, роман послідовно демонструє універсальність морального краху в тоталітарній епосі. У ситуації абсолютного насильства жертвами стають усі – євреїв виказують і українці, й самі євреї, які хочуть уникнути розправи.

Тому для Алексового діда вибір між власною сім'єю та другом майже перестає бути вибором: «І я знав, що мушу змінити все, що мушу залишити все позаду й що я не повинен ніколи розказати йому [синові], ким я був чи що я зробив, тому що це заради нього я зробив те, що зробив, це задля нього я виказав свого друга, це задля нього вбили Гершеля, я вбив Гершеля, і саме тому він є такий, який він є, тому що батько весь час відповідає за свого сина» [5, 288]. Проте Алекс, який переповідає це зізнання, одразу ж (звісно, з волі автора) узагальнює: «Дед сказав, що це він, але це неправда. Правда в тому, що я тоже показав на Гершеля, і я тоже сказав «отой є єврей», а ще я скажу тобі, що ти тоже показав на Гершеля і тоже сказав «отой є єврей», даже больше, дед тоже показав на мене і тоже сказав «отой є єврей», а ти тоже показав на нього й сказав «отой є єврей», і твоя баба, і Ігорчик, і ми всі показали одне на одного» [Там само]. Страх, на який спирається саме існування тоталітарної системи, здатен нівелювати етичні переконання людини, незалежно від її національності.

У фіналі роману дід Алекса постає перед важким моральним вибором: він усе життя *відігравав* – повторював витіснення – давніх злочину й травми, а тепер має шанс їх визнати – опрацювати (work through). Тому він врешті каже Алексу правду й сам виносить собі присуд. У фіналі Алекс та, особливо, його дід вже аж ніяк не карикатурні – це глибокі, питомо екзистенціалістські персонажі.

Образ єврейського світу: штетл як парадоксальний простір пам'яті

Якщо сучасна українська лінія роману тяжіє до сатиричного зображення пострадянської дійсності, то історію довоєнного Трохимброда базовано на іронії й гуморі. Тут Фоер майже повністю відмовляється від реалістичного письма, створюючи текст, який водночас нагадує родинну сагу, магічний реалізм і біблійну притчу.

Уже сама історія заснування містечка демонструє цей принцип. Трохимброд починається з майже міфологічної сцени порятунку немовляти з річки. Та й подальша історія містечка складається не зі звичних зафіксованих фактів, а з численних кумедних епізодів, родинних переказів, абсурдних збігів чи й всуціль казкових подій. Це не реконструкція реального штетла, а радше уявлення про нього, сформоване у пам'яті кількох поколінь. Так автор прагне показати, що минуле кожного разу заново конструюється у процесі розповіді. Як пише Маріана Гірш «...творчість, сформована через ототожнення з жертвами, запрошує глядачів долучитися разом із нею до культурного акту пам'ятання» [15, 159].

Особливо показовим є характер комічного в цих розділах. Практично всі мешканці Трохимброда дивакуваті. Вони поводяться ексцентрично, мають химерні звички, постійно сперечаються, вигадують безглузді історії, закохуються, ревнують, помиляються. Їхній світ не має нічого спільного з монументальною

моделлю «світу, приреченого на загибель», яку можна очікувати від літератури Голокосту. Навпаки, Фоер послідовно повертає єврейській громаді її повсякденність – штетл наголошено живий. (З екранізації роману сюжетну лінію штетла майже повністю вилучено. Це суттєво збіднює фільм і створює етичний дисбаланс: в екранізації смішними дійсно є лише українці).

Провідним механізмом зображення світу штетла в Фоера є іронія: на початку вона м'яка й добра й результує в гумор – отакі, мовляв, кумедні мешканці цього єврейського містечка, з їхніми дивними релігійними ритуалами, зацикленістю на вигадуванні історій та гіпертрофованою увагою до сексуальності. Й сам жест одномоментного знищення цього світу в фіналі роману, вочевидь, теж іронічний – лише характер іронії тут змінюється: тепер це гірка «трагічна іронія».

Передчуття краху живого світу штетла робить майбутню катастрофу ще більш драматичною. Гумор та добра іронія автора, що притаманні опису повсякдення штетла, зненацька обриваються в момент вторгнення зовнішнього насильства. Це істотно відрізняє комічне в романі від чорного гумору, адже сама катастрофа не постає смішною – кумедним є людське життя, аж поки воно не обривається.

Як зазначає Кеті Карут, травма часто проявляється не через пряме відтворення катастрофи, а через її постійну присутність: структури твору «позначені травматичною моделлю витіснення та повторюваної появи, роблять її носієм історичної правди» [11, 11]. І далі: «...складний взаємозв'язок між травмою та виживанням постає не тому, як можна було б очікувати, що існує нібито прямий і безпосередній зв'язок між свідомістю та подіями, які загрожують життю, а радше через саму парадоксальну структуру опосередкованості, властиву психічній травмі» [11, 59]. У романі Фоера Голокост майже завжди перебуває поза кадром. Проте саме знання читача про його неминучість визначає емоційне звучання кожного, навіть комічного, епізоду.

Відтак однією з центральних метафор роману стає колекціонування. Джонатан ненастанно колекціонує уламки *світу-до-траге-*

дії й кульмінацією його пошуку стає епізод, коли в своїй мандрівці подорожні знаходять жінку, яка збирає безліч слив випадкових предметів, які вдалося врятувати після знищення штетла. Власне, колекціонування залишків і постає тією структурою тексту, що постійно нагадує про трагедію, напряду її не називаючи. Зацикленість Джонатана на своєму колекціонуванні видається кумедною, проте постійно вказує на трагічні події. Неоднозначність іронії поступово зникає і читач різко падає у прірву глибокого розпачу – багатий подіями, дивний світ припинив існувати. Маркес, на думку багатьох, мав значний вплив на Фое-ра, проте в латиноамериканського автора світ після більших чи менших катастроф відновлюється, а в романі «Всьо ясно» маємо точку повної анігіляції – зупинку історії, після якої залишаються тільки уламки.

Джонатан колекціонує речі, які самі собою майже нічого не означають. Однак разом вони утворюють своєрідний архів пам'яті. В класичному архіві історію репрезентує документ і супровідний йому наратив, але тут її формує сукупність випадкових речей. І це окремий вимір трагізму. Годинник, свічка, окуляри, ключі, фотографії залишаються останніми свідками зниклого світу. У цьому сенсі роман перегукується з концепцією П'єра Нора з його *lieux de mémoire*. Лише місце пам'яті колапсує до одиничного предмета, здатного пережити своїх власників.

Конструйована постпам'ять також включає в себе своєрідні *легенди*, пов'язані з тілесністю та сексуальністю. Майже всі персонажі (і в сучасній частині, і в історії штетла) багато говорять про кохання, секс, вагітність, народження дітей. Особливо показово в цьому контексті є постать врятованого діда Джонатана, якого перетворено на гіперболізовано сексуального персонажа: вперше він кохається, коли йому всього 10 років, а всього за життя в нього – 132 коханки. Цей образ, як розуміємо, є черговим гротескним жартом Фоера, проте, насправді, тілесність та сексуальність постають у романі найпосплідовнішими запереченням смерті. Власне, сексуальна вітальність, попри знищення штетла, вписує його у вічність: «Через сто чи півтори сотні років, коли

коханці, які витворили саяво, надійно й непорушно лежатимуть на спині, великі міста все одно можна буде побачити з космосу. Вони сятимуть цілий рік. Менші міста також світитимуться ... Трохимів день – це єдиний відтинок часу в році, коли крихітний Трохимбрід можна побачити з космосу, тільки тоді енергії від злягання численних пар достатньо, щоб наситити польсько-українські небеса сексуальною електрикою. «Ми тут, – свідчитиме вироблене ... саяво через півтора сторіччя, – ми тут, і ми живі» [5, 113].

Й це, звісно, теж іронія: секс більше не слугує запорукою земного тривання – адже нацисти знищують навіть дітей. Натомість, це самоцінне продукування космічної енергії, що робить цілий народ (через єдине невелике містечко) видимим – надалі присутнім. Іронія дає можливість автору, попри трагедію історії, створити наратив, у якому знищений народ таки продовжує існувати.

Висновки

Роман Джонатана Сафрана Фоера «Всьо ясно» належить до найважливіших художніх текстів початку ХХІ століття, присвячених осмисленню Голокосту та постпам'яті цієї трагедії. Водночас він виходить далеко за межі традиційної літератури про цю катастрофу. Фоер не прагне документально реконструювати історичні події чи запропонувати остаточну моральну оцінку українсько-єврейських взаємин. Натомість він створює багатоголосий художній простір, у якому різні покоління й різні національні спільноти намагаються заново вибудувати втрачений зв'язок із власним минулим.

Важливо звернути увагу на способи репрезентації в романі українців та євреїв. Попри поширене уявлення, що твір концентрується виключно на негативних образах українців, уважніший аналіз демонструє значно складнішу картину: Фоер не протиставляє дві національні спільноти та послідовно відмовляється

від етнічного есенціалізму. Причини трагедії він убачає не в «національних характерах», а в руйнівній дії тоталітарного насильства, яке однаковою мірою деформує моральний вибір усіх її учасників.

Важливим механізмом ретроспективного конструювання історії стає комічне. На відміну від значної частини літератури Голокосту, де домінує трагічний пафос, Фоер послідовно використовує гумор, іронію, самоіронію, гротеск і абсурд як форми етичного наближення до історичної травми. При цьому комічне не применшує масштабу катастрофи і не руйнує її морального виміру. Навпаки, воно повертає історії її людський масштаб, деавтоматизуючи сприйняття подій, що в колективній пам'яті вже набули характеру майже ритуального знання.

Водночас роман демонструє різні модуси комічного щодо обох спільнот. Українська сюжетна лінія спочатку тяжіє до сатиричного змалювання, однак у процесі розвитку сюжету сатира дедалі більше поступається місцем співчутливому гуморові. Єврейський світ довоєнного штетла від початку представлений крізь призму доброї іронії, що поступово набуває елегійного звучання після усвідомлення неминучості історичної катастрофи. Таким чином, різновиди комічного стають не лише стилістичними прийомами, а й способом диференційованого осмислення історичного досвіду.

Отже, роман «Всьо ясно» доцільно розглядати не лише як твір про Голокост чи українсько-єврейські взаємини, а передусім як роман про можливість етичної комунікації після історичної катастрофи. Комічне стає тут одним із головних інструментів культурної пам'яті: воно повертає людську індивідуальність тим, кого історія схильна редукувати до абстрактних категорій жертв, свідків або винуватців. У цьому полягає, на нашу думку, найважливіше художнє відкриття Джонатана Сафрана Фоера та одна з причин, чому роман і сьогодні залишається актуальним для українського читача, який знову переживає досвід війни, втрати, травми й необхідності осмислення минулого.

Bibliographic References

- Бергсон А. Сміх: нарис про значення комічного / пер. з фр. Є. Єременко. Київ : Дух і Літера, 1994.
- Денисова Т. Всесвітні трагедії від Джонатана Сафрана Фоера // Слово і час. – 2009. – №1. С. 28-38.
- Нора П. Теперішнє, нація, пам'ять. – К.: Кліо, 2014.
- Фоер Дж. С. Все ясно / пер. з англ. Р. Семків. Київ: Факт, 2005.
- Фоер Дж. С. Всього ясно / пер. з англ. Р. Семків. Київ: КСД, 2017.
- Adorno T. Aesthetic Theory. London: Bloomsbury, 1997.
- Assmann, J. Cultural Memory and Early Civilization: Writing, Remembrance, and Political Imagination. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
- Baudrillard J. Symbolic Exchange and Death. Los Angeles: Sage, 1993.
- Baudrillard J. The Consumer Society. Myths and Structures. Los Angeles: Sage, 1998.
- Baudrillard J. The Transparency of Evil. London: Verso, 1993.
- Caruth, C. Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996.
- Collado-Rodriguez F. Ethics in the Second Degree: Trauma and Dual Narratives in Jonathan Safran Foer's Everything Is Illuminated. Режим доступу: https://www.academia.edu/395857/Trauma_and_Dual_Narratives_in_Jonathan_Safran_Foer_s_Everything_is_Illuminated_2008_ (Зчитано 26.06.2026).
- Foer, J. S. Everything Is Illuminated. Boston: Houghton Mifflin, 2002.
- Halbwachs, M. On Collective Memory. Chicago: University of Chicago Press, 1992.
- Hirsch, M. The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust. New York: Columbia University Press, 2012.
- Houser G. Everything is Illuminated, by Jonathan Safran Foer. Режим доступу: <https://www.christiancentury.org/reviews/2011-04/everything-illuminated-jonathan-safran-foer> (Зчитано 27.06.2026).
- Jordison S. Guardian book club: Everything Is Illuminated by Jonathan Safran Foer. Режим доступу: <https://www.theguardian.com/books/booksblog/2010/mar/02/everything-is-illuminated-jonathan-safran-foer> (Зчитано 27.06.2026).
- LaCapra, D. Writing History, Writing Trauma. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2001.

- Melnychuk A. Under Western Eyes: Images of Ukraine in Contemporary American Fiction // American Literature at the Edge of XX–XXI Centuries. – Kyiv, 2004. – PP. 426–444.
- Petrovsky-Shtern, Y. The Golden Age Shtetl: A New History of Jewish Life in East Europe. Princeton: Princeton University Press, 2014.
- Shastri S. Review of Everything is Illuminated by Jonathan Safran Foer. Режим доступу: <https://imagetextjournal.com/review-of-everything-is-illuminated-by-jonathan-safran-foer/> (Зчитано 27.06.2026).

References

- Adorno, T. (1997). *Aesthetic Theory*. Bloomsbury.
- Anhelo, M. [Melnychuk, A.] (2004). Under Western Eyes: Images of Ukraine in Contemporary American Fiction. In *American Literature at the Edge of XX–XXI Centuries* (pp. 426–444).
- Assmann, J. (2012). *Cultural Memory and Early Civilization: Writing, Remembrance, and Political Imagination*. Cambridge University Press.
- Baudrillard, J. (1993). *Symbolic Exchange and Death*. Sage.
- Baudrillard, J. (1993). *The Transparency of Evil*. Verso.
- Baudrillard, J. (1998). *The Consumer Society. Myths and Structures*. Sage.
- Berhson, A. (1994). *Smikh: narys pro znachennia komichnoho* [Laughter: an essay on the meaning of the comic] (Ie. Ieremenko, Trans.). Dukh i Litera. [in Ukrainian].
- Caruth, C. (1996). *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Johns Hopkins University Press.
- Collado-Rodriguez, F. (2008). Ethics in the Second Degree: Trauma and Dual Narratives in Jonathan Safran Foer's *Everything Is Illuminated*. Retrieved from https://www.academia.edu/395857/Trauma_and_Dual_Narratives_in_Jonathan_Safran_Foer_s_Everything_is_Illuminated_2008
- Denysova, T. (2009). Vsesvitni trahedii vid Dzhonatana Safrana Foera [World tragedies from Jonathan Safran Foer]. *Slovo i chas*, (1), 28–38. [in Ukrainian].
- Foer, J. S. (2002). *Everything Is Illuminated*. Houghton Mifflin.
- Foer, Dzh. S. (2005). *Vse iasno* [Everything is illuminated] (R. Semkiv, Trans.). Fakt. [in Ukrainian].

- Foer, Dzh. S. (2017). *Vsio iasno* [Everything is illuminated] (R. Semkiv, Trans.). KSD. [in Ukrainian].
- Halbwachs, M. (1992). *On Collective Memory*. University of Chicago Press.
- Hirsch, M. (2012). *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*. Columbia University Press.
- Houser, G. (2011). *Everything is Illuminated*, by Jonathan Safran Foer. Retrieved from <https://www.christiancentury.org/reviews/2011-04/everything-illuminated-jonathan-safran-foer>.
- Jordison, S. (2010). *Guardian book club: Everything Is Illuminated by Jonathan Safran Foer*. Retrieved from <https://www.theguardian.com/books/booksblog/2010/mar/02/everything-is-illuminated-jonathan-safran-foer>
- LaCapra, D. (2001). *Writing History, Writing Trauma*. Johns Hopkins University Press.
- Nora, P. (2014). *Teperishnie, natsiia, pamiat* [Present, nation, memory]. Klio. [in Ukrainian].
- Petrovsky-Shtern, Y. (2014). *The Golden Age Shtetl: A New History of Jewish Life in East Europe*. Princeton University Press.
- Shastri, S. (2011). *Review of Everything is Illuminated by Jonathan Safran Foer*. Retrieved from <https://imagetextjournal.com/review-of-everything-is-illuminated-by-jonathan-safran-foer/>

Rostyslav Semkiv

IMAGES OF JEWS AND UKRAINIANS IN J. S. FOER'S NOVEL *EVERYTHING IS ILLUMINATED*: THE COMIC IN THE CONTEXT OF REPRESENTING TRAUMA

This article examines the representations of Ukrainians and Jews in Jonathan Safran Foer's Everything Is Illuminated (2002), focusing on

the ethical function of various modes in the representation of Holocaust trauma. Rather than treating the novel primarily as a narrative about Ukrainian antisemitism or Jewish victimhood, the study argues that Foer constructs a polyphonic vision of Ukrainian-Jewish relations that resists ethnic essentialism and simplistic moral dichotomies. Drawing on the theoretical frameworks of Maurice Halbwachs, Jan Assmann, Marianne Hirsch, Dominick LaCapra, and Cathy Caruth, the article interprets the novel as a work of postmemory in which even humor, irony, satire, and grotesque become mechanisms for reconstructing cultural memory and working through historical trauma. Particular attention is paid to the contrasting representations of post-Soviet Ukraine and the prewar shtetl of Trachimbrod, demonstrating how different comic registers shape readers' ethical engagement with the past. The analysis also explores the symbolism of collecting, fragmented narration, and multilingual discourse as strategies of recovering a destroyed world. The article concludes that comic representation does not diminish the gravity of the Holocaust but instead restores the human complexity of history, making ethical communication across generations and national communities possible.

Keywords: Jonathan Safran Foer, Holocaust, cultural memory, postmemory, trauma, irony, humor, satire, Ukrainian-Jewish relations.

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 матиного 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 непоясненій 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 Абель, 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 Абель 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 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 Улянуну 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 вдвильнянням 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 подією 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. Приємного 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 Мічуріним, 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 оприявлення 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'яже 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 врзання 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 Романом 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-andrukhovich-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. Серякова. 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-andrukhovich/> (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-andrukhovich/> (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. Taraschuk, 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.

Список авторів

Віра Агеєва, докторка філологічних наук, професорка кафедри літературознавства імені Володимира Моренця, НаУКМА;

Ірина Борисюк, кандидатка філологічних наук, доцентка кафедри літературознавства імені Володимира Моренця, НаУКМА;

Олександр Боронь, доктор філологічних наук, член-кореспондент НАН України, заступник директора з наукової роботи, завідувач відділу шевченкознавства Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України;

Роман Веретельник, доктор філософії в галузі філології, завідувач кафедри літературознавства імені Володимира Моренця, НаУКМА;

Тетяна Непипенко, аспірантка кафедри літературознавства імені Володимира Моренця, НаУКМА;

Наталія Пелешенко, кандидатка філологічних наук, старша викладачка кафедри літературознавства імені Володимира Моренця, НаУКМА;

Олена Пелешенко, докторка філософії в галузі філології, викладачка кафедри літературознавства імені Володимира Моренця, НаУКМА;

Ольга Полюхович, кандидатка філологічних наук, віцепрезидентка з науково-навчальних студій, доцентка кафедри літературознавства імені Володимира Моренця, НаУКМА;

Ростислав Семків, кандидат філологічних наук, доцент кафедри літературознавства імені Володимира Моренця, НаУКМА;

Богдан Тихолоз, кандидат філологічних наук, старший науковий співробітник, директор Львівського національного літературно-меморіального музею Івана Франка, доцент кафедри української літератури ім. акад. Михайла Возняка.

List of Authors

Vira Ageieva, Doctor of Philology, Professor at the Volodymyr Morenets Department of Literary Studies, NaUKMA;

Oleksandr Boron, Doctor of Philology, Corresponding Member of the NAS of Ukraine, Deputy Director for Research, Head of the Department of Shevchenko Studies at the Taras Shevchenko Institute of Literature of the NAS of Ukraine;

Iryna Borysiuk, Candidate of Philology, Associate Professor at the Volodymyr Morenets Department of Literary Studies, NaUKMA;

Tetiana Nepypenko, PhD Student at the Volodymyr Morenets Department of Literary Studies, NaUKMA;

Nataliia Peleshenko, Candidate of Philology, Senior Lecturer at the Volodymyr Morenets Department of Literary Studies, NaUKMA;

Olena Peleshenko, Doctor of Philosophy in Literary Studies, Lecturer at the Volodymyr Morenets Department of Literary Studies, NaUKMA;

Olha Poliukhovych, Candidate of Philology, Vice-President for Research and Education, Associate Professor at the Volodymyr Morenets Department of Literary Studies, NaUKMA;

Rostyslav Semkiv, Candidate of Philology, Associate Professor at the Volodymyr Morenets Department of Literary Studies, NaUKMA;

Bohdan Tykholoz, Candidate of Philology, Senior Research Fellow, Director of the Ivan Franko Lviv National Literary Memorial Museum, Associate Professor at the Department of Ukrainian Literature named after Academician Mykhailo Vozniak;

Roman Veretelnyk, Doctor of Philosophy in Literary Studies, Head of the Volodymyr Morenets Department of Literary Studies, NaUKMA.

Наукове видання

Колективна монографія
«ІМАГОЛОГІЧНІ СТУДІЇ:
УКРАЇНЦІ І ЄВРЕЇ В ДЗЕРКАЛІ ЛІТЕРАТУРИ»

Collective Monograph
“IMAGOLOGICAL STUDIES:
UKRAINIANS AND JEWS IN THE MIRROR OF LITERATURE”

Усі права застережені. Передруки і переклади
дозволяються тільки за згодою авторів

Редагування та коректура: *Юрій Вестель, Анна Бахтіна*

Комп'ютерна верстка: *Борис Захаров, Ірина Риндюк*