

НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ «КИЄВО-МОГИЛЯНСЬКА АКАДЕМІЯ»

Факультет гуманітарних наук

Кафедра літературознавства імені Володимира Моренця

Кваліфікаційна робота

освітній ступінь – бакалавр

на тему: «ПОЕТИКА Й АКСІОЛОГІЯ ПОВСЯКДЕННЯ ЄВРЕЇВ 1930-40-Х РР.
В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ»

Виконала: студентка 4-го року навчання

Спеціальності – 035.1 ФІЛОЛОГІЯ (Українська мова та література);

освітньої програми: Мова, література, компаративістика

Гайдучок Софія Володимирівна

Керівник: Пелешенко Н. І.,

кандидат філологічних наук, старший викладач

Рецензент: Пашко О. В.,

кандидат філологічних наук, старший викладач

Кваліфікаційна робота захищена

з оцінкою «_____»

Секретар ЕК _____

«_____» _____ 2025 р.

Київ 2025

ЗМІСТ

ЗМІСТ	2
ВСТУП	3
1.1 До проблематики терміну повсякдення	5
2.1. Єврейська тема в радянській літературі	10
2.2. Особливості імагологічної рецепції єврейства у 1930-1940-х	13
Висновки пункту 2.2	51
2.3. “Вулиця Мельникова” (середина 1960-тих)	52
2.4. “Клопіт цирульника Еміля Термана” (1930)	59
2.5. “Тепер я турок, не козак...” (1987)	67
ВИСНОВКИ	79
Список використаних джерел	81

ВСТУП

Дослідження радянської повсякденності становить важливий і перспективний напрям сучасної гуманітаристики: як частина так званої “неофіційної історії”, вона не лише набуває популярності в українських дослідників, але й стає частиною більш офіційного нарративу – це пов’язано зокрема з тим, що *“посттоталітарна свідомість виростає на ґрунті розвінчування офіційної правди”* [14]. Важлива роль у цьому належить літературному дискурсу: звертання до раніше заборонених або втрачених текстів і перепрочитання ідеологічно-дозволенних дає змогу осмислити або ж переосмислити минуле, коли література стає альтернативним історичним джерелом – свідомо чи мимоволі. Якщо у культурологічній оптиці повсякдення є безпосереднім складником певної епохи, то його літературну роль можна було б описати ємною фразою Т. Свєрбілової *“від побуту до символу”* [48].

Єврейське повсякдення як сфера щоденних практик і пристосування до тоталітарної реальності є доволі малодослідженим серед української наукової спільноти попри численні праці на тему ідеологічного тиску, офіційної радянської політики щодо єврейського населення тощо. Прикладами таких робіт є матеріали XII Міжнародного наукового семінару *“Євреї Лівобережної України. Історія та культура”* [18], збірник *“Повсякденне життя етнічних меншин радянської України у міжвоєнну добу”* під редакцією Л. Якубової [46] тощо. Вагомий вклад у дослідження єврейського міжвоєнного повсякдення зробила американська А. Штерншис [67, 76].

І все ж: чому єврейське повсякдення саме у 1930-х роках? Перш за все, це надзвичайно важливий для єврейства час: у міжвоєнний період поруч із радянізацією суспільства відбувається вимирання єврейських штетлів, і величезна кількість єврейського населення переїжджає до великих міст – зокрема Києва, Москви і Ленінграду [76, с. 6]. Міські євреї, що втратили зв'язок з традиційною єврейською культурою і релігією, намагаються знаходити її в інших проявах (на кшталт їдишських театрів, радянських їдишських пісень) і

формах (переосмисленні творів, не призначених для єврейської аудиторії, на єврейський лад) – перш за все у мистцеві. Для української культури зазначені події набувають дещо іншого характеру: І. Дзюба називає це “*державно спрямован[им], в сталінські часи (а почасти й пізніше), викорінення[м] з радянської України євреїв, які працювали в українській літературі, культурі, науці, – або цькування їх: як елемент політики національного впокорення через розбрат*” [17] – втім, подібне можна сказати і про пересічне населення загалом. Якщо Штерншис називає 1930-ті золотою добою євреїв, то для українців це десятиліття є чи не найжахливішим у ХХ столітті. 1930-ті за своєю суттю є *амбівалентним* часом: з однієї сторони, *лімінальним* – як міжвоєнний період, перехідна доба *формування* радянського суспільства й державного устрою, який пізніше називатимуть *сталінізмом*; з іншої – абсолютно переломним для українства й єврейства водночас, щоправда, у протилежних значеннях. Саме увага до цього часто опозиційного досвіду (подекуди однак суміжного в своїх трагедіях) і його проговорення стають вельми важливими у загальнокультурному подоланні травм. Поміж тим художня реконструкція єврейського радянського повсякдення так само необхідна для української дійсності, як і реконструкція українського радянського повсякдення – для єврейської. Аналіз єврейського радянського повсякдення – як і будь-якої радянської етнічності, окрім російської – дозволяє розглянути щоденне життя не лише під кутом тиску, але й у просторі складних компромісів, адаптацій та мовчазного спротиву. Таким чином тема є актуальною для глибшого осмислення ідентичності й соціокультурного досвіду в тоталітарному суспільстві.

Мета дослідження полягає у визначенні особливостей поетики та аксіологічного змісту зображення повсякденного життя євреїв 1930–40-х років у творах української літератури, з’ясувати художні стратегії репрезентації національного, культурного й особистісного досвіду єврейської спільноти в контексті історії епохи. Для цього було застосовано такі методи:

- германевтичний;

- структуралістський
- деконструктивний;
- постколоніальний;
- компаративістичний;
- клоуз-рідінг.

Об’єктом дослідження вибрано повсякденне життя євреїв 1930-40-х років як фонова художня особливість в українській літературі.

Предметом дослідження є поетика художнього зображення та аксіологічні смисли репрезентації єврейського повсякдення 1930-40-х рр. у творах українських письменників.

Матеріалом дослідження стали п’єси “Світить нам, зорі (Кадри)” І. Микитенка, “Банкір” і “Партизани в степах України” О. Корнійчука; романи “Перешитовка” І. Кириленка, “Інженери” Ю. Шовкопляса та діалогія “Дуже добре” і “Десятикласники” О. Копиленка; нарис “Пенсне і крила” Ф. Кандиби; оповідання “Шева” О. Кундзіча, “Поклонник зорі мудрих” Д. Гуменної, “Клопіт цирульника Еміля Термана” П. Ванченка, “Вулиця Мельникова” Л. Первомайського; кіносценарій “Теперь я турок, не казак...” Є. Митька.

Актуальність дослідження зумовлена потребою в осмисленні єврейського культурного простору України, в нашому випадку у контексті репрезентації єврейства в літературі. Єврейська тема в українській літературі ХХ століття – це не лише втілення трагічного досвіду, але й зустріч культур, конфлікти пам’яті та спроби співпереживання. Аналіз радянських текстів дозволяє простежити способи збереження Іншості в колоніальній художній дійсності або ж навпаки її втрату, реконструювати деталі тогочасного щодення, а також виявити приховані за штампами сенси й цінності.

1.1 До проблематики терміну повсякдення

Одним із перших на концепт повсякдення у полі гуманітарних наук звертає увагу Е. Гусерль, називаючи його “*життєсвітом*” (*Lebenswelt*) (у 1901

році З. Фройд використовує термін *повсякденність* (*Alltäglichkeit*) у контексті психоаналізу у своїй праці “Психопатологія повсякденного життя”). Джерелом пізнання він вбачає не просто суб’єктивний досвід, а безпосередньо матеріальний: “Завдяки зору, дотику, слуху тощо, в різні способи чуттєвого сприйняття тілесні речі в якомусь просторовому розташуванні є для мене просто тут, у літеральному чи образному сенсі вони «наявні»” [68, с. 61]. Він звертає увагу на часові та соціальні структури життєсвіту, розглядаючи його у площині практики (тобто діяння та його передумов) і переступання меж [15]. Його наступник А. Шюц зауважує, що “[п]овсякденна дійсність життєсвіту включає до себе, отже, не лише «природу», яку я переживаю, а також соціальний і культурний світ, в якому я перебуваю. Життєсвіт не складається лише з матеріальних предметів і подій, які я зустрічаю у своєму оточенні” [68, с. 19], адже вона також складається з “усі[x] смислов[их] рівні[в], які перетворюють природні речі на культурні об’єкти, людські тіла на ближніх людей, а рухи ближніх людей на дії, жести та повідомлення [...]” [68, с. 19], таким чином затведжуючи життєсвіт як певну опозицію *матеріального-духовного*. Ми бачимо, що опозиції, до яких ми ще звертатимемося, є вагомим фактором у дослідженні поняття повсякденності. Водночас Шюц зазначає про *інтерсуб’єктивність* життєсвіту, який є спільним людським досвідом, при тому не будучи тим *цим* чи *іншим* досвідом і не сумуючи їх [68, с. 81].

Такі дослідники, як Н. Еліас та Б. Вальденфельс, розділяють *повсякденне* і *неповсякденне*; Б. Вальденфельс приділяє увагу процесам *оповсякденнення* (*Veralltaglichung*) та *подолання повсякденності* (*Entalltaglichung*), оскільки *позаповсякденне* сьогодні легко здатне перетворитися на *повсякденне* завтра, а також залежить від особи, що розповідає, та про чию саме повсякденність вона розповідає – свою чи чужу [Смаровоз, 24]. Л. Роговський, Р. Скробацький, Д. Мрочковська вважають, що *повсякденність* і *неповсякденність* є різними формами сприйняття *повсякденного*, й таким чином іде сприйняття їх як двох неідентичних практик. Неможливо говорити про *повсякденне* без

неповсякденного й навпаки – тільки їхня сума втілює зміст практик повсякденного життя [74, С. 5-8].

Розглядаючи сучасне повсякдення, Г. Меднікова доходить висновку, що сучасна культура воліє по-різному виходити за межі *повсякденного*, коли сама *повсякденність* перетворюється у щось незвичне і набуває іншого відтінку. Вагому роль у цьому має *мистецтво*, яке дає змогу похитнути звичний ракурс світобачення: зважати на *незвичне* у *звичайному*, на *сакральне* – у *повсякденному*. У широкому поширенні нічних культурних практик Меднікова вбачає ознаку перехідного характеру нашого часу, у якому стара міфологія руйнується, а нова лише вибудовується [38, с. 166-171] – ми думаємо, ця теза доречна не лише стосовно сакралізації нічної культури, але й більшості теперішніх культурних практик загалом.

Для П. Бергера і Т. Лукмана повсякденне життя є інтерпретованою людьми реальністю, яка має для них суб'єктивне значення як увесь світ. Хронотоп повсякденності тут є вельми обширним й охоплює навіть минуле: за такого концепту людина проживає повсякденність, яка відбувалася в різних проміжках часу і простору [69, с. 36-37, 49]. І. Смаровоз робить висновок, що досвід із різних етапів життя стає частиною теперішньої повсякденності [51, с. 27].

Ми звертаємо увагу на *історичне, культурне й літературне* розмежування повсякденності, які вказують на свою приналежність відповідно до історії й літератури. Відзначаючи різницю у вітчизняних й зарубіжних підходах до повсякденності, О. Харлан говорить про такі групи: “*макро- і мікросередовище перебування (природа, місто, село, житло), людське тіло й турботи про його біологічні й соціокультурні функції; важливі, поворотні особистісно й соціально значимі моменти в житті людини (народження, створення сім'ї, сім'я та сімейні стосунки, смерть), міжособистісні стосунки в різних мікросоціальних групах (територіальних, професійних, конфесійних тощо); вільний час (ігри, розваги, суспільні й сімейні свята й звичаї)*”. Категорія

повсякденності містить певний *часовий* (зміна робочих днів і вихідних або ж – у ширшому розумінні – повсякденного на неповсякденне) і просторовий (приватний простір і суспільний, публічний) *вимір*, рівень *персонально-культурної повсякденності* (музеї, пам’ятні місця, місця відпочинку тощо), *органічне* (флора і фауна) і *неорганічне* (сукупність людських творінь) *довкілля* [61, с. 260-261].

Для Й. Томальської-Венцек культура (у вужчому розумінні – мистецтво) є незмінним обличчям свого часу – воно слугує джерелом інформації про людину, дає пізнати повсякденність, досвід й ідеали минулих епох, наближує й пояснює механізми, які ними керували. У сприйнятті дослідниці ми бачимо, що дихотомії стосуються не лише повсякденності, але й його дослідників, оскільки наша повсякденність частіше може бути захопливою для інших, аніж нас самих [77]. Е. Веліулаєва вбачає *культуру повсякденності* частиною власне *повсякденності*, бо вона “*на відміну від спеціалізованих форм культури, в основі своїй індивідуалізованих, у тій або іншій мірі елітарних і рефлексивних, носить масовий, колективний та динамічний характер*” [9]. У контексті *літературної повсякденності* ми маємо розмежовувати *текстову повсякденність* від *історичної, культурологічної* тощо [51, с. 33]: художній текст існує лише в авторській, а потім і в читацькій уяві як суб’єктивна віртуальність, а не об’єктивна реальність, навіть якщо за основу покладено певні реальні факти – “[о]б’єктивна дійсність, що відображена у творі, – це не сама життєва реальність як така, а більшою чи меншою мірою життєподібна ілюзія реальності, яка в кінцевому підсумку становить не самостійний інтерес, цікава не сама по собі, не з точки зору пізнання та розуміння сутнісних об’єктивних закономірностей і механізмів її існування (в чому, власне, полягає кінцева мета наукових, побутових – не художніх словесних творів), а у її здатності створювати передумови для естетичного враження, з розрахунку на яке твір, зрештою, і пишеться” [58]. Створена автором повсякденність відображає не тільки побут, традиції й звичаї певної епохи, але й є проекцією його світогляду. Аби уникнути плутанини в термінах,

на позначення повсякденності в літературознавстві можна вживати поняття *художня повсякденність*. На думку І. Смаровоз, при дослідженні поетики повсякдення її складники не можуть існувати паралельно – вони мають поєднуватися у цілісну структуру [51, с. 33-40]. В аналізованому тексті варто розрізняти також вузьке (*“індивідуальна художня повсякденність одного персонажа”*) й широке (*“загальнолюдська [художня повсякденність одного персонажа]”*) розуміння художньої інтерпретації повсякденності, які можуть презентуватися і самостійно, і взаємозв’язано. У художньому повсякденні персонажів нема випадкових речей – вони містять коди до розкриття суті його вчинків [51, с. 42-43]. Семіотика історії й семіотика культури також звертаються до повсякденності: в їхніх межах розглядають полілінгвізм повсякденного життя, досліджують семантику розмовної мови і мову тіла – міміка, жести, пози [61, с. 260].

Різне ставлення до повсякденності (*“через її рутинність, буденність, склалося негативне ставлення, а з іншого – не можна відкинути той факт, що повсякденність – це нескінченне джерело пізнання людини”* [51, с. 33]; *“повсякдення – незалежно від його географічного статусу – має різні виміри: з одного боку – це рутинна, а з другого – намагання вирватися з неї, прорватися крізь повсякденний біль, хвороби, стреси, створити хоч абияке свято”* [57]) змушує нас замислитися над трьома різними видами її сприйняття: *ідилічним, антиідилічним* (або ж *приземленим*) та *нейтральним*. Н. Колощук пише: *“Осмислення відображеного в літературному тексті повсякдення, як правило, здійснюється за принципом опозиційності категорій побут – буття, що може набувати тричастинної структури: побут – буття – небуття. Чимало дослідників класичної літератури відзначають, з одного боку, предметність і реальність, а з другого – фантасмагоричність представленого нею світу повсякдення”* [26, с. 2]. Ми зауважуємо чергову опозицію всередині повсякденності – її *реальність* та *ірреальність*. Дехто з дослідників вважає, що *“нормальний” – “повсякденний” – “звичайний”* це майже синоніми [72, с. 180] – ми радше схилиємося до думки про неможливість їх ототожнення [51, с. 47].

Х. Гуск зазначає, що дискурсивізація повсякдення, яка стає можливою при змінах (будь-які елементи, які порушують відчуття буденності), має на меті позначити правила й механізми, завдяки яким певна спільнота досягає *ефекту нормальності* свого існування [72, с. 180].

Л. Тарнашинська пише, що *“у межах приватного простору через топоси повсякдення реалізується незаперечна автентичність людини, її справжність, розкривається сутність особистості «без маски»”* [56]. За нашими переконаннями, це є головною проблемою у дослідженнях радянського повсякдення, оскільки протягом майже усього радянського періоду маска становила невід’ємний атрибут людини і в публічному, і в особистому просторі. Л. Демська-Будзуляк виділяє кілька основних напрямів у межах радянського повсякдення: конструювання радянської людини, соціокультурні практики інтелігенції, виробничий побут, практики виховання, комемораційні практики, формування соціальної культури і поведінки, естетика споживання. Вона зауважує, що психологічний аспект чинників впливу на соціокультурні практики радянських громадян часто все ще лишаються малозадіяними [16].

2.1. Єврейська тема в радянській літературі

М. Шкандрій пише, що *юдофільська* налаштованість передреволюційної української літератури зберігається і в перші післяреволюційні роки [63, с. 159] – проте можна було б стверджувати, що *юдофільська* (яка завдяки своєму *різноманіттю* з часом чітко наближається до *об’єктивності*) спрямованість триває аж до самого початку репресій.

Всупереч реальній ситуації, офіційна радянська політична лінія ґрунтується на позиції, що *єврейського питання* не існує, адже воно повністю й остаточно вирішене в Радянському Союзі. Не зважаючи на таку політику, радянська література раннього періоду (1920-ті–перша половина 1930-х років) включає в себе багато явищ, зокрема і *єврейську тему*. Певна жорстка централізованість помітна в досить обмеженому наборі єврейських тем: *єврейське містечко до революції, антисемітизм доби царату та Громадянської*

війни, крах колишнього устрою й торжество нової моралі, євреї-комуністи тощо. З кінця 1930-х років встановлено неофіційну, однак відчутну заборону на єврейську тему, який було на короткий час знято лише під час Голокосту. Після війни настає час, коли саме слово “*євреї*” є одіозним: під час кампанії проти космополітів цькують не лише письменників-євреїв, але й письменників, що наважуються створити повноцінні позитивні єврейські образи (до прикладу, роман Ю. Германа “*Полковник медицинской службы*”, 1949). В період відлиги (середина 1950-х—середина 1960-х років) з’являються окремі тексти, спрямовані проти антисемітизму та зосереджені на трагедії Голокосту (поема Є. Євтушенка “*Бабий Яр*”, 1961; повість А. Кузнєцова “*Бабий Яр*”, 1966), проте влада не підтримує цю тенденцію та намагається негайно її зредувати. На сторінках періодики дуже рідко можна знайти згадку єврейського імені у вірші або повісті; письменники-євреї (переважно старшого покоління) іноді публікують спогади, романи і повісті про своє єврейське дитинство (А. Брунштейн “*Дорога уходит в даль*”, 1956-1961; Б. Ямпольський “*Мальчик с Голубиной улицы*”, 1959; С. Маршак “*В начале жизни*”, 1961; С. Брук “*Семья из Сосновска*”, 1965). Навіть у відносно ліберальні 1960-ті публікується література, сповнена антиєврейських випадів [52].

Говорячи про тенденції, характерні для *єврейської теми* в українській літературі радянської доби, потрібно розуміти кілька речей. Через її повсякчасне замовчування в радянській літературі розвивається особлива мова висловлювань і натяків, з нею пов’язаних і зрозумілих фактично лише людям своєї епохи [52]. Ці недомовки, розпорошені по книгах і журналах, ще чекають своїх дослідників, однак сьогодні саме *неочевидність* і *контекстуальність* ускладнює їхній пошук та аналіз. (Радянська влада вкотре створює своєрідний *парадокс*: якщо зводити *реалістичне* виключно до *непрямої мови* – дуже легко звинуватити шукача *реалістичного* у *нереалістичному* трактуванні *неочевидних деталей*). Під тиском соцреалізму, радянська література часто спрощує відтворення національного характеру. Водночас художнє зображення зламу сторічних прототипів нерідко зумовлює створення полегшених драм та

штучних конфліктів. Влитися в радянський спосіб життя стає невід'ємним громадянським обов'язком: асиміляція більше не розцінена побутовою кон'юнктурою, а бажання письменника зберегти свою національну тожсамість (або тожсамість своїх героїв – прим. С. Г.) перетворюється фактично в одну з форм внутрішнього спротиву режиму [52]. (Й. Петровський-Штерн зауважує це на прикладі Леоніда Первомайського: якщо його тексти 1920-х років свідчать про прагнення писати саме українсько-єврейську прозу, то із плином часу воно деформується у бажання звучати якомога універсальніше і менше по-єврейськи [44, с. 350]). Номінальні єврейські образи – тобто “*позитивні герої*” (загальноприйнятий для радянського літературознавства термін) – це комуністи, виробничі та бойові лідери, які під час класової дискусії готові забути будь-які прояви індивідуального “Я” – зокрема, звісно, й національність [52]. В радянській літературі періоду 1930-х є деякі непогані спроби втілення українськими письменниками *єврейського образу*, що найчастіше не супроводжуються глибинним пізнанням єврейського характеру або особливостей єврейського життя, побуту і культури. Водночас можна зауважити “*юдофільську традицію*”, витворену в надрах радянської літератури: це звичка зображати євреїв як висококваліфікованих спеціалістів, ділових партнерів або просто добрих, культурних людей [52].

Майнове\соціальне розшарування єврейської спільноти зазвичай розглядається як яскраво виражена опозиція праці та капіталу. Із подібної пролетарської нетерпимості багатства авторські та читацькі симпатії непомітно закріплюються за безправною єврейською біднотою. За такої концепції добропорядність підприємця єврейського походження немов одразу є сумнівною. Класовий підхід здебільшого ігнорує численні приклади благодійності, меценатства або просто допомоги, якими відзначалися євреї під впливом національно-релігійних почуттів [52].

У 1920-1930-х роках деякі представники російської єврейської інтелігенції (О. Мандельштам, Є. Тагер, І. Еренбург) звертаються до класичного мотиву *маленької людини*, вбачаючи у невиразній фігурці єврея, який

протистоїть революційній державі з її новими господарями, втілення опозиції індивідуальної свідомості та колективного буття. *“Маленький боязкий єврей, що безпомічно борсається в революційному потоці незвично диких невідповідностей”* – образ, очевидно, чужий тогочасним естетично-ідеологічним уявленням, проте набагато більш реалістичний [52].

2.2. Особливості імагологічної рецепції єврейства у 1930-1940-х

Окрім вибраних для аналізу текстів, у межах теми нам здається важливим розглянути загальні тенденції та деталі щодо зображення євреїв на сторінках радянських журнальних видань та друкованих творів. Ми цілком усвідомлюємо різницю між *текстами до 1934 року та після 1934 року*, а також *спогадами*; різницю між *радянським текстом та еміграційним текстом*; різницю між *образами, що передають власне 1930-ті роки, та образами, до яких звертаються 1930-ті роки*; різницю між *образами 1930-тих років і образів, що існують у 1930-тих роках*; різницю між *сприйняттям автора єврейського походження та автора українського походження*. Таке контрастна вибірка має на меті розширити і поглибити розуміння міжвоєнної епохи та її художніх контекстів у УРСР.

Виразним є образ молодого інженера Давида Марковича Розенберга у романі *“Інженери” (1936)* Ю. Шовкопляса. Як герой *виробничого роману*, Давид Маркович – талановитий експериментатор і водночас безпосередньо *радянський єврей*, зденаціоналізований у всьому, окрім власних іменників. Його *межування* наполегливості у науковій роботі і сором’язливості в особистому спілкуванні, доведена фактично до гротеску, створює, свідомо чи ні, *іронію*, що стає прикметною рисою Розенберга впродовж тексту. Та чи такий уже зденаціоналізований? Якщо звертатися до концепту *контекстуальної* (а не загальної) *єврейськості*, то скромність/сором’язливість тут є радше *непрямою національною ознакою*, аніж рисою характеру – цей акцент аж ніяк не назвати випадковим. Із плином сюжету Давид Маркович із безуспішного дослідника перетворюється на шанованого, проявляє себе галантним гостем, а під час

небезпеки – сміливим чоловіком. Ми припускаємо, що описом надмірної нерішучості автор натякає на ймовірну реакцію на антисемітизм, котру зрештою подолано у колі колег і товаришів – як подоланий радянською владою сам антисемітизм – і перетворено на впевнений екземпляр технічної інтелігенції. (Набуття героєм гідності – ключова ідейно-тематична і фабульна конструкція широкого кола творів письменників (єврейських і російських (а також українських – прим. С. Г.) 1920-1930-х років [52]. Поруч зі створенням українського міста і пролетаріату М. Васьків пише про процес формування нової людини, яка свідомо своєї гідності (зокрема – національної) і є активним учасником усіх процесів, а не звичайним заробітчанином і лише знаряддям у руках власника підприємства [8, с. 46]). Кілька разів Давид Маркович навіть порівнюється з дівчиною за свою сором'язливість (*“Він був певний, що Розенберг потупиться, мов шістнадцятирічне дівчатко, а його обличчя, шия, навіть руки почнуть червоніти й через півхвилини скидатимуться кольором. Не те що відповісти – він і дихнути не наважиться... І він не помилився, Давид Маркович почервонів, слова не міг вимовити”* [65, с. 48], *“мов дівчина, опустил погляд Розенберг”* [65, с. 371]) – і все ж саме він керує гасінням пожежі в цеху (*“Врятував усе Давид Маркович. Він раптом гукнув «За мною!»*, а коли четверо робітників вискочили за ним на подвір'я, він уже копає ґрунт... *Не вірилось, що така крихкотіла людина, як Давид Маркович, може так швидко орудувати лопатою. От тільки поздирав він собі шкіру з долонь”* [65, с. 345]). Рішучість, що перемагає крихкість тіла й душі – лейтмотив образу Розенберга. Зрештою, він рятує не просто місце роботи й професійної реалізації, а саму любов – точніше свою абсолютну, ледве не інтимну відданість рідному заводу (*“Чи не любов – той центр, що довкола нього кружляє життя людини? [...] Давид Маркович Розенберг не мислив свого існування без такої любові... Тому він палко любив свій завод”* [65, с. 82]). Поки Саня сходиться із Грицем, а Лара – з Миколою Дмитровичем, Давид Маркович лишається таким собі безстатевим персонажем, котрого наука цікавить перш за все – це споріднює його із архетипом божевільного науковця (*“Після двох експериментів йому заборонили*

навіть заїкатися про безперервне дистилювання. Півтора місяця Розенберг удавав, ніби зовсім забув про свої пропозиції, а потім раптом пішов мало не на злочин” [65, с. 45]). Давида Марковича більше приваблюють книжки (“...стояв навколійки на стільці, лежачи черевом на столі. Книга, яку він читав, була, мабуть, така цікава, що голову він підвів лише після того, як юнак прикрив ту книгу долонею” [65, с. 387]), а на вечірках – шахи (“Найзосередженішими шахістами були Давид Маркович та [В. М.]. Але й вони інколи відривалися від дошки, щоб подивитися на танцюристів і навіть обмінятися про найкращих із них думками. На вигуки друзів вони відповідали помахами рук, але рішуче хитали головами, коли ті кликали їх приєднатися до веселого гурту” [65, с. 402]). (Варто зазначити, що подібна екзальтація зустрічається і в залюбленого у філософію Льови Роттера (“**Невеличка драма**”, 1930), і навіть у зачудованого від вичитаної новини Зілі (“**Зіля королевич**”, 1917) – хоча обидва все ж знаходять час не лише для науки, але й для кохання). Вірогідно, пошук любові – це наступна сходинка у боротьбі з власними страхами. Втім, Розенберга наділено чимось важливішим за любовну лінію – *лінією дружби* (“*Дружба приходить ще непомітніше, ніж кохання... Давид Маркович Розенберг і Гриць Частій не помітили, як помалу перетворилися на справдешніх друзів. А були вони мало схожі один на одного*” [65, с. 369]). У контексті соцреалізму така теза видається комічною, однак не з погляду українсько-єврейських взаємин: *приятельство* є чи не найменш вживаним мотивом у текстах, що торкаються зазначених національностей (винятки становлять хіба “**У палітурні**” (1928) Л. Первомайського та “**Дівчатка**” (1998) О. Забужко, де, щоправда, *мотив дружби* перелицьовано в *антидружбу* – тобто ворожнечу). Попри різницю у віці і вдачі (“...першому лишилося кілька років до тридцяти, а другому не так давно перехопило за двадцять” [65, с. 369]) Давид Маркович і Гриць стають друзями і порадиниками, на диво гармонічно доповнюючи протилежності одне одного: “До того ж Розенберг заражався від Частія його юнацькою рішучістю. Частій допомагав йому переборювати надмірну непевність себе, а сам набирался від Давида Марковича вміння вміння не тільки обдумувати свої

вчинки, а й оглядатися назад – там, де це потрібно... А [Д. М.] іноді розповідав юнакові про свої скрути: невміння на щось комусь вказати, чогось у когось зажадати” [65, с. 370]. Можна зауважити відмінність і на культурному рівні: Гриць щиро дивується пропозиції купити щось перед гостинами, але радо погоджується (“*«Як ви гадаєте... чи не внести й нам до дівочої ініціативи деякі чоловічі корективи? Давайте спершу зайдімо до крамниці і... Та ви краще за мене знаєте, що купити і як це робиться. Чи підтримуєте ви мене?» Якусь мить юнак вражено дивився на свого скромного друга. Щоб Давид Маркович запропонував щось подібне...»*” [65, с. 387]). Розенбергова м’ятежність, із плином сюжету набуваючи все більш окреслених рис, зрештою доходить до своєї кульмінації й розв’язки на вечірці, організованій Санею й Ларою: дівчата змовляються посадити його між собою і трохи підпоїти, щоб почувався вільніше – і план вдається (“*Чи не найбільше галасував Давид Маркович. Сміючись своїм, ніким не почути дотепам, він намагався порадити щось обом дівчатам і допитувався, чи не на цій вечірці вони справлятимуть свої весілля. Він не сп’янів. Але вино зірвало з нього якісь пута, показало те, чого ніхто не підозрював у ньому. Він начебто поспішав звільнитися від занадто великих запасів невисловленого, відшкодовував себе за постійні боязкість та ніяковість*” [65, с. 392]). Не обходиться й без ексцесів, і повеселілий Розенберг випадково проговорюється про весілля Лари і Каргата – думки про весілля, як не дивно, викликають у нього неймовірний захват. Між тим Шовкопляс використовує щодо Давида Марковича питомо українські фразеологізми (“*Тоді Розенберг і вискочив, мов той Мартин з конопель, із своїми пропозиціями*” [с. 65, 45]; “*Давид Маркович тепер... як той чумак, у якого віз ламається*” [65, с. 71]), що доволі нехарактерно. Поміщаючи персонажа-єврея в український контекст не лише на реальному, але й на лінгвістичному рівні, автор таким чином пропонує одразу кілька тлумачень – знову виникає питання, свідомо чи ні. Найбільш очевидним є суто комічний ефект від контрасту походження Розенберга і вжитих ідіом, коли поведінка перекодовується на українську ментальність. Втім це можна розглядати і як інтеграцію в український контекст

(про що свідчить вживання *Своїх* фразеологізмів щодо *Іншого*) або ж навіть певне культурне домінування (так, це *радянський виробничий роман, інтернаціоналістичний* – адже тут є єврей Розенберг і чех Петушек – а проте із явним домінуванням *українського* у наративі). Подібні зауваження зустрічаємо у М. Васьківа¹.

На подібний за фахом, однак протилежний за суттю образ натрапляємо і в романі “**Перешитовка**” (1931) І. Кириленка. Молодий інженер Ротман, присланий з Харкова, розпочинає свою роботу заступника начальника цеху, аби зрештою стати власне його начальником – це безпосередня історія підкорення виробництва (котру можна виділити окремим мотивом виробничого роману загалом). Тут персонаж-єврей не має навіть імені й по-батькові й всюди іменується лиш “*товаришем Ротманом*” або “*молодим інженером*”, хоча і є при тому одним із центральних образів тексту. Максимально лаконічно зображені деталі зовнішнього вигляду, з котрими читача знайомлять одного разу на початку (“*висок[ий] молод[ий] хлоп[ець] у кожанці, з ніжним блідим обличчям і в пенсне на горбатенькому носі*” [24, с. 181]), впродовж історії кілька разів згадуючи хіба короткозорість. Ротман швидко знаходить спільну мову з інженерами та техніками, проявляє себе енергійним керівником й організатором, чим подобається не лише колегам, а й начальству (“*З цього були задоволені і Юровський, і Мудрий, і весь партколектив. Через Ротмана можна було прекрасно впливати на декого з інженерів і техніків, наближаючи їх до пролетарської сім'ї*” [24, с. 185]). Промовистою деталлю у наведеній цитаті є “*пролетарська сім'я*”, відсилаючи до концепту родини як до однієї з основних метафор радянського дискурсу [36]. Якщо екзальтований Розенберг постає радше науковцем, то Ротман видається набагато ближчим до партії, аніж виробництва (що, зрештою, цілком зрозуміло, зважаючи на біографію

¹ “Ці та інші твори ми зараховуємо до української літератури не тільки тому, що вони написані українською мовою і про події, що відбуваються на території України. Вони є проукраїнськими за духом і відтворюють процес становлення українського пролетаріату, суспільства з усіма необхідними для повноцінного існування верствами і прошарками населення. Інженери, майстри, робітники говорять українською мовою, не тому, що їх репліки перекладав автор. Для них ця мова дійсно стала на виробництві основною мовою спілкування”.

Кириленка²). Цієї думки дотримується і Файн, супротивник Ротмана і за сумісництвом його начальник (*“Мабуть, непоганий член партії, але, як завжди в таких випадках, кепський інженер”* [24, с. 286]) – як відомо, правду або хоча б щось наближене до неї, бодай і в навмисне гротескній формі, у соцреалізмі висловлюють саме антагоністи. Лейтмотив образу Ротмана – це відповідальність, вперше покладена на плечі ще молодосвідченого робітника (*“Тепер Ротман знає ім'я того нового, що заповонило всю його істоту, тисне на кожний нерв, аж розтирає груди. «Так, це почуття великої класової відповідальності»”* [24, с. 193]; *“Велике, всеохопливе почуття відповідальності, яке заповонило Ротмана, коли він уперше прийшов в цех заступником начальника – це почуття тепер натиснуло на нього нечуваною вагою, і здавалося Ротманові, ніби на його плечі падають тисячі тонн чавунного браку, а голову бере в обійми колошниковий пил, що мільйонами карбованців вилітає в повітрі”* [24, с. 220]), котра знову ж таки є сублимацією. Свідомі щодо своїх національних рис недруги Ротмана – інженери Файн та Крігер, німці за походженням, котрі не бажають робити свої фахові методи суспільним надбанням. Акцент на походженні символізує одразу дві речі: загрозу національного елемента для радянської влади і негативну налаштованість до представників національних меншин, що передбачає пошук шпигунів та ворогів пролетаріату перш за все серед них. Таким чином надмірна *зденаціоналізованість* Ротмана, котрий окрім іншого постає фактично партінструктором, контрастуючи із *“буржуазним націоналізмом”* німців і маючи на меті відобразити дихотомічний поділ *прогресивність-відсталість*.

² “Жив у ті часи такий собі письменник Іван Улянович Кириленко, людина одверта, по-своєму чесна, але малописьменна, до того ж украй зіпсована владою. Він колись працював секретарем Г. І. Петровського, потім на відповідальних посадах у редакціях, нарешті став одним із лідерів ВУСППу. Я з ним був знайомий ще з найдавніших плужанських часів, були на «ти», провели разом не одну годину. Десь на початку 30-х років, якимось зустрітись, ми за давнім звичаєм розговорилися. Він саме був на вершині адміністративного успіху і аж цвів од задоволення. Почали розмовляти про силу влади, про її принаду, про втіху до запаморочення, яку вона дає. Я, пам'ятаю, спитав: «А як ти себе відчуваєш, не забув іще про те, як ходити ногами по грішній землі, простою людиною, без чинів і звання?» І він відповів: «Не уявляю такого життя. Мені або бути при владі, або не жити!» Сильно і чесно сказано. От оцей Іван Улянович і був однією з вищих інстанцій, над Яновським зокрема» [49, с. 553-554]

(Власне, про відсутню психологічну заглибленість і шаблонність “*Перешихтовки*” писали ще радянські критики (і 1930-х, і пізніших років), про що можна довідатися із передмови А. Тростянецького до перевидання Кириленка у 1960-му [59, с. 14-15]). Як не дивно, сюжетна лінія Ротмана містить і любовну історію, хоча й нереалізовану: йому подобається Таня, новоспечена редакторка газети із сумнівною назвою “Тривога”, й він вирішує звіритися їй у своїх почуттях с але отримує відмову. Розмова, що починається натяками, закінчується, за ініціативою самої Тані, прямо й без жодних недомовок: вона позбавляє Ротмана останніх надій (“*Того, що я збирався казати, Таню, я, мабуть, не скажу, але можливість повороту до цієї теми для мене, принаймні, не виключена [...] Навіщо зарікатися, Таню? Все може статися [24, с. 271-272]*”), лишаючи лише френдзону. Попри свою виваженість їхня розмова має виразно мінорний відтінок: “[...] *Тільки не вішайте голови і за будьте про нашу сьогоднішню розмову. Добре? Молодий інженер вимушено посміхнувся. – Добре, Таню. Вони розійшлися кожний у своїй справі. Таня – редактор «Тривоги» і Ротман – молодий заступник начальника доменного цеху. Від заводу саме несло газами і чорним дрібним пилом. Пил притрушував підстрижену жовту акацію і непомітно сідав на куці білих айстр*” [24, с. 272]. Можливо, єдина дозволена поразка у соцреалістичному всесвіті – це поразка у любовних справах. Подекуди у романі з’являються досить вправно прописані гумористичні епізоди (“– *Да-а, в кого табачок, тому й празничок, – кинув старий і побожно почав струшувати тютюн на аркушик паперу. Він робив це з такою релігійною побожністю, як на селі старі бабусі їдять перший шматок свяченої паски*” [24, 241]; “– *Так, ви не помилились. Це справді Мері Пікфорд. При наймні її фото. Але скажіть по щирості, ви часто буваєте в нашій заводській конторі? – лукаво всміхнувся Калач. Ротман іще дужче розплющив від здивовання очі. – Ще б пак, звичайно, буваю, але я тебе не розумію, Вася. До чого тут контора нашого заводу й Мері Пікфорд? Який раптовий перехід. – Коли ви не зрозуміли мого переходу, тоді я вам не заздрю, Ротман. Ви людина молода, ми з вами майже однолітки, а проте я децю*

знайшов таке, що примушує мене частіше вдивлятися в оцю мертву фотографію [...]” [24, с. 238]; “– Вася, що воно за парнишка? – питає кремезного худорлявий хлопчина. – Сам уперше бачу, ну, видать, інженер, а може з партійного комітету. – Нічого парень, хоч на зріст і високий. Низенький, щуплявий каталь чогось недолюблює високих людей” [24, с. 194]), котрі проте не здатні згладити наскрізь ідеологічне тло. Ми знову зауважуємо вживання українських фразеологізмів щодо персонажа-єврея (“Ротман вирішив бути одвертим. Справді, не до лиця йому закидати «на здогад буряків»” [24, с. 270]), а також згадку Білорусі (“– Я з Білорусі, товаришу Ротман. Там у нас вьоски, ліси й бо лота. Там у мене брат лишився один, живе в сусіда. Ви ніколи не були, товаришу Ротман, в Білорусі? – На жаль, ніколи не був, друже. – А слід було б побачити Білорусь. Прекрасна країна, тільки от брат пише невеселі звістки [...]” [24, с. 236]), що вимальовує концепцію дослідження українсько-білоруських імагологічних зв’язків.

У нарисі “Пенсне і крила” (1933) Ф. Кандиби маємо ще одного інженера – щоправда, авіатора – чия історія постає агіткою вже авіаційно-технічної галузі, і до того ж доволі поетичною. Одним із основних мотивів тексту є Харків, котрий виникає уже на перших реченнях тексту і стає своєрідним Єрусалимом для усіх авіаційних ентузіастів (“Йосип Григорович Неман належав до тієї малочисельної категорії харківських мешканців, що не ляли трамваю. Це було не тому, що Неманові не доводилося не зазнавати лиха від цього виду харківського міського транспорту [...] Як не дивно, Неман любив трамвай. Любив тому, що доводилося йому їздити за місто, а за містом трамвай аж ніяк не нагадує того, чим він є у місті. За містом трамвай майже експрес [...] Перед очима бігли останні харківські будинки і починалося широке поле аеродрому” [21, с. 161]), що підкреслено частим вживанням характеристики “харківський” зокрема. Йосип Григорович Неман, молодий польський єврей із Білостока, “народ[жений] майже одночасно із першим літаком братів Рейт” [21, с. 162], під час окупації міста вступає до лав Червоної армії, оскільки давно був прихильником соціалізму. Ще з дитячого

віку тягнеться його жага до руху і нових просторів (*“Згадувалися хлопчачі весни, дні, коли гудів веселий вітер березня, каркали гави і мороз сплітав прозорі крижані ялинки на щойно відталих калюжах. Тоді син старого білостоцького тесляра повертаючись із школи, ішов з своїми книжками до вокзалу, довго стояв на пухкому березневому снігу і з заздрістю дивився на поїзди, що з гуркотом мчали кудись у невідому далечінь”* [21, с. 162]), яка втілюється вже в дорослому віці (*“Сумними очима очима стежив за поїздами школяр, якому ще не довелося побувати за межами Білостока. Адже найкращому білостоцькому краяльнику Авруму Луферу і тому б не пощастило б викроїти з річного бюджету старого Немана п'яти карбованців потрібних хлопцеві, щоб поїхати до Києва, чи Варшави”* [21, с. 162]).

Прикметними у скромному акценті єврейського мотиву тут є згадка про найкращого краяльника Аврума Луфера, а також підкреслена *“старість”* батька Немана, що мало б символізувати розрив із світом бідного зістареного єврейського містечка³ та початок молодого радянського життя. Прагнення Йосипа Немана – *“ці дивні блакитні літаки дитячих мрій”*: блакитний колір має цілком зрозумілу асоціацію з небом і простором, але все ж у ньому можна побачити і подвійну метафору самої мрії – світлої, недосяжної – між тим, яким небо завжди було для людини. У певному сенсі небо справді недосяжне для Немана – через короткозорість, що не дозволила бути пілотом (*“Короткозорість, яку він стільки разів кляв, сидючи в себе в бібліотеці і розглядаючи книжки крізь скла свого пенсне, заважала йому покинути абонементи, щоб сісти до керма літака, але якщо вона не давала йому можливості зробитися літуном, то не могла завадити йому стати інженером авіобудівником і робити літаки, щоб ними керували інші”* [21, с. 163]). В історії Немана блакитний літак – своєрідна варіація блакитної квітки Новаліса, протиставлення епохи романтизму й індустріалізації або ж навіть несвідоме їхнє уподібнення. Мотив мрійництва (радше саме він, а не маніакальна

³ У *“The Bialystoker Memorial Book”* знаходимо твердження, що Білосток завжди був переважно єврейським містом [71]. У 1897 році із 42-тисячного населення Білостоку частку у 64% становили євреї, а незадовго до 1914 року – 80% [75].

одержимість, характерна для виробничих історій) пов'язаний із дитинством, містить відчутні романтичні ноти, хоча і сусідить із повтором контрастно-жорсткої метафори *“оброс[тання] кістьми і м'ясом”* [21, с. 164]. Зрештою, мрія Йосипа – це не щось уявне чи бажане, заледве здійснене за своєю суттю, а *“мрія більшовика [...] це програма, це план, це комплекс, конкретних завдань, прикладний за характером і мрійний лише за своєю метою”* [21, с. 163] – романтичною є лише її форма. Іронія вбачається, коли мрійник лає себе за мрійництво – *“і в інституті, де він зі студентами перетворився на викладача, часто згадував Неман ці блакитні літаки і, лаючи самого себе мрійником, відганяв думки про них, щоб не відриватися від лекції чи поточної роботи”* [21, с. 165] – втім, сконструйований літак все ж справді є блакитним (*“– У блакитний. Нехай наш літак буде блакитний, як небо, і швидкий, як вітер. Неман не знав, чому він відповів так поетично. Адже він навряд чи свідомо вніс таку пропозицію і засоромився б сам своїх слів у іншу хвилину”* [21, с. 169]; в цитованих моментах ми зауважуємо навіть певні зародки пізнішої дискусії фізиків-ліриків. Неман проходить довгий шлях, перш ніж стає авіаконструктором: це роки навчання (*“непрохідні хащі функцій, диференціальних зрівнянь, ліси інтегралів і формул механіки та теоретичної фізики, гірські кряжі підручників, які треба було подолати, цілі поля рисунків, що їх треба було викреслити”* [21, с. 163]) і практики (*“З яким хвилюванням Неман, одягнений у стареньку військову шинель, переступив поріг конструкторського бюро авіозаводу. Йому доручили там досить таки скромну роботу – копіювати рисунки. Це була легка дівчача робота і кілька місяців зелена військова фуражка Немана висіла серед різнобарвних жіночих капелюшків”* [21, с. 164]), а також нові друзі-проектувальники – партробітник Марон, його приятель Арсон, вчорашній фабзаєць Резніков і чех Гавранек. Їхнє творіння – модель літака ХАІ – набуває у тексті різноманітних ознак: сублімаційно-фемінних, отрмавши ласкаву кличку Хаїчка (*“Хаїчка – у цьому слові була і радість, і надія цих п'яти людей”* [21, с. 167] – іронічно, що ім'я мимоволі стає саме єврейським), дитинних (*“такою чарівною була думка про*

літак, який вони виношують у думках своїх, на своїх столах для креслення, про свою летючу дитину, яку вони вихожували всі разом” [21, с. 166-167], “Так мріяли молоді конструктори про майбутнє свого літака, так само, як мріє молода мати про блискучу кар’єру своєї ще ненародженої дитини” [21, с. 167]), іграшкових (“– Ну, як ваша іграшечка?” [21, с. 172]). Суть історії Немана можна було б втілити одним піднесено-приземленим реченням – “Людина на літаку – крилата людина, весела, міцна й могутня людина, що схопила за вуха мрію дитячих років і сіла на неї верхи, щоб летіти під небо” [21, с. 162].

Уже у другій сцені першої дії п’єси І. Микитенка “Світить нам, зорі (Кадри)” (1931) Мося Шкіндер, підперезавши червоною стьожечкою кашкета і з сигнальним прапорцем, вдає із себе начальника станції, аби посадити у теплушку нових знайомих – майбутніх студентів, чийм конкурентом за місце у вагоні стає попик:

Мося: Ну, так от що я вам скажу. Квитків я перевіряти не буду.

Але негайно посуньтесь углиб, розтрусіться по кутках і звільніть місце коло дверей не для служителів культу, а для героїв культури.

Принаймні на п’ять чоловіка. [39, с. 9]

Сьогодні ці слова не лише читаються із подвійною іронією (невідомо, хто є більшим служителем культу: священник чи комуніст; втім, наскрізь пролетарських молодих людей, що їдуть вступати у інститут, “героями культури” назвати теж важко), але й демонструють спроби радянської влади поквитатися із християнською релігією за допомогою опозиційної сторони, нею покривдженої – тобто єврейства. Мотив *антисемітизму* є доволі наскрізним для тексту, втілюючись одразу у двох проявах: релігійному та соціально-економічному. На звертання “православні” від попа до пасажирів Мося резонно зауважує, що він – єврей, до того ж єврей неправославний, чим накликає лайку:

Кума: *А-а! Он хто тепер їздить! Он чия власть! Он до чого дожився руський народ! Бийте його, чого в дивитеся? Він – єврей!*
[39, с. 12]

Прикметно, що Кума говорить саме про “руський” народ, а не український. Хлопці погрожують їй побиттям, однак на заваді стає сам Мося, котрий воліє доводити перевагу духовно, а не фізично:

Мося: *Тарасе, прибери чобота. Бий культурою.*

Терень: *Візьми її на іспит.*

[...]

Тарас: *На іспит? Добре, тільки з якого боку заходити? Що її, з політекономії чи з історичного матеріалізму вжарити?*

Терень: *Її навряд чи й з гармати вб'єш.*

Мося: *А проте питає з вищої математики.* [39, с. 13]

Лінія *спротиву культурою, а не насильством* є вельми характерною рисою Мосі, котра прослідковується впродовж усієї картини – автор робить це аж ніяк не випадково. На кулаки Шкіндер відповідає розважливістю:

Смола з кулаками: *Ти...*

Мося: *Ну? Підняв стільця і... тихо поставив його перед Смолою. Сідайте, будь ласка.* [39, с. 54])

Навіть будучи сильно побитим, Мося говорить про легеньку контузію на *культурному фронті*: можливо, скоєний напад для нього – не лише особисте нещастя, а і поразка самого *гуманізму* загалом. Шкіндер завжди використовує *розмову* як озброєння – окрім коли віч-на-віч стикається з убивцею своїх батька й брата. Тут мотив *культурного спротиву* досягає своєї кульмінації і надломлюється водночас; від емоцій він вперше не знаходить слів і вперше наполягає на фізичній розправі:

Мося ледве промовляє, дедалі все дужче хвилюється: *Я... хочу сказати... ось що... Ти вбив старого лимаря, Йоселя Шкіндера. Ти вбив також молодого шевця Абрама. І я не знаю, ще кого... Але це... так... це – зрозуміло, бо ти був командиром погромницького загону. Але як ти після цього пробув з нами довгі чотири роки?! Як?! Я... дихав з тобою одним повітрям. І тільки тепер... аж тепер ми знищимо тебе! Чуєш? З корінням! Мертва єврейська голота... розтерзана... з вирваними язиками... Товариші... Я... не можу говорити... [39, с. 103])*

Згадка розтерзаного єврейського злиденства для Мосі і біографічна, і символічна: він бере на себе обов'язок говорити за тих, кому мову було відібрано – у буквальному сенсі, але й у переносному. Досить очевидно, що Мосин комуністичний активізм, зокрема палка досада за ненадані незаможникам стипендії, спричинений перш за все сімейною трагедією; захист пролетаріату – єврейського і будь-якого іншого – стає для нього метою, суголосною із викривленим “ніколи знов” (підтвердження цих слів можна знайти, до прикладу, у Лазара Білінкіса⁴). Поза тим амбіційності Мосі теж не бракує:

Мося: Який Мося? Ось який Мося. Бачив? Майбутній студент, майбутній інженер, лікар, педагог, а може й наркомшлях. [...] Ху, важкий шлях до наркомшляху! [39, с. 11]

Як у колишнього помічника машиніста, найвищий рівень для Шкіндера – це народний комісар шляхів сполучення. Згаданий момент теж містить приховану іронію, оскільки “важкий шлях до наркомшляху” починається безпосередньо із лицедійства, у чому нині вбачається навіть елемент сатири. Поміж

⁴ “Тому не дивно, що вони кинулися туди, де був їхній єдиний порятунок від голодної смерті, – на службу Советам. Це були некультурні, малоосвічені, безідейні, розлючені люди, ошелешені жахами погромів у беззахисних, темних, малих і великих містах, де їхні батьки і родичі гинули у них на очах у страшних муках, оселі знищувалися, а майно, що збиралося протягом поколінь, розкрадалося” [...]

випробувань, з якими доводиться стикатися новоспеченим здобувачам вищої освіти – голод, холод, брак загальних знань – наявний і антисемітизм:

Гармаш: Тут хтось подав до комісії записочку. Записочка цікава і без підпису. [...] “Товаришу голово, просимо дати відповідь на такі запитання. Перше: скільки євреїв цього року буде прийнято? Чи зовсім без процентної норми? [...] Друге: скільки українців? Третє: скільки росіян? Четверте: Чого ви так чіпляєтеся до соціального походження? Хіба радянській владі краще мати в університеті неписьменних студентів, диких, некультурних, аби вони були з робітників і мужиків? А хто будуватиме культуру? п’яте: якої ви національності? Євреї?”

[...]

Мося: Словом, нашого брата приймають добре. [39, с. 22-23])

Для Мосі подібна анонімка, іронічно чи ні, є ознакою відсутності антисемітської дискримінації; для Олени ж очевидно: це – записка погромника, про що вона і заявляє. В одній зі сцен Старосвітський викладач Бєлий, із більш ніж очевидними “бєлими” поглядами, сприймає Мосю за втілення всього найгіршого водночас – комунізму і єврейства:

Мося: [...] О, здрастуйте, товаришу професоре. [...] Наші зараз прийдуть. Суботник скінчився.

Бєлий: Хто це – ваші?

Мося: А студіози. Олена Черєда, Крижень, Тарас Роботяга, Катєрина Гриценко. Кругосвітній пролетаріат...

Бєлий іде на Шкіндера: Дуже приємно, що вони теж із “ваших”. Дуже... дуже приємно, “товаришу” єврею... Майже в нестямі виходить із залі. Асистентка – за ним. [39, с. 53]

Вжитий Мосею присвійний займенник Бєлий вважає за натяк, що решта студентів також євреї (сам натяк відсилає нас до вже згаданої записки та пореволюційного страху, що з приходом нової влади євреї заповнили всі інституції, зокрема – університети), коли ж насправді це лише контекстуальне позначення однокласників. У такому ж ключі тут йдеться про звертання: Мося асоціює Бєлого із викладанням, тому звертається до нього (як уміє, шанобливо), “*товаришу професоре*”, на що Бєлий саркастично парирує “*товаришу єврею*” – для нього має значення передусім етнічність Шкіндера, а не його університетський статус; у фразу вкладений не просто факт, а маркер чужості та прояв зневаги. Явно нервує Бєлого і нововведене звертання “*товаришу*”, особливо до вищих за статусом осіб. У цій сцені ми зауважуємо незвичний художній прийом – біло-чорну абстрактну кольористику: засніжений – білий у прямому сенсі – Мося заходить до аудиторії, де професор Бєлий зневажливо до нього говорить – себто чорнить, після чого зблідлий Бєлий виходить, і натомість з’являється Смола, чиє семантично-забарвлене прізвище (і, як виявляється пізніше, сюжетна лінія) відсилає до чорного кольору. Саме Смола підбурює Шпака і Бика на побиття Шкіндера, апелюючи і до релігійних, і до соціально-економічних причин:

Смола: [...] Пропадатъ нашому брату христіаніну. А він, дивись он, єврейчик, їхній комісар, бігає, наволоч, заробляє. [39, с. 70])

В. Школа, розглядаючи казкові елементи в художній структурі п’єс Івана Микитенка, вбачає мотив “*походу героя за об’єктом, якого бракує*” і у “*Світить нам, зорі*” – тут це похід за знаннями, похід по науку [с. 340]. Для Мосі цей мотив набуває окремого значення: в навчальному закладі він знаходить не лише знання, але й убивцю своєї родини. Перша зустріч між ними стається ще при посадці на потяг і є біблійно закодованою: під час діалогу Смола просить подати йому руку, аби видертися до вагона, і Мося (не знаючи, хто перед ним) подає – проте Смолі не вдається її схопити; спроба закинути свої речі також безуспішна – натовп відбиває клунок назад. Таким чином сама доля проти символічного акту миролюбства між жертвою і вбивцею. У

короткій розмові, що передує події, Смолі здається, що він знає Мосю – і це зрештою виявляється “чеховською рушницею”:

Мося: Звідки будеш? З якого государства?

*Смола: З Безродненського району. А ви? Стривай, я тебе ніби
десь бачив. [...]*

Мося: Ні, я в Безродненському районі не жив.

Смола: Може родич який?

*Мося: Родичів теж не було там. У мене, брат, родичів не густо.
Були та загули. [39, с. 16-17]*

Якщо сюжетно історія про студентів-пролетарів на сьогодні здається архаїчною (містячи при цьому ряд вельми хороших гумористичних сцен), то лінгвістично явно зберігає свою цікавість. Впродовж історії більшість героїв розмовляють неповторною мішанкою із соціолектичних різновидів (таких як жаргон, просторіччя і подекуди комуністична новомова) та суржику, яка із наближенням до фіналу майже повністю перетворюється на мову радянських гасел і кліше, маючи на меті засвідчити підкорення владою робітників і селян вищої освіти і цілковите перевтілення героїв у справжні *кадри* – радянських фахівців. Мовлення професури на противагу студентському містить елементи високого наукового стилю дореволюційного часу, що створює яскравий контраст. Саме слово “*кадри*”, винесене в лапках у назву п’єси, може сприйматися по-різному: по-перше, це творці нової соціалістичної держави (згадується вислів Сталіна про *кадри*, які вирішують все); по-друге, це слово може прочитуватися у розмовно-іронічному значенні *приятелів/товаришів* [54, с. 129] чи просто *людей, особистостей*, але й, за сучасною конотацією, *людей, котрі чимось виділяються, привертаять до себе увагу, смішних чи дивних* – чого вартий один лише Котя із його “*Я – Котя, а ви – тьотя*” [39, с. 39]. Мова у драмі Микитенка та інших творах доби є важливим маркером різних ідентифікацій героїв. Наприклад, окрему мовну особливість має Мося –

регулярне вживання вигуку “ша”. Ми помічаємо крихітний допоміжний мотив, що виникає двічі і пов'язаний із серцем:

Мося ледве підводить голову: [...] *Здається, ногу перебили. І тут щось... у грудях...* [39, с. 78];

Олена: Мосю! Ах ти ж, Мося... любий друже. Яке ж у тебе прекрасне серце.

Мося: Серце в мене, Олю, дурне. Що таке серце? Це вузьке місце, на яке не доводиться орієнтуватись... [39, с. 115]

Символічним здається, що після такого антисемітського побиття (що має на меті домогтися зокрема душевного зламу) Мосі боляче саме там, де окрім іншого знаходиться серце – і саме про Мосине добре серце наприкінці тексту говорить Олена. Можливо, чи не вперше в українській літературі українська дівчина називає єврейського хлопця “любим другом”, а не “Сруліком” чи “нікому непотрібним тухтієм” – втім, саме в цьому криється зміна епохи. Не зовсім зрозумілим лишається лише ставлення Мосі до жіночої статі: з одного боку, воно трохи зневажливе:

Мося: Благословен будь, господи, за те, що ти не сотворив мене жєнщиною. [39, с. 12];

Антоньйо: [...] Моя мета – трагічна, але прекрасна жінка, і я досягну її. [...] Я знайду!

Мося: Кого?

Антоньйо: Ту, котру шукаю.

Мося: Хороби ти шукаєш. [39, с. 67];

а з іншого – під цим може критися звичайне заперечення браку почуттів:

Мося: Доволі. Що це за тема: дівчата. З викликом глянув на Олену.

Терпіти їх не можу

Олена весело: *Он як!*

Мося: А що ж мені залишається робити? [39, с. 35]

Підсумовуючи, можемо говорити про неоднозначність єврейської лінії у розглянутій п'єсі Микитенка: це добре окреслена жвавість та дотепність героя, а також перемога справедливості, що втілюється у викритті та покаранні погромника-убивці. Водночас не варто забувати, що попри свою вдалість це може бути тільки черговий прояв принципу *“є персонаж-єврей – отже є й антисемітизм”* задля радянської пропаганди у художній формі, як того вимагає соцреалізм.

Говорячи про єврейські образи 1930-х років, безперечно варто згадати діалогію **“Дуже добре” (1936)** та **“Десятикласники” (1938)** О. Копиленка, котра, за І. Коломієць, на сьогодні є найвідомішим і чи не єдиним прикладом української прози про радянську школу ранньої сталінської епохи [25, с. 125] – втім, варто зазначити, що це стосується не лише сталінської школи, але й самого побуту 1930-х. Той факт, що обидва тексти були популярними в середовищі юних читачів⁵ і розповідали про неї ж, є особливо цікавим у контексті нашого дослідження. У ранній прозі Копиленка чітко простежується зацікавленість єврейською темою (**“В полум’ї”, 1924; “Дитина”, 1924; “Мати”, 1927**) [25, с. 60]. Й. Петровський-Штерн навіть зараховує його й І. Сенченка, земляків Л. Первомайського, до відомих своїми симпатіями до євреїв письменників [44, с. 321]). Єврейські школярі Копиленка – Руфа Гольдман, делікатна й добра дівчинка із особливим хистом до малювання, і Яша Баркін, чия лінія ближче до закінчення школи із задержуватої перетворюється на відверто негативну через надмірний гедонізм та шалапутство. Цікаво, що Руфа і Яша зображені як протилежності (хороша дівчинка – поганий хлопчик; батьки

⁵ ««Дуже добре» я написав для дорослих читачів, зокрема, для батьків. [...] І ось, коли вийшло «Дуже добре», книжкою зразу заволодили юні читачі, молодь. На їх вимогу я написав «Десятикласники»» [47, с. 6]

Руфи працюють на фабриці, батько Яші – юрист), і хлопець відверто неприємний дівчині (*“Вчилася Руфа легко, знала багато і любила людей тихою материнською любов'ю, за винятком, звичайно, небагатьох, що не заслуговували на її дружбу. До таких належав, наприклад, Яша Баркін. Не за дрібниці не любила Руфа таких, як Яша. Довго вивчала, думала, доки зробила висновки для себе...”* [27, с. 53]). Якщо Копиленко і наділяє їх якимись більш національними, окрім імен і прізвищ, рисами, то винятково контекстуальними – на кшталт деталей зовнішності (*“Руфа теж не любить ні свого довгого, блідого, правильно окресленого обличчя під темно-коричневим стриженим, злегка хвилястим волоссям, ні великих задумливих очей”* [28, с. 21], *“Руфу вихваляли. Вона робила вигляд, що це її не обходить, наче говорять про когось стороннього. Чорне плаття робило шкіру її ще білішою, а обличчя немов відсвічувало, строге, одухотворене. Такі обличчя бувають на класичних картинах, вічно молоді, як вічно молоде мистецтво”* [27, с. 93]; *“У нього було кощаве, немов поблякле обличчя з сухорлявим, довгим і гострим носом. Маленькі очі невгамовно бігали. Рівний проділ збоку ділив рідке рудувате волосся на дві нерівні частини. Яша Баркін здавався чи не найсоліднішим у класі, немов він передчасно зістарівся і зів'яв. Товариші знали, що він злий і дошкульний і хоче, щоб його вважали в класі за першого розумника”* [27, с. 41], *“Перед самим дзвінком у клас зайшов Яша Баркін – і всі остовпіли. Яша був у пенсне. Оздоблений такою прикрасою, Яша здавався ще дорослішим. [...] Нарешті Яша прорвався на своє місце, і питання про те, навіщо він начепив собі на ніс квадратні скельця, залишилося нез'ясованим. Бо ніколи ніхто не чув, щоб Яша скаржився на зір або хоч згадував про нього. Невже для фасону і для краси приладнав скельця?”* [27, с. 90]). Є ще дещо, чим у межах шкільного життя 1930-х років цікаві Руфа і Яша – це їхня присутність в українській школі. У 1920-х роках було створено чимало радянських єврейських шкіл для дітей, число рідною мовою гіпотетичною був їдиш. Однак батьки нерідко обирали російську школу (або ж українську – прим. С. Г.), оскільки вважали, що вона гарантуватиме дітям більше можливостей у майбутньому. (Такі свідчення

озвучує у спогадах й А. Подольський: *“І вони зростали в Радомишлі. Там було дві єврейські школи, одна українська. І мій батько завершив навчання мовою їдиш. У 1939-му році – йому було 18 років, його забрали до Радянської армії, до Червоної. Він закінчив школу мовою їдиш, всі предмети. І взагалі, він розмовляв їдиш і розмовляв українською. Російську вивчив вже в армії, російську мову, також лексику відповідну, важку. А мама закінчила українську школу. І батько єдиний читав мовою їдиш. Тому що, дивіться, мама була на три роки молодша, і мати її, моя бабуся, казала: «Я на себя руки наложу, и ты не пойдешь в эту еврейскую школу, ты пойдешь в украинскую, лучше в русскую. Потому что ты потом сможешь учиться, профессию получить. А это кому надо, это местечко все равно сдохнет». Це був наслідок радянської національної політики, коли, власне, євреї самі дистанціювались і віддаляли своїх дітей від власної культури. Тому, що вони боялись влади. І так і вийшло. Батько був єдиний, хто читав їдишем. А мама знала лише розмовну мову” [53]*). Окрім прагматичних міркувань, релігійні батьки намагалися віддавати дітей до шкіл з викладанням українською, російською чи білоруською мовами, бо в них антирелігійна пропаганда не була спрямована саме проти юдаїзму, як це було в радянських єврейських школах. Влада наполягала, щоб єврейські діти ходили до єврейських шкіл: для цього було створено спеціальні комітети, які проводили попередню перевірку на знання їдишу. Якщо дитина володіла їдишем, і комісія це фіксувала, то іншого варіанту, окрім як записатися до радянської єврейської школи, не лишалося. На думку ідеологів, діти мали краще засвоювати новітні цінності, якщо їх викладатимуть рідною мовою [67, с. 63-64]. Отже, єврейські школярі в українській школі – це не ознака інтернаціоналізму, як може здатися на перший погляд, а віддзеркалення тогочасної культурно-освітньої політики, котра, втім зміниться вже з кінця 1930-х – єврейська коренізація зазнає остаточного краху. Зауважуємо малесеньку сценку: *“Сашко перебив змістовну агітаційну промову Аркадія і крикнув: – Вгадайте, якою мовою я говорю? Ось слухайте: ен йучімсан ан уголдіп. Хто вгадає? [...] – По-єврейському, звичайно, – солідно, переконливо і*

безапеляційно заявив Яша Баркін. Йому зразу повірили. Яшу прозвали патефоном, бо він багато базикає. Він може пояснити все, що завгодно, хоч не завжди вдало, але завжди надзвичайно авторитетно” [28, с. 35] – поза іронічністю ситуації, вочевидь, Яша не знає їдишу (що в свою чергу свідчить про родинну асимільованість або ж спробу асиміляції). Прикметно, що романтичні симпатії Руфи і Яші також сюжетно пов’язані з неєвреями, ба більше – Яшина прихильність до Марусі (“До своїх школярок теж ставився презирливо, за винятком Марусі. Вона відповідала всім Яшиним вимогам, які він ставив до дівчини – гарно одягалась, трималася солідно, не губилася в будь-якому товаристві і в будь-яких обставинах. До всього ще була й вродлива. Особливо приємно було Яші, коли він ішов з Марусею по вулиці. Вона привертала до себе увагу. Це лоскотало його дріб'язкове самолюбство” [27, с. 41] має навіть квазітрагічний фінал (“– Вона вийшла за якогось яскравого мудреця, юродивого старця на прізвище Курносов. На весілля вас буде запрошено окремо. Своему чоловікові Марія поставила умову, що їй буде дозволено не складати іспитів. Чоловік погодився... – Товариші, є пропозиція вшанувати світлу пам'ять Марії Рожко урочистим вставанням, – запропонував Марко Бубир. Та його не послухали, бо подія не потребувала ані коментарів, ані якихось заходів. Все було ясно. Лише Яша Баркін сидів приголомшений, з сумним виглядом” [27, с. 116]); квазітрагічний, оскільки матриця соцреалізму не передбачала співчуття до негативних героїв. Яшин і Марусин антагонізм, протягом сюжету детально підкреслений зовнішнім виглядом, містить у собі яскравий мотив непманства, на той час уже давно прикритого й засудженого (“Заможні чоловіки, які розбагатіли в період НЕПу, у 1920-ті, як і жінки, дозволяли собі елементи буржуазності [...] Але більша частина населення до цього ставилася скептично, як і союзна преса. У 1930-ті – згортання НЕПу, колективізація та індустріалізація. На перший план виходить образ радянського трудівника, якому немає потреби самовиражатися за рахунок одягу. Та й припинення вільної торгівлі позбавляло права вибору. Якщо в 1920-ті виділялися було припустимо, то в наступному

десятилітті одяг дедалі більше уніфікувався” [34, с. 55-56]) – шкільне оточення не схвалює таке надмірне захоплення модою в їхньому юному віці.

Якщо не брати до уваги антипетлюрівський посил оповідання **“Шева” (1936)** О. Кундзіча, то можна назвати одним із найкращих українських текстів 1930-х, котрі містять єврейську тематику. Повертаючись до хронотопу Громадянської війни, воно оповідає про молоду дівчину Шеву, яка жертвує собою заради рідного села. Сміливий учинок Шиви продиктований не ідейними переконаннями – вона приходить до нього його майже інтуїтивно, усім своїм жіночих єством (*“Цієї позиції вона злякалася всім молодим тілом, материнством, жіночністю, любов’ю; злякалася до остовпіння, до морозу в грудях; злякалася і з жахом прийняла цю позицію, бо не могла не прийняти, бо не виникало думки припасти на ліжку до подушки чи шмигнути поза куці порічок до свого човника і зникнути в очереті”* [33, с. 356]): це історія маленької людини – ба навіть маленької дівчини – яка іде наперекір своєму образу і завдяки цьому лишається в пам’яті односельчан великою. Шева має свою мрію, що щемливо постає в уяві перед тим, як вона вирішує діяти – вигодувати з телятка корову й навчитися доїти, аби донечка росла на молоці (*“Їй чогось уявилося, як Мотя держить за ріг корову, а сама Шева вперше доїть її. Вони викормили корову з рук з теляти. І ось тепле молоко бризкає бризкає Шеві на руку – Шева тільки вчиться доїти, в неї ніколи не було корови. Іточка буде виростати на молоці. Мотя сміється, кепкує зі своєї господині, а Шева посварюється, але любить чоловіка зараз, може, більше, ніж коли. І тільки крадькома скося поглядає на нього. Потім Мотя підтримує цідилку, а Шева наливає. Пахне молозивом. Руде телятко лежить серед хати. Іточка в колисці пацає ніжками...”* [33, с. 370] – але вона лишається нездійсненою. Її життя може бути навіть своєрідною алюзією до книги Естер: і Естер, і Шева не просто рятують свій народ/своє оточення, а сподвигають їх на боротьбу – таким чином Кундзіч фактично зіставляє єврейсько-українське партизанство й спротив біблійних юдеїв. Натяк на біблійний код (саме релігійний, а не ідеологічно-мученицький) присутні і в описі останніх хвилин Шиви (*“Дві*

воринки. *Ось тут найширше – и поміж них – раз! [...] Вона вигнулась назад, наче в агонії, наче розп'ята; рясні збірки її грубої полотняної сорочки по всій спині напнулися на колючий дріт, що обвис з верхньої воринки*” [33, с. 371]) – відкрита груди її мертвого тіла, що біліє посеред туману, стає своєрідним символом сплюндрованого материнства. Доволі символічним здається, що Шевина дитина – саме дівчинка: Іта дорослішає й перетворюється на гарну молоду дівчину, таким чином втілюючи не лише незнищений єврейський пролетаріат, але й вічну єврейську жіночність (*“Вона буде така ж здорова і настирливо, на зло всякому лихові, ростиме і прикрашуватиме цей потворний світ”* [33, с. 358]). З ідеєю жіночності, яка є одним із опосередкованих мотивів тексту, вірогідно пов'язана і початкова сцена, що вражає своєю інтимністю: читач має змогу зазирнути не просто у чуже ліжко й дім уночі, а в *Інше* – тобто єврейське. Кундзіч із симпатією й світлою іронією описує сільську єврейську бідноту, до якої належить родина Штуцелів: батько Шеви, Йось, у віці одинадцяти років втрачає батька (*“Що могла зробити стара Сура з юрмою дітей у глухому волинському селі по смерті чоловіка-музиканта? На скрипці грати вона не вміла, а поставити торгівлю й поготів. Діти спожили цукор і оселедці, гас вигорів, а мило розібрали сусіди «наборг» і діло на тому прикрилося. Сура згадала, що вона колись з дівчатами ходила на буряки, забрала старших і пішла позад гурту вранці”* [33, с. 357]), що визначає його подальшу долю. Сприйнятий всіма за ні до чого нездібного, Йось обирає працювати на землі, за що отримує прізвисько Бідний. Обидва Йосі – двоюрідні брати, Бідний і багатий (якого звать паном Штуцелем) – уособлюють фольклорний мотив двійництва, яке розвіюється із перемогою більшовиків (цей момент можна інтерпретувати навіть як *трансформацію системи архетипів* під впливом більшовизму). Як не дивно, але в “Шеві” помітний інтертекст з творчістю Шолом-Алейхема. Образ Йося, який анітрішки не переймається своїм соціальним статусом, перегукується із концептом касраликів: *“І є ще одне позначення бідняка: касріел, або касрилик [...] Касрилик – це вже не просто бідняк, невдаха, це вже, бачте, такої породи бідняк, який не вважає,*

що бідність принижує, боронь Боже, його гідність. Навпаки, вона – навіть предмет гордості. Як-то кажуть, нужда пісеньки співає” [66]. Розглядаючи у своїй статті образ Тев’є-молочника, З. Симчич пише: “Герой не стільки рефлектує чи втручається в життя активними вчинками, як переживає життя. В цьому плані [він] вельми нагадує агіографічних персонажів. «Тев’є-молочник» – своєрідне життє простого, підкреслено простого, буденного героя. Тев’є не має якихось унікальних здібностей, талантів – узагалі нічого, що вирізняло б його із загалу” [50] – така характеристика доволі суголосна з самим Йосем Бідним. Невипадковими здаються і назви сусідніх сіл, згаданих у тексті – власне Касрилівки (за Шолом-Алейхемом, “міст[а] маленьких людей” [...]) і Воронківців (суголосного із Вороньковим – селом, де письменник провів дитинство). Образ Йони – недоученого історика, який “ще до революції ума тронувся” [33, с. 360] – є вельми цікавим з погляду їдишського фольклору, оскільки є втіленням такого героя як *shtot meshugener* (місцевий божевільний або сільський дурень [55]). Петлюрівці кепкують з нього, але не знущаються, а Йось поважає Йону, адже той є одним із небагатьох освічених на селі. Між ними відбувається глибока за своєю суттю сцена на старому єврейському цвинтарі, де обоє випадково зустрічаються: Йось просить Йону зачитати напис на старому гробівці, що нагадує страшну подібність минулого з теперішнім (“Шмуль Абрамович загинув на п’ятнадцятому році життя від рук слуг воєводи Альбрехта Ласського під час нападу на Узьмінь 1565 року” / “Вони убили тринадцятилітнього хлопця Давидка. Увійшли в село і зразу ж коло гроблі зустріли і зняли з нього чорну кучеряву голову. Він утікав і в передсмертній тузі кричав «мамо!» – а його мати Голда вмерла три місяці тому” [33, с. 364-365]). Оповідання прикметне своєю увагою до спільного в євреїв і українців, яке зображено не лише трагічним, але й почасти абсурдним, приховуючи насправді *антиабсурдний* (ба навіть *постколоніальний*) сенс – це євреї і українці в одній хаті (“Йося хотіли розстріляти за те, що в його хаті застали трьох парубків-українців. Парубків не допитували, чого вони були у Штуцеля, що робили в ванькірчику, і Йося Бідного думали знищити зовсім не за

організаційні дії на підриє владн ясновельможного гетьмана, а просто з таких національних ревнощів: вони застали його між хлопцями, він щось говорив, поклавши Грицеві Джурі на плече свою велику долоню... Подумаєш, дружба! Українські парубки й рудий Йось!..” [33, с. 363]) і наруга від чужаків (“Вони гарцювали на конях, сміялися і нагаями поляскували, а велика юрба старих і малих стояла по груди у ставку й пила воду по-товарячому. Євреї співали «майофіс», пританцьовуючи, а українці підтягали їм. – В одну дудку граєте, одну й пісню співайте, – казали винахідливі хлопці-гайдамаки” [33, с. 359]). Особливо сильною є сцена порятунку Йося Бідного від розстрілу – за нього похмурою юрмою заступається все село. Сам Йось, стоячи на тихому осінньому кладовищі, “може вперше спізнав красу і подумав: «Яка ж прекрасна може бути ця наша проклята земля!»” [33, с. 365] – що набирає для тексту однозначний мотив єдності. Кундзіч використовує й крихітні (і все ж – вагомні) згадки єврейської культури на кшталт царя Навуходносора або тойхехе (прокляття, що походять від назви двох біблійних розділів).

Доволі нетиповим за своєю формою є образ Абрама Мусійовича Шапіро із п’єси **Банкір (1936)** О. Корнійчука. Якщо в інших текстах найчастіше зустрічається концепт сина, котрий пориває з єврейським містечком і йде в новий світ, лишаючи батьків десь у спогадах або примарних другорядних ролях, то Корнійчук використовує цю схему навпаки: Абрам Мусійович – батько, якого син іде від нього (або його забирають – невідомо) задля служби на Далекому Сході, а присутність сина обумовлена лише сторінками листів; батько, який не відторгає комуністичну доктрину, а приймає її, не утворюючи світоглядної міжродинної прірви між ним та сином – це така собі *прогресивність* від не молодой, а вже цілком дорослой людини. Шапіро є вдівцем, що також можна розглядати як відхід від звичного для української літератури 1920-х років концепту єврейських вдів або дівчат-покриток, що стали жертвами сексуального насильства, коли неповну сім’ю представляє саме жінка. Подібна символічна відсутність матері хоча і може бути віддзеркаленням лінії Тайги (Сара померла, Тайга ж обрала втечу від кризи сімейних відносин –

і чоловіки лишаються з дітьми самі), але водночас уособлює наростання маскулізації суспільства 1930-х. Сум за Яшею і гордість за нього є провідними деталями образу Шапіро, про що він за нагоди завжди повідомляє:

Шапіро: *Ви були коли-небудь на Далекому Сході?*

Тайга: *Ні. А що?*

Шапіро: *Там мій син – Яша, кулеметчик. [...] Я написав йому, щоб попросив у начальства хоч на один день відпустку. Я так скучив за ним, а тут іще інциденти. Я так хвилююсь. [29, с. 414-415]*

Втім, якщо розглядати сюжетну лінію Абрама Мусійовича загалом, основним її мотивом (хоча й завуальованим) буде любов:

Шапіро: *[...] Любов – це... це найгірший контокорент. Сьогодні ти багатий, як Крез, а завтра можеш прокинутися найбіднішим у світі.*

Андрій: *Це так було колись. Зараз Крезами ми бути не збираємося.*

Шапіро: *Я кажу про багатство почуттів, що робить благородним чоловіка.*

Андрій: *Не почуття, товаришу Шапіро, а тільки міцна воля й мисль облагороджують людину. Почуття й тварини мають. [29, с. 388-389]*

У п'єсі, що порушує тему батьківської любові та кохання, Шапіро, котрий втратив дружину та ледве не втрачає сина, можливо, чи не найбільше з усіх роздумує над нею, хоча це і подано невеликими вкрапленнями. Вочевидь, нарочита сентиментальність реплік все ж має підкреслити і певну традиційність поглядів (а в сучасному перепрочитанні – навіть мимовільний вияв спротиву тогочасному дискурсу раціоналізації всього, особливо почуттів – прикметно, що від цього відмовляється саме персонаж-єврей) :

Шапіро: Любов, мисль, воля – ой, ця молодь така вчена стала, що хіба за ними вженешся. Я, коли цілував уперше мою Сару, то всі мислі і воля кудись втекли і залишився один переляк – чи дасть вона мені по фізіономії за перший поцілунок, чи ні. І що ви думаєте, коли я з нею прощався, вона таки дала мені ляпаса, але не за те, що я її поцілував, а за те, що просидів з нею в саду цілу ніч і поцілував тільки раз. От і розбери, що таке любов? [29, с. 389]

В одній зі сцен Абрам Мусійович, завідувач фінансового відділу універмагу, кидає Тарасу:

Шапіро: Як я вам заздрю, товариш астроном. Ви лічите зорі, а не гроші. Ох, який у вас завжди прекрасний баланс. [29, с. 392]

Це міг би бути натяк на безкінечну кількість зірок, яких завжди вдосталь (на відміну від чисел у рахунках), однак під цим криється глибше розкриття образу: зорі і гроші – це ще одна варіація нематеріального і матеріального, що впродовж п'єси набуває чітких обрисів протиставлення душі і багатства, аби остаточно втілитися у фіналі:

*Шапіро: [...] Старий равін дитиною благословив мене шукати гроші, і в ту хвилину вони мою душу схопили на аркан, тягнули по степах, били об камінь, гнули шию нищили людину в мені, волочили в болоті брехні, крутійства, і плазував я, як гробак, в ногах [ребе].
[...] [29, с. 430].*

Тут Корнійчук здійснює дещо набагато цікавіше, аніж просто антирелігійний випад: єврей, котрий відмовляється від влади грошей і водночас релігії (що у п'єсі є взаємозалежним) – це фактично деконструкція загальновідомого стереотипу *єврея-лихваря*, до того ж у роки, коли єврейське питання вважається вирішеним – щонайменше в українській літературі⁶. Шапіро – єврей-фінансист,

⁶ Написаний у 1936 році “Банкір” уперше друкується у першому номері журналу “Театр” за 1937 рік і вперше поставлений 19 січня того ж року. За свідченнями, свого часу Корнійчукові були висловлені зауваження й критичні закиди [29, с. 459]

який подібною відмовою символічно затверджує гроші лише як ознаку професії, а не стереотипну рису власної національності. Корнійчук пропонує дуже спрощений, але все ж варіант: нема релігії – нема образу єврея, котрий думає тільки про свій матеріальний зиск. Привертає увагу й те, що цей антирелігійний монолог він спрямовує саме проти юдаїзму, а не християнства, що було б очікуваніше від українського драматурга. Абрам Мусійович, який до революції був вояжером і *“бігав від містечка до містечка, від села до села, і ні дощ, град, мороз, вітер, собаки злі на панських дворах – ніщо мене спинити не могло. Всю Україну й Польшу ногами вздовж і впоперек я зміряв”* [29, с. 429], викликає певні асоціації із Грегором Замзою соцреалістичного штибу, чие перевтілення зумовлене (або ж власне є) революцією. З іншої боку, виникає питання, а чи не стала саме революція причиною того, що Шапіро так і не зміг завести свою крамничку. Національні обриси Абрама Мусійовича проявляються у згадці весільного єврейського танцю фрейлех, який він на радіощах пропонує Роману Степановичу:

***Шапіро:** Вітаю вас, Чайко, Андрій, Роман Степанович... Яка радість. У мене теж є син, але там... далеко... прошу вас, Роман Степанович, зі мною сьогодні для Чайки і Андрія пройтись в нашому старовинному весільному фрейлехсу, добре?* [29, с. 393];

***Шапіро:** [...] Ви обіцяли зі мною танцювати фрейлихс. Як весело, Роман Степанович. Така дочка у вас... а мій син десь з кулеметом. Ех, дівчатка, заграйте мені, старому єврею, фрейлихс. (Витяг хустинку.) Для тебе, Чайко, цей танок... дівчатка, фрейлихс.* [29, с. 399].

Думки про чуже одруження, ймовірно, змушують Шапіро задуматися про весілля власного сина, котрі одразу ж розбиваються об перебуванням Яші на чужині. Врешті до нього доєднується Тайга, що стає по-своєму символічним:

весільний танець у виконанні удівця та дружини-втікачки. Ця сцена завершує перший акт і набуває навіть мінорних ноток:

Грає оркестр, танцюють Шапіро і Тайга.

Ступа (подивився на Романа). *Ех, Роман!* (І Ступа вдарив гопака.)

Шапіро: *Веселіше... веселіше...* [29, с. 400]

Говорячи про фрейлех, М. Береговський зазначає: “це колективний танець із необмеженою кількістю учасників, які беруться за руки або кладуть один одному руки на плечі та танцюють у колі, хороводі, але його можна танцювати і соло. Фрейлехс має різні назви: «*horke*» (гопак), «*redl*» (коло), «*karahod*» (хоровод), «*дзита*» (юла), «*kajlexiks*» (коло), «*rikudl*» (танець) та ін.” [переклад мій – прим. С. Г.] [4]. Вірогідно, у Корнійчука спільні танці означають інтернаціональні веселощі – поєднання українського гопака і єврейського фрейлеха – але водночас із суто формальної сторони вони обидва мають небагато відмінностей. Окремо варто торкнутися образу сина Абрама Мусійовича – Яші:

Шапіро: *Є син, Яша, на Далекому Сході, на кордоні. Був тут бухгалтером, а там кулеметник. Такий тут був тихий змалку, а тепер мало йому з ружа стрельнути раз, так ні – йому треба цілий кулемет. І куди начальство дивиться? Сьогодні кулемет, а завтра він захоче цілу орудію* [29, с. 388].

Тихий єврейський хлопчик, який зі службою на кордоні вмить перетворюється на палкого воїна; хлопчик, якому вперше дали в руки зброю – це алюзія на звільнення євреїв Радянським Союзом та їхнє озброєння, в прямому й переносному сенсах. Можливо, єврей, що з бухгалтера перетворюється на кулеметчика, має на меті показати участь євреїв не лише у звичних для суспільної свідомості ролях на кшталт фінансової справи, але й у досить нових і необхідних для радянської влади. (Що слугує своєрідним продовженням початого Йогансеном репортажного дискурсу: “У кадетських корпусах і в інститутах благородних дівиць за часів оних виникла теорія, що євреї від

*природи нездатні їздити верхи на конях, пити вино, стріляти з револьвера, битися шаблями і взагалі бути корнетами і молодцями [...] Коли б такому аматорові корнетської відваги довелося на свої очі побачити єврейських дівчат, що гасаять верхи на конях по степу, хлопців, що орють землю, заганяючи плуга на шість вершків у землю, футболістів, що грають у збірній Української Радянської Республіки, коли б навіть цей аматор уклав свою в'ялу руку в сталеву долоню херсонського агронома, він похитав би головою і сказав би рішучо: – Цього не може бути!» [19]). Ми вкотре бачимо мотив подолання сором'язливості, у контексті п'єси названу *тихістю*. Водночас ця лінія відсилає до актуального на той час питання радянсько-японських прикордонних конфліктів 1932-1941 рр, чия частотність з 1935 року різко підвищується. Із абсурдними нотками подається Яшина фотографія зі служби:*

Шапіро: *Герой... Он подивіться, що з бухгалтером сталось, коли він тільки кулеметчик. Ось фотографію прислав. (Подає.)*

[...]

Андрій: *Де ж він? Тут тільки в степу один куц, і більше нічого.*

Шапіро: *Е, ні. Дайте сюди. (Узяв фотографію, читає з другого боку.)*

«Дорогий папа, на цій фотографії ти бачиш куц, і більше нічого. Так це не просто куц, а це я, так сильно замаскувався з своїм кулеметом. Дивись на цю фотографію і не скучай. Цілую, твій Яша». Ех, краще мати дочку, як у вас. Завжди бачите. А я так за ним скучив і щодня дивлюся тільки на цей куц [29, с. 388].

Зовнішня порожнеча фото, котре мало би бути вікном до рідної людини, контрастує із його величезним емоційним значенням: пустий пейзаж у кадрі стає для батька *символом присутності* сина, водночас оголюючи трагікомічність воєнних реалій, коли навіть фото стає актом маскуванню. Трагікомічність підкреслена і наївно-зворушливою інструкцією від Яші, немов фото куца дійсно здатне замінити його самого. Яшина фотографія – це контекстуальний симулякр родини, залишений радянською владою замість

сина. Батьківська любов Шапіро трансформується у ритуал – щоденне споглядання фотографії із нічим. Словами у пустоту тепер здаються і його регулярні спроби звіритися у своїй тузі за сином. Ми дізнаємося про Яшу тільки з листів і спогадів – зрештою, так Шапіро довідується і про його поранення, щоправда з особистої телеграми від маршала Блюхера. Цей день стає для нього надзвичайно щемким:

Тайга: Абрам Мусійович, ви сьогодні не вийшли на роботу. Може, захворіли?

Шапіро: Я не хворів ніколи, Марино Іванівно, настільки, щоб заважало це роботі.

Тайга: Щось трапилось?

[...]

Шапіро: За сорок п'ять років моєї праці сьогодні перший раз я не вийшов на роботу. Я одержав сьогодні вранці телеграму. Пішов на кладовище. Цілий день сидів коло могили моєї жінки. А потім я повернувся додому і написав відповідь. [...] Я написав відповідь на цю телеграму і прийшов до Романа Степановича як партійного товариша перевірити політично, бо я писав від душі безпартійного старого чоловіка, в якого ранений син [...] (Надів окуляри, читає.) [29, с. 429].

Фінальний монолог Абрама Мусійовича, також виконаний у формі листа, розкриває його образ чи не найбільше: це чоловік поважного віку, безпартійний і працьовитий. Прикметно, що він звіряє душу саме в епістолярній формі і саме незнайомцю (маршалу – формально представнику влади і водночас виключно примарному герою п'єси; зауважуємо й те, що герої можуть бути вигаданими, однак комуністичні діячі – заледве). Попри деконструкцію деяких характерних для української літератури єврейських мотивів Корнійчук все ж звертається до них, вимальовуючи заключний портрет згорьованого батька й пораненого на

далекій чужині сина; втім, можна зауважити, як іронічне “герой”, котре Шапіро вживає щодо Яші на початку, цілком втрачає свою іронію:

Шапіро: [...] *Чому мій син, бухгалтер, тепер героєм став? Чому душа його безстрашна, чиста? Тому, що контокорент його душі не залежав і вже ніколи не буде залежати від контокоренту грошового... Сьогодні я довго плакав, я закривав очі, бачив рани сина і сльозами обмивав їх [...]* [29, с. 430].

Образ квітучого (буквально ідилічного) саду, вельми характерний для п'єси Корнійчука, рефрено втілений і в “Банкірі”: поранення Яші – тінь у цьому соцреалістичному Едемі, що можна трактувати і як незавершену ноту із радянською емансипацією євреїв. У другій редакції п'єси, поставленій на сцені у 1956 році, Корнійчук замінює ключові моменти: Яшу не поранено – він вмирає у бою, Шапіро пише листа до неназваного командира частини, оскільки маршала Блюхера арештовано й розстріляно у 1938; викреслено також момент із фрейлехом. Доволі незвичним нам видається факт, що у п'єсі сталінського періоду персонаж-єврей має більш національно виражену й оптимістичнішу лінію, аніж у постсталінській редакції. Виникає запитання, чи можна проводити певну паралель між загибеллю Яші і сталінською післявоєнною політикою антисемітизму. Якщо у другій редакції Корнійчук дійсно хоче поглибити провідні образи [29, с. 459], то для другорядних Абрама Мусійовича й Яші воно набуває ще більш трагічного відтінку.

Лікар Розенфельд у “**Партизанах в степах України**” (1941) відображає вже деякі воєнні тенденції зображення єврейських персонажів. Хоча на перший погляд присутність Розенфельда серед партизанів може спантеличити, але саме завдяки йому має змогу відбутися кульмінація і розв'язка. Корнійчук вводить його в п'єсу саме через загальновідому єврейську реалію – володіння їдишем; їдиш, котрий допомагатиме у боротьбі із загарбниками, є єдиною яскраво вираженою національною ознакою Розенфельда, маючи суто ідеологічне підґрунтя. Розенфельда просять вголос перекласти уривки зі щоденника

полоненого німецького полковника, які, між тим, не обмежуються виключно зденаціоналізованими записами жахів:

Розенфельд: *Приїхав Фріц, розказав, як в Ротердамі він спалив у синагозі юдів. Ніколи так ще я не реготав [30, с. 43].*

Вживання кальки з німецької “юди/юден” замість перекладу є певним проявом (само?)цензури, стилістичної (спалення євреїв у синагозі звучить надто *реально* в антуражі патріотичної комедії) чи ідеологічної (редукція прямого опису єврейських жертв). Можливо, це відтворенням оригінального нацистського мовлення, котре зберігає відчуження та цинізм. Ми бачимо крихітну паралель на лінгвістичному рівні: Розенфельд розуміє німецьку через їдиш, а полонений полковник – українську, бо перебував тут юнаком ще у 1918 році (що відсилає до німецької підтримки Павла Скоропадського). Окрім перекладу Розенфельд має навчити Галушку бодай кільком німецьким словам задля успішного проведення операції та навіть самому надягти нацистського мундира (що за своєю суттю є вельми жорстокою деталлю):

Часник: [...] *Будете його, лікарю вчити, цілу ніч.*

Розенфельд: *Добре, але за ніч вивчити німецьку мову навіть трохи не можна.*

Часник: [...] *Навчи його таким словам: мовчати, непорядок, а далі лайки, от і вистачить на перші кілька хвилин, а далі ми допоможемо. Вам, лікарю, доведеться теж одягнути один з тих офіцерських мундирів, в перервах між його лайкою будете допомагати. [30, с. 45-46]*

Форма втілення Розенфельда змінюється протягом тексту: це перемінне звертання до нього на “*Ви*” і “*ти*”, а також фактично зміна самої ролі – якщо спершу він з’являється під власним прізвищем, то наприкінці із Розенфельда перетворюється на просто Лікаря (допоки всі герої записані виключно під іменами чи прізвищами). Це може бути своєрідне затирання особистості, але із

двох можливих причин: або ідеологічних, або робота лікаря під час війни набуває такої важливості, що ніщо інше значення не має – лікар є лікар, байдуже, під яким прізвищем. Прикметно, що єдиною людиною, котра питає Розенфельда про його минуле, є жінка:

Катерина (до лікаря): *А ви як потрапили до нас?*

Розенфельд: *У мене було дві дочки – Рахіль, сімнадцять років, і Соня – п'ятнадцять. Коли увійшли німці в Мостове, за ніч одну убили коло двохсот мешканців. Рахіль і Соню згвалтували і забили. Мене й таких, як я, старих, зігнали у хлів, били і вимагали золота. Але надвечір налетів товариш Часник з загоном і нас звільнив [...] [30, с. 47-48].*

Тут згадка про сексуальне насильство (яке, варто зазначити, не було масово поширеним чи інституціоналізованим елементом нацистського геноциду) виконує не так описову, як символічну функцію: це емоційна деталь, яка має викликати співчуття до Розенфельда та ще більший гнів до нацистів, і яка досить явно проводить паралель між *погромами*, що часто асоціювалися саме зі згвалтуваннями єврейок, й *Голокостом*. Таким чином Корнійчук звертається до відомих із часів погромів форм насильства та вводить згвалтування не як історичний фактаж, а як своєрідну інтерпретацію єврейської трагедії в зрозумілих на той час образах. Про насильство над давнім народом (акцент на віці загнаних у хлів людей) свідчить побиття євреїв і вимагання від них німцями золота . Єврей знову постає *батьком, що втратив своїх дітей*. Вірогідно, це також приклад *радянського художнього кодування травми*, коли жертва-жінка уособлює сплюндровану гідність народу – тоді Рахіль і Соня стають жертвами нацизму, “приєднуючись” до трагічного єврейського досвіду до загального радянського дискурсу. Розенфельдова рішучість має своє страшне підґрунтя:

Часник: *Іншого виходу нема. Сповняй наказ, а ми їх тут затримаємо і одведем. За мною на човни!*

Розенфельд: І я з вами. Лікар мусить бути там, де бій [30, с. 50].

Підсумовуючи, ми бачимо, що Корнійчук обережно, однак виводить окремо тему єврейського геноциду, що втім не робить із Розенфельда менш *неживого* персонажа.

У контексті українсько-єврейських відносин неможливо не згадати творчий доробок **Докії Гуменної**, який однак потребує окремого глибокого дослідження. Поміж іншим її спогади надають можливість фактично зсередини поглянути на сільську та міську українсько-єврейську взаємодію першої третини ХХ століття, а також простежити особисте ставлення Гуменної до євреїв, яке поступово із більш нейтрального перетворюється на вельми критичне й скептичне (що в свою чергу відображається і в художніх текстах). (Якщо Анатолій Подольський наголошує *“Ми жили не поруч – ми жили разом”* [53], то думка Гуменної є рівно протилежною – *“Але ми жили серед них. Поруч, не взаємлючись”* [12, с. 54]). Зважаючи на стиль реалізму, котрий можна назвати найхарактернішим для художніх текстів Гуменної (багатьом сюжетам можна знайти відповідний запис у спогадах), за нашим переконанням саме двотомник *“Дар Евдотеї”* є чи не найважливішим її спадком. Втім, у межах роботи ми все ж пропонуємо торкнутися одного оповідання – це **“Поклонник зорі мудрих” (1943)**. Передумову для нього теж знаходимо у мемуарах: *“Дядьків Йосипа й Василя вже давно не було на хуторах, бо «хазяї села» викурили всіх хуторян, гнізда їх поруїнували, одних повивозили, другі повтікали безвісти і не давали про себе знати. Йосип був десь на Донбасі, а його жінку Меланю з малою дитиною в лютий мороз вивезли на Сибір. (Це мені розказували потім двоюрідні сестри: іздовим був зять тітчин Тодосьчин. Через 12 років у мене з'явилося оповідання «Поклонник зорі мудрих»)”* [12, с. 92]. Драматизм фабули вражає: холодної зимової ночі до самотньої Мелані з хворою дитиною навідується троє чоловіків, аби розкуркулити – на дворі Святвечір, а один із незваних гостей є її племінником. (У концепті оповідання можна зауважити певну інтертекстуальність із *“Я (Романтика)”* М. Хвильового). Розповідь ведеться від імені коня Мазунчика, якому добре

знайомий увесь рід Чмелів і який страждає від усвідомлення того, що коїться. Тварина-розповідач допомагає пом'якшити форму, але не зміст; частково дистанціюватися: Гуменна не вдається до натуралістичного опису насильства – це трагізм у збігові обставин (родина розкуркулює родину), символах (кінь, Святвечір), поведінці (тварина має більше людяності, ніж люди) та атмосфері. Наївне сприйняття водночас створює контраст, тим самим підсилюючи жах, адже читач сповна розуміє ситуацію. Беручи до уваги амбівалентне ставлення Гуменної до єврейства, а також загальний символізм тексту, образ одного із нічних гостей – єврея – є абсолютно невинуватим. Серед їхньої трійки саме Яша втілює владу, у прямому й переносному сенсі (*“Двох Мазунчик не дуже знав [...] Але ж у всякім разі, в цю мить він тих двох не злюбив. Дуже вже від них самогоном несло, вони щойно десь напились. [...] – Чи сплять чи повтікали? – сказав один чужий. Аж тепер впізнав його Мазунчик. Та це ж той єврейчик Яша, що ходить у шкіряному галіфе. Він, кажуть, якийсь уповноважений, представник”* [13, с. 143-144]). Яша явно пишається цим, тож намагається триматися, як і належить справжній владі – впевнено й ввічливо, особливо на фоні наляканого Миколи і грубого Антошки (*“– Одчиняйте, гражданка, не бійтеся, районова власть приїхала, – ввічливим голосом промовив Яша в галіфе”* [13, с. 145]; *“– Гражданка, ша! За постановою бідняцьких зборів села Дрижиполя, вам належиться завтрашнього дня покинути Дрижиполе... – Щоб вами тут і не смерділо... – перебив Яшу Антошка. – Ша! Без лічних оскорблений! – обірвав Яша Антошку. – Совецька власть гуманна й справедлива, – вам дозволяється взяти із собою теплу одежу й запас харчів...”* [13, с. 145-146] – мабуть, він справді вірить у самопроголошений гуманізм) – проте очевидно, що це просто поганенька гра (*“Двоє біснувалися й грюкали в двері. Оце то різдвяні гості!”* [13, с. 145]; *“– Миколо, а йди сюди, помагай виволочки. Не дається! Вони волокли Меланю, а та пручалася. На руках у неї було дитя”* [13, с. 147]). Єдине, що викликає влада Яші – страх (*“І Миколина роля була якась собача [...] І боявся оцих, мусів [...] Та й скачи, враже, як пан скаже!”* [13, с. 146]). Своєю присутністю Яша уособлює Чужого: чоловіка,

єврея, комуніста. Цю *чужість* різко відчуває Мазунчик (*“Братам – служив з доброї волі, бо й вони йому вслуговували А цим, чужим, з другого м’яса й крові – не хоче”* [13, с. 149]): люди – двоногі, яких він вважав братами – зраджують його довіру до них і саму людяність. Поміж тим ми виокремлюємо одразу кілька рівнів християнської символіки. Яшина національність – це додаткове підкреслення *чужості*, передусім навіть не світоглядної, а релігійної: *єврей, що коїть наругу у Святвечір*, є надто глибоким у своїй негативності образом. Окрім цього його можна інтерпретувати в контексті вертепного дійства. У народному вертепі персонаж-єврей втілює різні риси (переважно комізму й хитрості), але передусім це периферійна фігура, котра не має доступу до священної дії Різдва – у радянському ж хронотопі все докорінно змінюється: він уже не комічний і не другорядний, а безпосередній учасник репресивної драми, що відбувається не поруч зі святом, а всередині нього, таким чином знищуючи. Отже, Яша – це вертепний антиобраз радянської реальності; символ зла, яке вривається в сакральний простір і рушить світоустрої. Важливою деталлю є зовнішній вигляд: шкіряні галіфе (замість шкіряного плаща) – ще одна частина театрального образу чекіста. В *“Поклоннику зорі мудрих”* Гуменна не просто перекодує біблійну історію народження Христа – вона відображає насильно змінену радянським режимом дійсність українського села, до того ж автобіографічну: тут відсутній Йосип, а Марія з дитятком сам на сам лишається із трьома, але не царями з дарами – Іродами. Забиті дошками навхрест двері (*“Яша й Антошка були заняті в цю мить. Вони забивали дошками вікна [...] І двері також забивали двома дошками, навхрест”* [13, с. 148]) відсилають до Христового розп’яття, котре контекстуально перетворюється на розп’яття українського села. Хронотоп Святвечора на знелюдненому (реально й метафорично) хуторі – знак відсутності святкового дива й абсолютного морального падіння доби відторгнення “святого”; картина розпаду родини, села, країни. В ньому можна зауважити мимовільний контрдискурс до гоголівського концепту “ночі перед Різдом”; паралель виникає і в пошуках черевичка, але не для дівчини – для немовляти на лютому

морозі. Зрештою, сяйво Віфлеємської зірки – провідний мотив оповідання – яке так сподівається побачити Мазунчик, таки з’являється, однак надто пізно; для Мазунчика Яша стає втіленням не лише бездушності, але й смерті – *“Микола мав відвезти додому Яшу й аж тоді вже кінчався його сьогоднішній наряд від колгоспу. [...] – Що його робити?.. Упав... Це вже коня не підведеш, – бідкався Микола. – Скоро всі коні отак із голоду виздыхають. – Що там із ним морочитись, – нетерпляче крикнув Яша. – Зараз ми його пошлемо до праотців. – Шкода! Все ж живе створіння, хоче жити – намагався Микола підвести коня. – Е, яка вже з нього користь? Революція від цього не постраждає! І, не задумуючись, він вийняв нагана та й вистрелив Мазунчикові у скроню”* [13, с. 151-152]. Червона зірка змінює собою Віфлеємську. Мовлення Яші теж має на меті певний концепт: йому властиві вигуки *“ша”*, а також конструкції із пасивною семантикою й суржик, які передають портрет дрібного представника влади, що намагається імітувати російську мову з її канцеляризмами й радянськими – за цією показно ввічливо-пасивною формою криється тільки жорстокість. Невипадково щодо витвореного у хаті хаосу Гуменна використовує слово *погром* (*“Він [Микола] прожогом увіскочив у хату. Очам його явився справжній погром [...] Все розкидане, розметене... Шухляди посеред хати, стіл чогось перевернутий, якісь лахи жуужмом на підлозі...”* [13, с. 148]), проводячи асоціацію з погромами єврейськими – тепер жертва перетворилася на ката. Яша представлений не *євреєм* чи *жидом*, а саме *єврейчиком*, що містить принизливу іронію й лінгвістично позначає маркер чужості⁷. Паралельно проявляється метафора *господаря* (*“– Ей, ти, Миколо! – розпорядливим тоном господаря звернувся Яша до іздового. – Не бачиш, що треба допомогти? Може спитаєш її, де там у неї борошно, крупа, чи що. Тільки гляди, не дозволяється брати більше, як п’ять пудів”* [13, с. 146]), що

⁷ Гуменна, вочевидь, не була прихильницею використання повсюдно введеного радянською владою слова *“єврей”*, котре у її спогадах звучить мізерну кількість разів, порівняно з *“жидом”*. Зауважуємо такий запис: *“А мене дивує он що: коли не можна вимовляти слово «жид», то ось воно: діти знаходять інший спосіб, щоб прозиватися. І чії діти! Слово «єврей» зробилося антисемітським і, гуляє в підвір’ї, де граються діти письменників”* [12, с. 342]. Ймовірно, тут Гуменна використовує слово *“єврейчик”* саме в такому значенні.

відображає не просто нових “хазяїв села”, а їхню непутящу натуру – господарювання для них означає погром. Мазунчик знає, що це також голод та відсутність будь-якого відпочинку (“Таж жолоби порожні! Не те що вівса, а й тухлої січки на сміх не кинули тобі! З доброго дива, мов потуманіли, їсти нічого не дають, а голодного на роботу день-у-день тягають. Без неділі, без відпочинку. Так, аби дурно не стояв [...] Оце то свято! Оце то пошанівок! Вчора в топчаку ходив. Цілу ніч і день на станцію возив зерно. А ті дурила-хлопчиська ще й знущаються, луплять батогами. Бач, не біжу їм навскач!” [13, с. 141]).

Висновки пункту 2.2

Отже, нашою метою було виявити, розглянути й структурувати особливості імагологічної рецепції єврейства в українській літературі 1930-1940-х років на матеріалі п’єс “Світить нам, зорі (Кадри)” І. Микитенка, “Банкір” і “Партизани в степах України” О. Корнійчука; романів “Перешихтовка” І. Кириленка, “Інженери” Ю. Шовкопляса та діалогії “Дуже добре” і “Десятикласники” О. Копиленка; нарису “Пенсне і крила” Ф. Кандиби; оповідань “Шева” О. Кундзіча і “Поклонник зорі мудрих” Д. Гуменної. Розглянутий матеріал засвідчує важливість соцреалістичних текстів для української літератури й водночас їхню невід’ємність у дискурсі творення образу Іншого. Говорячи про виробничий роман, М. Васьків закликає не принижувати його вартість, адже під нашаруванням кліше і шаблонів можна не помітити того вартісного, що містить у собі цей жанр, а також того, що можуть дати компаративістичні дослідження виробничих романів і української літератури 1920-1930-х років [8, с. 43-44] – ми розділяємо його думку, застосовуючи її щодо соцреалізму загалом. У проаналізованих нами текстах можна простежити такі риси:

- *варіація образів єврейського інженера;*
- *мотив підкорення єврейськими персонажами чогось – інституту, виробництва тощо;*

- *мотив подалання скромності, яка найчастіше сприймається контекстуальною алюзією наслідків антисемітизму;*
- *вживання щодо єврейських персонажів українських фразеологізмів;*
- *вагома частка авторів намагається увиразнити стиль мовлення єврейських персонажів (зокрема вигуком “ша”);*
- *регулярне наголошення на короткозорості або окулярах;*
- *значна частка персонажів-євреїв є другорядними, а не головними;*
- *підкреслено молодий вік провідних персонажів-євреїв (часто опозиційний до старого віку згаданих другорядних персонажів-євреїв)*
- *традиційне звертання до мотиву трагічної єврейської долі;*
- *ще менша кількість єврейських жіночих персонажів, порівняно з 1920-ми роками.*

Вже згадана короткозорість є своєрідним культурним штампом, що включає в себе кілька причин. У радянській літературній традиції євреїв часто зображували інтелігентами – тобто людьми розумової праці – а тому їх наділяють майже незмінним атрибутом – окулярами, сутулістю тощо. З іншої сторони, короткозорість є радше концептуальною умовністю (ба навіть контекстуальним проявом *єврейськості*), як, до прикладу, пишні вуса в персонажа-українця.

2.3. “Вулиця Мельникова” (середина 1960-тих)

Посилаючись на Маргаріту Алігер, Петровський-Штерн зазначає: *“Первомайський, без сумніву, знав про нову хвилю антисемітизму [1960-х], але в його текстах про нові політичні обставини в країні про це майже нічого немає”* [44, с. 379], хоча впродовж цього періоду він все ж звертається до теми Голокосту у прозі та поезії (оповідання *“Шенбрунн”*, *“Ціаністий калій”*, *“Вулиця Мельникова”*; роман *“Дикий мед”*; вірші *“Воскреси мене, майбутнє”*,

“У Бабинім Яру” тощо) – це дозволяє припустити, що Первомайський переймається питанням антисемітизму в пору його нового витку, щоправда у свій спосіб. Сюжет “Вулиці Мельникова” нескладний, проте має чутливий і нетривіальний лейтмотив: народження дитини від єврея під час Голокосту. В тексті цілком ясно передано тривогу Клави за Мосю і страх побачити його серед людських облич, що прямують до Бабиного Яру (“Наказується всім жидам міста Києва і околиць...”) – зважаючи на радянську риторичку замовчування Голокосту, коли єврейська трагедія не мала права на окреме оплакування, це оповідання цілком можна вважати проявом щирості й небайдужості Первомайського. У своїй книзі про українську літературу ХХ століття Ю. Луцький також називає Первомайського “письменником, який нарешті повернувся до себе після смерті Сталіна” [73]. В епоху “відлиги” топос Бабиного Яру починає поступово проникати у радянський літературний дискурс (поема Є. Євтушенка “Бабий Яр”, 1961; роман А. Кузнєцова “Бабий Яр”, 1966), і “Вулиця Мельникова” є його закономірною частиною.

Первомайський вибудовує чутливість ситуації одразу на кількох рівнях: це парадигма *жінки і війни, вагітності і війни, народження дитини від змішаного шлюбу під час фашистської окупації*. Самій Клаві її тіло здається не прикрашеним, а спотвореним вагітністю – очевидно, через новизну досвіду й довколишні обставини. Нове життя, що от-от має народитися, різко контрастує з тисячами людей, що рухаються вулицею на власну загибель – “обхопила руками своє черево, наче хотіла його сховати від самої себе” [42, с. 416]. Клаві боляче від переймів та думки, що зараз там (крокуючи повз єврейське кладовище – трагічна метафора самого життя) мали б знаходитися і Мося з їхньою майбутньою дитиною. Вона прокидається у ранковому мороці, як здається, від осінньої зливи, “одна в цій кімнаті, схожій на довгу вузьку труну” [42, с. 416]. Скромний урбаністичний пейзаж за вікном теж виглядає зловісним: “темно-червоне виноградне листя на балконі здавалося перелитим густою кров’ю... одчинені двері, біла тінь мереживної фіранки... за нею – темна глибина кімнати, звідки віяло пусткою. Нічого там не було, на тому балконі,

крім мережаної фіранки і за нею глибини одчинених дверей... в тій глибині панують одчай і смерть“ [42, с. 417]. В інакшому контексті такі художні деталі могли б свідчити про *horror story* – а все ж це соцреалізм. У прикметно радянській кольоровій дихотомії тут згадані *сірі-чорні* – німці і поліцаї.

Оповідання ставить питання вибору: *сховати* чи не *сховати*? Клава не може не признатися – з усією щирістю, *“бо так було б нечесно... не підводити тьотю Настю під розстріл”* [42, с. 422] – на що тьотя Настя обіцяє мовчати, однак риторично питає, нащо ж вона і їй призналася, маючи на увазі, що під час війни довіряти небезпечно будь-кому.

Окремою дійовою особою *“Вулиці Мельникова”* є єврейський натовп вересневого Києва 1941 року, що крокує на власну загибель; порівняний із дощем, тяжкою осінньою зливою, він *“скреготить, брязкає, торохтить, гуде і хлипає на тисячу голосів, що це... струмені створюють ту потворну музику, яка б’ється темним крилом за шибамми... що так довго висла над містом”* [42, 416]. Метафора води є знаковою для тексту, проводячи паралель між жертвами Бабиного Яру та осіннім відмиранням природи, яку символізують опади; восени відбувається і знайомство Клави з Мосею. Назва *“Вулиця Мельникова”* відсилає до однієї з київських вулиць, через яку пролягав шлях до розстрілу, і в культурному контексті як *символ Голокосту* може бути *синонімічною* до *Бабиного Яру*. Клава вихоплює серед безлічі людей постаті, що навіки відбиваються їй у пам’ять: незнайомі (старий чоловік, ще стрункий і високий, і його крихітна дружина; молода жінка, що везе молодого чоловіка у колісному кріслі) й навіть знайомі (Ася Михайлівна – начальниця кондитерського цеху, також вагітна, що веде із собою двох маленьких близнят). Особливий акцент втілений речами та одягом: цією деталлю Первомайський передає не лише трагічну строкатість натовпу, але й саму зникаючу довоєнну епоху, матеріальне київське повсякдення. Вулиця Мельникова – це нескінченні *“клубок[и], рюкзак[и] й чемодан[и]”*, *“на стині у неї – рюкзак, на колінах у хворого – великий чемодан”*, *“звичайна торба, перев’язана шнурком од черевиків”* [...]; вулиця Мельникова – це *“темно-син[ій] капелю[х] на сивому волоссі, сірий*

костюм із старанно вив'язаним галстуком”, “сір[а] курточ[ка] і плетен[а] спортивн[а] шапоч[ка]”, “широкі рукава її демісезонного пальта”, “важке черево під широким чоловічим плащем” [42, с. 419-422]. Вельми зворушливим є епізод із уже згаданими неназваними хлопчиком та молодою жінкою: самотній у натовпі хлопчик (“це видно по його розгубленому обличчю, по високо в німому здивуванні піднятих плечах” [42, с. 422]) все ж долає свою сором'язливість та допомагає жінці везти візочок із молодим чоловіком (братом чи коханим?). Первомайський вказує, що навіть у такі важкі хвилини *Доброта* долає *Самотність* (“і вони котять його удвох, жінка й хлопчик, і жінка вже відчуває себе не такою безсилою, а хлопчик не таким самотнім” [42, с. 423]). Ця сценка може віддалено нагадувати момент загибелі Соф'ї Левінтон у романі “*Жизнь и судьба*” В. Гроссмана.

Ще однією важливою метафорою є *ламання хмизу*: Клава чує тріск, спершу короткий, а потім безперестанний, немов “безліч хмизоламів... до сьомого поту, до болю в руках, до зблідлого обличчя... не можуть не ламати той беззахисний, безборонний хмиз, якого так багато в осінньому лісі” [42, с. 423]. Натовп мовчазний, і за тріском чутно один-єдиний зойк – “людської душі, враженої... що можна отак, серед білого дня, ламати людське життя” [42, с. 426]. Як і раніше, Первомайський вдається до елементів природи, оминаючи прямий опис насильства, аби передати всю моторошність ситуації.

З імагологічної оптики союз єврея та українки – цілком новий троп для української літератури, властивий саме ХХ століттю. Якщо знаковим прикладом міжстатевих стосунків *Свого* та *Іншого* у ХІХ столітті можна вважати пару *Катерина і Москаль*, то у ХХ столітті це, безумовно, пара *Українка й Єврей*. У контексті постколоніальності саме пара *Своя Жінка-Чужий Чоловік* як колонізований-колонізуючий відобразатиме ті чи інші настрої та уявлення (пост)колонізованого суспільства певного періоду; значною мірою це пов'язано і зі стійким ототожненням України із образом жінки. Українсько-єврейські стосунки часто містять також *подвійну Чужість*, коли

одна зі сторін є чужою двічі – через *власну тожсамість* і *русифікованість* водночас (частково ми зачіпали цю тему і в попередній роботі [10]).

Клавина самотня вагітність, хоча й спричинена війною, уособлює зокрема й мотив *безбатьківства*, що займає особливе місце у радянському та пострадянському хронотопі. (Примарне *безбатьківство* можна зауважити і в ранішій мініатюрі Первомайського “*Третя жінка*”, 1929: сивої сорокарічної матері, восьмирічної сестри з ляльками й Аврамчика недостатньо, аби захистити *третю жінку* – юну Двойру – від зґвалтування під час погрому. Будучи дереалізованою від того, що сталося, вона не впізнає брата й плутає його з одним із кривдників (“*Двойра розплющила очі і і знову вони стали виростати у чорні провалля*” [43]). Аврамчик відчуває страх і сором, що не зміг захистити сестру; Двойра відчуває розпач і сором від своїх оголених перед ним ніг та вчиненої наруги). Клава – (тимчасово?) матір-одиначка, й цим уже безпосередньо продовжує паралель із шевченковою Катериною (пізнання Чужого, стигматизоване материнство). Відбувається постановка чергового нетривіального питання – доля дітей від змішаних шлюбів та їхніх батьків під час Голокосту. Кульмінацією оповідання є Клавині пологи, що збігаються із приходом комендатури – подібно до того, як пологи Лії збігаються із погромом (С. Васильченко “**Про жидка Марчика, бідного кравчика**”, 1919). На відміну від Васильченка, Первомайський наперекір обставинам утверджує торжество життя – і “*в цю хвилину Клава почувала новий крик, несміливий і кволий крик своєї дитини. Клава заплющила очі й полегшено зітхнула. Крім цього крику, тепер уже нічого в світі не існувало для неї*” [42, с. 428]. Клава народжує хлопчика, комендатура зникає. Попри нарочитий вітаїзм (за В. Агєвою, *оптимістичний трагізм* Первомайського [1]), це однак відкритий фінал: невідомо, що буде із Клавою та немовлям; невідомо, що буде з Мосею – це лише один камерний день із вересня 1941.

Клавина нерішучість і боязкість контрастують із впевненістю й ініціативністю Мосі; вони зовсім неподібні на своїх попередників – Вівдю й Макса, Марту з Львоюю – це класична пара зі *слабкою жінкою* й *сильним*

чоловіком, як того вимагає дискурс 1930-х. І все ж Первомайський проголошує дещо вельми важливе: в цій романтичній історії відсутня ієрархія влади – і Клава, і Мося однаково нещасні і щасливі водночас. Багатозначним є епізод із паспортом: Мося вирішує, що Клава лишатиметься на своєму прізвищі – *“навіщо тобі моє, ти його й не вимовиш, а дитину я запишу на себе”* [42, с. 422]. Невизначеним лишається, це спроба не наражати на додатковий антисемітизм свою майбутню дружину чи інтуїтивне передбачення до початку війни; у контексті епохи цікаво й те, яка подія відбулася раніше: шлюбний розпис або звістка про дитину.

Поруч зі звичними, сентиментальними деталями (*“великі дужі руки... блискучі чорні очі... чепурн[і] маленьк[і], розсев[і], як морська мушля, вуш[ка]”* [42, с. 419]) в зовнішньому описі Мосі помітна акцентована екзотичність – це хлопець із *“негритянським кучерявим волоссям і повними червоними губами... два ряди білих негритянських зубів”* [42, с. 419]. Вочевидь, тут у голосі Клави проявляється авторський голос самого Первомайського – у деяких оповіданнях, зокрема *“Вулиці Мельникова”*, І. Лівницька зауважує передоручення аналітичної функції аналізу головних характерів автору-оповідачу [35]. (Варто однак додати, що подібний опис єврейської зовнішності на той час – не рідкість; синонімійна характеристика зустрічається і в щоденниках Докії Гуменної: *“А от такий Спектор. Якби я не знала, що він жид, то подумала б, що це якийсь етіоп: кучерява голова, типовий африканець... Якби ще до цього кучерявого волосся і до випнутих губ чорна шкіра, був би етіоп”* [12, с. 145, 187]). Таке зображення має на меті передати Мосину незвичність для Клавиних очей та водночас її привабливість.

Знаковою для тексту є значна увага до реконструюваної *повсякденності 1930-х*: Клава працює в кондитерському цеху, Мося – електромонтер. Обидвоє не мають нікого в місті, оскільки приїжджі: вона – з села, він – з містечка. Справді, *“Вулиця Мельникова”* – не *“банальна любовна історія колишніх містечкового єврея й української селянки”* [44, с. 363], це черговий для української літератури мотив підкорення міста: столичного, сталінського й

зрештою воєнного. Закінчивши сім класів, Клава мріяла поїхати до міста і вступити у технікум, чого не розуміла її родина (*“ вдома над нею сміялися: навіщо тобі той технікум? Роби в колгоспі і будь щаслива!”* [42, с. 421]). Клава не змогла вступити, але все одно не повернулася до села, а влаштувалася на солодку фабрику [збережена авторська лексика – С. Г.] – і тут їй працювалося добре. В такій передісторії може критися не лише бажання юної дівчини мати кращу долю, а й м’яка недомовка від автора: вірогідно, вона з усіх сил намагається вирватися з післяголодоморного колгоспного життя. Клава вперше бачить Мосю, коли той приходить у цех з драбинкою і чемоданчиком полагодити щось з електрикою, однак не має часу роздивитися його уважніше – *“там треба було видушувати крем на торти, з рожевого виробляти троянди, з зеленого – листя, з коричневого – гілочки, а білим писати різні написи”* [42, с. 419]. Вони знайомляться на вечорі танців у великому клубі через дорогу від фабрики: на танцях Клава і Мося повторюють за всіма *“нескладні фігури простенького допотопного вальсу”* [42, с. 419] під акордеон; Клава переживає, щоб кавалер не наступив на її гарні бежеві туфлі на високих підборах, позичені у подруги, адже сама вона має лише одну пару – парусові на штучній шкірі. Опісля першого знайомства все розвивається швидко: йдуть осінні дощі, і місця для затишних зустрічей у них нема – на часто ходити в кіно нема грошей. Зважаючи на слова про житло (*“нам дадуть кімнату в гуртожитку, а не дадуть – наймемо на Солом’янці, ще краще буде”* [42, с. 421]), Мося одразу пропонує одружитися. Він, як і Клава, ходить у парусових туфлях (а також новому синьому ватнику, що зграбно сидить на ньому, і з синім плетеним шарфом), адже має посилати гроші матері й сестрам – їхній батько працював на олійниці і зник у 1937 році. Згадкою сталінських репресій Первомайський не лише відображає недалеке минуле і віддає належне запиту шістдесятих на *“реабілітовані історії”*, але й вказує на травматичне минуле обох молодих людей – і українське, і єврейське. Клава захоплюється Мосею, що вчиться на вечірньому і хоче стати інженером, *“вже багато зна[є] такого, чого [вона] не могла навіть уявити”* [42, с. 421]. (Мимовільно згадується іронічний

Андрухович початку 1990-х: *“Єврей за іншою стіною вже повернувся з виправи по крамницях, вкотре накупивши, скажімо, «колготок» для своєї незліченної ветхозавітної родини з Біробіджана, для всіх колін її. Тепер з почуттям праведно виконаного обов’язку він сяде за написання нових віршів середньовічною мовою ідиш і таки напише їх — цілих сім віршів до обіду, а пополудні ще три вірші. І всі вони будуть надруковані в часописі «Советіш Геймланд», як живе свідчення ненастанної державної турботи про культуру малих народів. Єврей за стіною — це живе і дошкульне нагадування тобі, скурвій сину, що ти також мав би щось робити — купувати «колготки», писати вірші”* [2]). Можна зауважити і крихітний доторк до питання *тілесності у сталінський період*: Клава соромиться, коли лікарка з консультації каже їй роздягатись, соромиться і перед дівчатами у душовій.

2.4. “Клопіт цирульника Еміля Термана” (1930)

Сьогодні Петро Ванченко є загалом маловідомим представником Розстріляного відродження, знайомим або палким читачам (антології *“Невідоме Розстріляне Відродження”* Ю. Винничука, *“Беладонна. Любовний роман 20-х років”* Я. Цимбал), або науковцям. Розстріляного та пізніше реабілітованого, Ванченка за радянських часів перевидали всього двічі: видана у Києві україномовна збірка оповідань і гуморесок *“Онопрій Кудь”* (1968) та виданий у Москві її російськомовний переклад (1971). О. Коцарев зараховує Ванченка разом з іншими учасниками антології Я. Цимбал до *“тодішніх письменників «не першого ешелону»”* [31], однак було б несправедливо зупинитися на такій лаконічній характеристиці. *По-перше*, творчий потенціал Ванченка (зрештою, як і кожного знищеного тоді митця) вже ніколи не буде повноцінно осягнений; поміж тим, його тексти *“Рух”* видавав поруч із текстами таких сучасників як М. Йогансен, М. Хвильовий та ін. *По-друге*, за нашим переконанням, Ванченка варто позиціонувати та досліджувати передусім як сатирика, аніж автора драматичних оповідань.

У контексті нашого дослідження Петро Ванченко прикметний тим, що звертається до єврейської теми у безпосередньо гумористичній формі (раніше елементи гумору прослідковуються у деяких текстах К. Котка, В. Леонтовича, в образі Нейфаха із “Коммольців” (1930) Л. Первомайського, а також Мосі із “Світить нам, зорі (Кадри)” (1931) І. Микитенка). З імагологічної оптики *гумористична форма* є надзвичайно важливою у стосунках *Свій-Чужий*: вона стає розрядкою для негативних емоцій, сприяючи створенню більш позитивних відчуттів натомість, а також слугує своєрідним іронічним дзеркалом своїх і чужих вад чи особливостей. Користуючись класифікацією Г. Грабовича [11], можна припустити, що *гумористичне сприйняття* виникає як допоміжна модель зображення євреїв в українській літературі приблизно в першій третині ХХ століття, знаходячись між *соціально-моральним* (тобто *реалістичним*) та *стереотипним*; водночас, на жаль, ця модель не знаходить більшого розповсюдження з двох основних причин: це культурні репресії та відтік частини єврейства до російської культури. (*Гумористичне сприйняття євреїв* лишається малопоширеним і в сучасній українській літературі, більшою мірою засновуючись на створеній радянській традиції: його прикладами можуть бути хіба “*Записки сільського єврея*” В. Шнайдера, “*Сарабанда банди Сарі*” Л. Денисенко, “*Маміглапінатанеї, або Любов у київській комунальці*” Л. Клименко (М. Гримич)). Своїм сатиричним концептом *єврейської комерції за радянських часів* текст перегукується із оповіданням “**Якби була інша політика**” (1925) П. Панча.

Еміль Терман стає одержимим українізацією, немов *недугою* (подібно до героїв кулішівських п’єс; нею охоплені і противники, і прихильники). Описана як *соціальна провокація, національні вибрики, тендітна, політична тема*, вона змушує його плакати, гніватися і страждати водночас. Наказ протягом двох тижнів переробити українською вивіски, постійні об’яви та іншу рекламну літературу – “*це був грім, що хльостко дістав його в тім’я і на якийсь час запаморочив йому голову... Усього він чекав цього ранку і тільки – не українізації*” [7, с. 12]. На перший погляд здається, що зав’язка побудована на

насміху над людською жадібністю (нова вивіска – додаткові витрати), однак мотив набагато глибший – це абсолютна *ненависть до українізації* (чи можна сказати – *до українського?*). Чим українізація не вгодила самому Емілю – достеменно невідомо (зрештою, в його “*клопоті*” важлива не так причина, як результат), проте великий вплив на нього має спілкування з клієнтурою, яка щоразу по-своєму пояснює її, ґрунтовно хає та обходить всіма можливими методами. “*Отже, хто прийде голитись до українізованої цирульні?...*” [7, с. 13]. Втім, питання *мови вивіски* вже не вперше крає йому душу: нещодавно п’яний клієнт, заплутаний кількістю реклами і французькою мовою (що нею за старим цеховим звичаєм було передано деякі цирульські вміння), не зміг потрапити до цирульні й натомість опинився у бакалійника, у якого і лишив свої гроші.

Наміряючись довести всю марноту українізації за сучасних умов і її особливу шкідливість для цирульнь, Еміль Терман замість *радянської культурної політики* зіштовхується із *радянським бюрократизмом*. Він заявляється навіть до прокуратури, однак поспішно втікає, зрозумівши, що говорить до прокурора в справах ДПУ, який “*гриз зубами олівець і мовчки дивився Терманові в вічі, ніби то був не кустар і не людина, а мертва шафа з нудними ділами*” [7, с. 18]. Все, що лишається Емілю – це кричати на дружину і сваритися з клієнтурою (“*замість увічливого цирульника з елястичними рухами... розбещеного бунтівника, що збирався троцтити чиюсь голову й потому йти у Соловки*” [7, с. 18] – як істинний майстер своєї справи, він цілитиметься в голову, а не в серце). Кульмінацією історії стає прихід незаможного селянина, немов зі страшних уявлень Термана про українізацію (“*оцей злидень, що виносить на торг низку цибулі, і є мій мучитель!*” [7, с. 19]): цирульник бере найтупіші ножиці, а зрештою й виганяє селянина, бо той має тільки половину потрібної суми. Під вечір з’являється нова ідея – звернутися до Григорія Петровського, голови ВУЦВК; у відчаї цирульник чомусь відокремлює його від радянської влади і вирішує, що той точно його зрозуміє. (Іронічно, що в тексті Терман і Петровський – єдині, хто мають імена; подібна

деталь навряд випадкова. Вона зумовлює враження певного егоїзму – головний герой визнає суб’єктність лише влади, а не людей поруч – і немов би натякає на поступове наростання культу особистості в суспільстві). Еміль упевнений, що лист до нього все змінить, “*а... вивіски збережуть свою патріархальність і забезпечать йому кадр старих клієнтів*” [7, с. 21] – закінчивши писати, Терман відчувається справжнім героєм.

Поруч із *недугою* історія Еміля Термана містить і мотив *перевтілення*: зранку він – *маестро, улюбленець своєї жінки*; вдень – *ображена, обікрадена людина*; а ввечері – *герой і врешті звичайний чоловік*. Хоча у фіналі думки цирюльника знову спокійні, однак невідомим лишається, чи не закінчиться його “*клопіт*” подібно до Мيني Мазайла. Недарма під час написання листа Терман раптом згадує прислів’я, що людина нічого не знає про яму, яку тільки що вирила для іншого.

Еміль Терман уособлює типаж *маленької людини*, чий внутрішній протест проти політики коренізації, бажання мати прибуток й водночас любов до себе зрештою доводять до втрати здорового глузду. Він вважає себе *мучеником*; себе – не тих людей, котрих завжди цькували за мову та національні прояви, а себе, якого змушують змінити вивіску. Вірогідно, українізація є настільки неоднозначною темою, що Ванченко (як перед тим і Куліш) звертається саме до сатири, оскільки інші художні засоби просто не в змозі передати всю патовість ситуації. (На противагу такому підходу, сучасна українська література навпаки тяжіє до вельми *травматизованого, трагічного* її висвітлення). Категорична репліка старого асесора (“*Я ніколи не піду голитись до українізованої цирюльні, бо боюся, що за старим запорізьким звичаєм мене поголять немантаченою довгою косою і, крий боже, відріжуть носа*” [7, с. 13]) напрочуд суголосна крилатому виразу Тьоті Моті (“*По-моєму, прілічнеє бить ізнасілованной, нежелі українізірованной*” [32]).

Тема *сприйняття євреєм українізації* є нестандартною, а також почасти чутливою – досить важко сприйнята українським суспільством, як вона

сприймається єврейською його частиною? Погляд Еміля Термана на українізацію, вірогідно, на той час є досить розповсюдженим серед єврейства. Дещо протилежним є погляд сусіда-трунаря, котрий теж не в захваті від нововведень (хоча б через додаткові витрати), але й не виражає до них такої антипатії (*“махнув рукою: – Переживемо! Потім подивився собі під ноги і додав: – Воно, може, й той та... словом, не слід побиватися”* [7, с. 14]). Вони обидва *лояльні* до радянської влади, однак наказ про українізацію вивісок змушує Еміля на момент переглянути свою *лояльність* не просто до культурної політики, а до режиму загалом. Сусід пропонує Емілю перемалювати по кілька літер на кожній вивісці (таким чином клієнти нічого не помітять, а кому потрібно – тому Еміль покаже), та Терман боїться вдруге пробувати дурити радянську владу – сумні наслідки першого разу досі добре сидять у пам'яті.

Висловлене у попередньому абзаці питання є актуальним не лише для художніх текстів, але й для документальних. Про глузування єврейства над українізацією (і не тільки над нею) пише у своїх спогадах і Докія Гуменна: *“Вони й далі визначалися дотепністю, але якось дивно. З українізації тоді всі глузували, не можучи видумати проти неї іншого аргументу, як «залізяку на пухляку, гоп!» або «самопер попер до мордописні». От і ці вигадали — щось оригінальніше. Нове слово «довідка» Абраша переробив на «дувідка». Його батько звався Дувид”* [12, с. 103]. Поруч із цим явище українізації було б цікаво розглянути поруч із *їдишизацією* та її сприйняттям як серед євреїв, так і серед слов'ян.

У стосунках Термана зі своєю дружиною, котрими розпочинається і закінчується текст, Ванченко тонко передає деталі шлюбних стосунків. Опісля пробудження Еміля збентежує *дивно* спляча дружина поруч: *“лице здавалось заклопотаним; дві глибоких зморшки засіли між бровами й свідчили за підсвідому роботу мозку. Одначе, рот її, зовсім не до речі, був широко відкритий, ніби вона когось кривила, чи покійрно виконувала наказ сердитого дантиста... він досі не бачив такого лиця у своєї жінки. Вигляд роззявленого рота здався йому непристойним, а вишкірені зуби образили його гідність;*

безперечно, це злість на його адресу, злість, що жінка приховувала від нього на протязі дня. Він сперся на лікоть і вирішив поганити її за нещирість і надалі спати на канані” [7, с. 7]. Побачене глибоко закарбовується в його думках, і навіть увечері Еміль спершу обіймає дружину за талію, натякаючи на щось більш інтимне, але вранішнє нагадує про себе, і йому стає неприємно. Сценка зі сплячою дружиною за своєю суттю є екзистенціалістською, своєю нарочитою тілесністю і постільністю чимось нагадуючи початок сартрівського “Інтимного”; в подібному емоційному пориві вбачається певне невдоволення Термана власним шлюбом. Зрештою, явна або прихована втома, розчарування від шлюбу – досить характерний мотив для літератури кінця 1920-х-початку 1930-х (“Місто” (1928) В. Підмогильного; “Недуга” (1928) Є. Плужника; “Золотий павучок” (1929) О. Донченка; “Повість без назви” (1930) П. Ванченка). У цьому випадку накладається не лише екзистенціалістський хронос, але й топос – тихе, провінційне місто.

Образ усміхненої молодої жінки із грецьким профілем, що його Еміль Терман мріє розмістити як рекламу, має цілком собі еротичний відтінок: *“усміхається так чарівливо, що в бідного творця цього образу тремтить і зупиняється переможене серце... Треба сказати, що це видиво відвідувало цирульника вже кілька днів. Воно хвилювало його, як хвилює юнака жіноча постать у весні, і з кожним разом, оформлюючись більш чітко, настирливо просилося на вивіску” [7, с. 7]. Еміль продумує найкрихітніші деталі зображення з уявною жінкою, тому рука із ножицями, що виринає з повітря і наміряється відрізати їй коси, також здається інтимною алюзією. Не зважаючи на намагання поєднати привабливий вигляд і пролетарську сутність, жінка із грецьким профілем – це абсолютно нерадянське, ба навіть європейстичне породження уяви; воно є жіночим ідеалом та символом майбутньої популярності цирульні водночас. (Тут помітна і певна паралель з тогочасними тенденціями: поза процесами “маскулінізації” жіночих образів, у 1930-тих уявлення про жіночу красу певною мірою повертаються до класичних, грецьких канонів [34, с. 20]). Коли ж наприкінці дня цирульник, натомлений*

українізацією, уперше увиразнює її одяг – “*строгий руський сарафан [–] відгомін сьогоднішнього виконкомівського наказу*” [7, с. 23] – що віддає не лише абсурдом, а й черговим душевним *перевтіленням*. У контексті українізації *руський сарафан* втілює безпосереднє небажання Еміля їй коритися (хоча б щось у його майбутній вивісці має бути *неукраїнським* – чи навіть *антиукраїнським*). Втім, це непрямо співзвучно і з тим, як зухвала непманка поступається місцем розсудливій радянській трудівниці [34, с. 55].

Вагомою деталлю *повсякдення початку 1930-х* (як і пореволюційної доби загалом) є заувага моди жіночих зачісок: “*У ті часи в жіночих зачісках був такий етап, коли довге волосся вважалося за найпасивніший хвостизм, а інколи, й особливо у столичних модників, туго заплетена коса викликала порівняння до гидри контрреволюції та натяки на якийсь давній гунізм. Правда, Терман не занурювався в історичні причини еволюції мирних зачісок, але моду, чи етап цей вирішив скористати якнайвигідніше*” [7, с. 8]⁸. Цей оксюморон ще більше засвідчує Емілеву індиферентність до реальності, щоправда, вже не з *романтичної*, а з *прагматичної* сторони.

Для радянського контексту перукар є надзвичайно важливою фігурою жіночого міського життя – не лише у часи інтенсивної урбанізації та модернізації побуту 1920–1930-х років, але й фактично до самого його розпаду. Для дівчат, які переїжджали із села до міста, похід до перукарні ставав справжнім ритуалом *переходу* – завершенням одного періоду життя й входженням у нову соціальну реальність. Таким чином зачіска як частина зовнішнього вигляду була символічним актом *дистанціювання* сільського минулого й своєрідним *перевтіленням*: у нову себе або ж, у ширшому контексті, нову *радянську* жінку – емансипантку й активну учасницю суспільного життя. (Колись так робить і Марта з “*Невеличкої драми*” – “*Тепер*

⁸ “Що стосується Східної України, яка була окупована радянською владою, то, навпаки, така нова зачіска сприйнята схвально. Жінка з коротким волоссям слугувала символом нової, конструктивної, прогресивної молоді, яка відкинула все міське, королівське, традиційне і пішла працювати, тому що тепер вона представниця робітничого класу, якому заважає довге волосся” [34, с. 52-53]

її обличчя набуло більшої виразності, взяте в рамці цинамонової сукні й темнокаштанового волосся, високо підстриженого й від природи виткого” [45, с. 134] – що однак лишається за кадром. Фрау Гольц описує її як “мил[у], хорош[у] дівчин[у], лише шкода, що вона підстригла волосся” [45, с. 214]). У цій системі перукар (а саме жіночими зачісками планує займатися цирульник Еміль) є не просто майстром, а *посередником* між *традиційною* й *модерною фемінністю* – саме в його майстерні формуються відповідні до ідеалів епохи стандарти. На думку О. Левченко, на зламі 1920-1930-х співіснують два соціокультурних типи: це *об’єкт окультурення* (селяни й містяни у першому поколінні) та *носії/транслятори “модерних” культурних норм*. Радянська політизація дискурсу моди й гігієни мала на меті спробу поєднати і примирити ці два протилежні уявлення моди, складені у культурі зазначеного вище періоду [34, с. 56]. Будучи подвійно закодованим як перукар і єврей, Еміль Терман вкотре постає *посередником* між двома площинами – цього разу *сільською* і *міською*, можливо навіть *українською* і *русифікованою*. Прикметно, що саме його *об’єкт перетворення* стає для нього ненависним.

Історія Еміля Термана – це своєрідна варіація *міфу про Пігмаліона і Галатею*, або ж радше дискурсу *митця та творіння*. Об’єктом іронії Ванченка є *поетичність цирульникової душі* та її *жорстокі зустрічі з реальністю*, будь то неправильно спляча дружина чи брутальна українізація; не дивно, що у листі Петровському Терман називає останню “*огрубени[ем] нравов*”, а її виконавців – “*грубы[ми] изверг[ами]*” [7, с. 20] (ця скарга загалом є вельми промовистою у розумінні *нерозуміння* суті такої культурної політики: “*проводят какую-то украинизацию*” – відносний займенник немов засвідчує відірваність адресанта від довоколишніх подій; “*способствуют развитию беспризорности*” [7, с. 21] – чому саме безпритульності? І від чого – від колишньої імперії?). У глибшому значенні цирульників “*клопін*” уособлює *гуманістичну роль митця* та його раптову *дегуманізацію* від якоїсь дрібниці, *перевтілення прекрасного в потворне*. (Кульмінація цієї *дегуманізації* – прихід селянина, а не селянки – як протилежності уявній жінці із грецьким профілем – що в свою чергу було б

концептуальніше). *Поетичність* тут є безпосередньою, хоча й непрямую ознакою *єврейськості* Еміля (так само, як і *професія цирульника*), відповідно до *стереотипу про єврея-митця* (будь-який єврей, чим би він не займався, в душі завжди є митцем і ставиться до свого фаху як до мистецтва). Дихотомію *прагматичності-поетичності* можна назвати визначальною рисою *єврейськості* у тексті.

Різноманітна низка *кустарів* (трунаря, бакалійника, крамара риби, хлібара) доповнює повсякденну картину провінційного міста. Колоритними зображені відносини Еміля зі своїм сусідом-трунарем, котрих попри різницю у характерах і фахах поєднує приятелювання, що “*набирало найніжнішого характеру тоді, коли надходив час виплачувати податки [...] трунар, не зважаючи на свій статечний фах, грав на скрипці і називав сусіду маестром. З другого ж боку, одна з Терманових вивісок була обведена в траурні рямці [...]* У всякому разі їхні взаємини були такі, що етично зобов’язували трунаря допомогти сусідові в біді” [7, с. 14].

2.5. “Тепер я турок, не козак...” (1987)

“*Теперь я турок, не казак...*” опубліковано у розділі сценаріїв, однак назвати його сценарієм буде не зовсім точно – доречнішим буде жанрове визначення - *кіноповість*. Якщо розглядати *кіноповість* виключно в рамках літератури – як повість, написану зі свідомою орієнтацією автора на деякі кінематографічні прийоми оповіді (подрібнення дії на маленькі сценки, лаконічність діалогу та авторських пояснень, монтажний характер тощо) [22]; оповідальний твір, написаний в манері, близькій до кіносценарію, але не обов’язково розрахований для екранізації [23] – в такому разі текст Євгена Митька закономірно буде охарактеризувати саме цим поняттям. (Варто зазначити: літературний жанр *кіноповісті*, явленнево не розповсюджений за межами Радянського Союзу, є важливим для української літератури ХХ століття, тому що був пов’язаним з іменами О. Довженка, М. Вінграновського й

І. Драча, і станом на сьогодні – *мертвим*⁹. Можна припускати, що смерть *кіноповісті* напряду пов'язана з розпадом СРСР). У 2021 році на екрани виходить фільм Віллена Новака під назвою “Чому я живий” за мотивами тексту.

“*Теперь я турок, не казак...*” є чимось на кшталт олітературнених спогадів, які бережно реконструюють епізоди з життя однієї родини у Маріуполі кінця 1930-х–початку 1940-х років, охоплюючи міжвоєнний і воєнний час. Водночас це надзвичайно цікавий приклад *південного* (чи радше навіть *приазовського*) тексту. В ньому виокремлюються одразу кілька основних сюжетних мотивів: перш за все – це пізньорадянські спомини про Голокост, а також історія одного міжнаціонального шлюбу, члени якого опиняються під пресингом двох антигуманних тоталітарних систем, радянської та фашистської. Оповідачем цієї історії є на той час маленький хлопчик Женька, який творить пам'ять про свою родину.

Фрося і Ляоня знайомляться на танцмайданчику в міському саду, де Ляоня грає в оркестрі на трубі. Ляоня – єврей, Фрося – донька ревного радянського християнина. Свідком історії їхньої закоханості стає Женька, Фросин племінник, яких окрім родинного зв'язку зближує ще дещо – вони є наймолодшими членами сім'ї і водночас вельми бешкетними: якщо Женька подекуди набридає дорослим своєю дитячою непосидючістю, то Фрося шокує всіх заявою, що вагітна й виходить заміж за єврея. Дитячий погляд на дійсність у контексті оповіді є дуже важливим: Женька перебуває *серед* описаних подій і водночас *поза* ними¹⁰, поєднуючи таким чином ролі *діяча* й *спостерігача*; він є своєрідним неупередженим свідком, чия *необізнаність* у тонкощах тодішньої дійсності дозволяє *дитячому незнанню, дитячій наївності* піднятися над *дорослою суб'єктивністю*. За спільника Женьку вважає і Ляончик (“– *Але ж ми з тобою вчора цілувалися! Швидко ви, мужики, забуваєте...* – *Між іншим,*

⁹ Б. Любимов вважає кіноповість (в рамках кіномистецтва) поняттям *мертвим* і водночас (в рамках лінгвістики) суто російським (детал. див. Любимов Б. Феномен кіноповісти // Киноведческие записки, 2007. С. 335-360).

¹⁰ Це частково споріднює його із роллю автора мемуарів-нотаток, який “то перебуває на периферії сюжету, то наближається до його переднього рубежу, то віддаляється в глибину, але не часто є головним героєм” [...]

вперше цілувалися, – сказав Льоня-Льончик, звертаючись виключно до мене як до приятеля і союзника” [40, с. 136] [тут і далі переклад мій – прим. С. Г.] – ймовірно, на думку закоханих тільки дитина не буде негативно налаштована до зв’язку із Чужим; втім, Фрося й її сестра Марія, матір Женьки, задля можливості такого зв’язку звертаються до дещо інших умов (“– Фросьчин наречений зі знаменитою на весь Маріуполь сім’ї! В ній – одні таланти! Усі – музиканти! [...] – Це вам, тату, не якісь слобідські босяки, – вторила Фросі моя мама, напіраючи грудьми на дідуся. – Інтелігенція! Знамениті на весь Маріуполь люди-и!” [40, с. 139]).

Дідусь Женьки – “...благочестив[ий] християн[ин]. Звали його Олексієм, прізвище його моє, точніше, я ношу його прізвище, а по-батькові не пам’ятаю” [40, с. 133], що з народження “жив на околиці Маріуполя, на Слобідці, над якою з весни висів густий запах смаженої риби і де по осені коптили у дворах азовських бичків і тюльку” [40, с. 133] – є єдиною чоловічою фігурою в родині і суворим вихователем для онука, який пізнає довколишній світ зокрема спостерігаючи за реакцією дідуся. Основою ідентичності дідуся є віра в Бога (і лише потім – національність), що регулярно спричиняє конфлікти з оточенням, особливо з антагоністичним сусідським подружжям Гончарових, уособленням російсько-радянської колонізаторської політики. В умовах радянської антирелігійної доктрини він має свою думку (“– Товариші! Мої товариші-друзи... – Але тут біс упертості солодко лоскотав його бік, і дідусь гордо, радіючи сврій сміливості, промовляв, немов стрибав у безодню: – В бога вірив, вірю і буду вірити, а з релігією борюсь!” [40, с. 133]), котру не змінює навіть виклик НКВД за доносом (“А тоді сподівалися, що через дідусеву зухвалу поведінку на деповських зборах його в НКВД не викличуть. Викликали. Сухарів бабуся засушити не встигла. Вона розстелила на столі свою білу в дрібну чорну крапочку хустку, поклала на нього дідусеві зимові блакитні кальсони, завернула в обривок старої клейонки шматок сала, півбуханки вчорашнього пеклеваного, вивалила з казанка вареники, що лишилися з обіду – і дідусь побрів в НКВД... Назад ми його не чекали. Бабуся, моя мама Марія і моя тітка Фрося,

мамина молодша сестра, плакали. Але дідусь об'явився ввечері. Зустріч розказувати не буду, скажу лише, що до нього кинулась моя мама і стала допитуватися, нищо його туди викликали і про що там питали. Але дідусь, немов не чуючи питань, кинув на ліжко свої блакитні трикотажні кальсони, виклав на полицю шматок сала і пересипав в бляшану скриньку залізнодорожника задубівші вареники. – Мені сьогодні в нічну, – буркнув він і пішов у депо на зміну” [40, с. 134]). Сам похід до НКВД стає по-своєму символічним: дідуся, який зі своєю тяжкою працею “схожий на чорного чорта, всі руки к чортовій матері вічно побиті” [40, с. 142] й працює у пекельних умовах, будучи водночас віруючим (саме віруючим, а не релігійним) чоловіком, викликають на допит до пекла – вже питомо радянського. Роздумуючи, чому дідуся відпустили (“В ті роки рідко відпускали” [40, с. 134]), Митько мимоволі доходить до прихованого постколоніального висновку: “...і різниця між неволею і свободою для мого дідуся була невелика в тодішніх життєвих умовах: в північних краях, куди його б заслали йому довелося б горбитися на тяжких роботах, а тут в паровозному депо він щоденно тюкав кувалдою в пекучому паровозному котлі, скрючившись у три погібелі і задихаючись від спеки... І все-таки різниця є: вдома рабу краще” [40, с. 134]. І до, і після весілля думка дідуся про родину Хавкіних незмінна й виражається у сидінні в погребі кожного їхнього візиту (“Недільними днями Євсей Хавкін і тьотя Бася приходили в гості до новоявлених родичів [...] Забачивши своїх нових вимушених родичів, мій дідусь ліз у погріб за бідомом з пивом і шукав цей бідом рівно стільки, скільки обідали в нас гості [...] З'являвся дідусь на свій божий одразу після відходу Хавкіних, здригаючись і чхаючи, і бабуся з мамою лікували його чаєм з малиновим варенням. Ми до Хавкіних у гості не ходили, побоюючись дідусевого гніву” [40, с. 141-142]. Своєрідне перемир'я настає після одного візиту Хавкіних у будень. Відбувається архетипний фольклорний мотив міряння силами: Женьчин дідусь питає, чому євреї розіп'яли Христа й чому норвлять займатися легкою роботою. Євсей Хавкін з гідністю відповідає і пропонує помінятися ролями: він розіб'є найважчим молотом розпечений

шматок металу, а дідусь вийде на сцену співати Карася. Тут ми бачимо прикметну для 1930-х дихотомію *робітників-інтелігенції* (адже дідуся турбує не лише національна, але й соціальна належність майбутніх родичів – “*Я в їхні морди наплюю! В музикантські!*” [40, с. 139]). Дідусь вирішує не вчиняти такого сорому, і символічну перемогу (над антисемітизмом) здобуває Євсей.

Митько зображує історію однієї трагедії двох родин з м’якою іронією, побутовими деталями й соціолектними словечками, що робить текст щирим і близьким. Він локалізує міфи й біблійні легенди, зауважуючи їхні паралелі з життям довкола: Адам і Єва – це Льоня і Фрося, які голими (“– *Шла з танців, назустріч – бандюги, роздягли і убігли з одягом. Завтра на товкучці продадуть*” [40, с. 137]) біжать на нічний пляж купатися, а ті, що розіп’яли Христа – “*якісь формені хулігани босяцького прошарку давньоєврейського народу [в африканських пустелях]*” [40, с. 142]. Для маленького Женьки побачений у воді секс й завуальоване Фросине “*ми стали жити*” стає крихітною сакралізацією рідного моря (“*Это верно, что земная жизнь зародилась в воде, то есть в море вроде нашего Азовского. Про это говорил один учитель по радио*” [40, с. 137]). Атмосфера “*нашого степного донецького краю*” [144] витворюється навіть у найменших деталях (“*По цьому килиму я попластунськи підібрався до того місця, над яким стояв стіл*” [40, ас. 138]): тут епітет “*по-пластунськи*” відсилає до запорізьких і кубанських козаків, які займалися розвідкою й чиею характерною рисою яких було власне пересування пластом.

Найбільш символічним є інтертекст із п’есою Гулака-Артемовського “Запорожець за Дунаєм” (1863): саме за виконанням арії “*Теперь я турок, не казак...*” Женьчин дідусь уперше бачить на сцені свого майбутнього свата Євсея Хавкіна і саме її ім’я носить текст. Цей перегук містить набагато більше прихованих метафор, аніж здається. По-перше, це мотив *акторства* (перевтілення), що повсякчас супроводжує єврейський образ: за своєю суттю він вельми нагадує амплу актора завдяки історичним шляхам формування ідентичності, яка часто перебуває на межі *Свого* та *Чужого*. У культурному

контексті євреї зазвичай виступає посередником між різними просторами: релігійним і світським, національним і міжнаціональним, відчуженим й інтегрованим. Така *подвійність* (або навіть *потрійність*) *ідентичності* є символічним актом перевтілення незалежно від того, чим євреї займається насправді – він живе у множинності мовних, культурних, соціальних кодів, тому здатний доволі легко входити в чужу роль, водночас не втрачаючи усвідомлення своєї неповної присутності в жодній з них. (На подібні тези можна натрапити зокрема у книжці “*Acting Jewish: Negotiating Ethnicity on the American Stage and Screen*” Генрі Біала, де на прикладі американського театру й кінематографу він зауважує множинність перформансів від єврейських акторів (використовуючи термін *подвійна закодованість*), які таким чином створюють багатогранні образи, що по-різному зчитуються єврейською і неєврейською аудиторією [70]). У певному сенсі акторство – це не лише професія, а *екзистенційна позиція*, в якій єврейський образ стає метафорою *людина, що постійно грає*, аби бути *прийнятною і прийнятою*. Гра часто є вимушеною стратегією виживання, сформованою багатовіковим досвідом антисемітизму; це питання не вибору, а необхідності, зумовлене не так внутрішнім потягом до сцени, як зовнішнім тиском. (Між тим до згаданого мотиву перевтілення українські тексти звертаються не вперше – вірогідно, він виникає водночас із усвідомленням того, що євреї як *Інші* також можуть бути *Своїми* або *Чужими*: посередниками між *українським* та *російським, комуністичним і некомуністичним* світоглядом тощо. Передусім це образи Грінберга (“**Між двох сил**” (1918) В. Винниченка) й Грицька Островського (“**Комуніст**” (1923) В. Підмогильного) – хоча і Яша із “Поклонника зорі мудрих” також *грає владу*, а не є нею). Описуючи театральний образ Хавкіна, Митько звертається лише до козацьких, але й до давньоруських мотивів, говорячи, що Євсій Хавкін грав не просто Запорожця за Дунаєм, а українського билинного богатиря. По-друге, це мотив акторства, втіленого єврейським персонажем, помножене на радянську дійсність, що сама трансформується у *нескінченне поле для гри* (публічної і непублічної) – театр державного масштабу. За Радянського Союзу євреї нерідко

поставали в ролях національних героїв на сцені й екрані попри державну політику, яка часто була антисемітською. Євсей Хавкін в образі Карася втілює прихований іронічний підтекст: влада дозволяє співати про “козаків”, тільки якщо “козаки” – не з твого народу. (Чужість такого підходу – навіть на мовному рівні – відчуває Женьчин дідусь, який прагне розвінчати липового запорожця радикальним способом – “плювком в морду”. В житті Хавкіна образ Запорожця за Дунаєм є чимось набагато більш особистим, аніж одним із багатьох оперних амплуа: він буквально *стає* своїм героєм, який робить Євсея впізнаним у місті та довколишніх поселеннях. Маріупольці не просто пам’ятають його за роллю Карася – вони об’єднують Хавкіна і Карася в одну людину. Це набуває амбівалентного значення, а під час німецької окупації - рятівного (“*Євсея Хавкіні в цьому приміському радгоспі поважали як соліста з опери «Запорожець за Дунаєм» і переховували цого всі ті довгі місяці, що минули з тієї ночі, як він пішов від нас...*” [40, с. 155]) й трагічного водночас для впізнаваного в місті “*запорожця пелестинського*”. Подібна *гра* могла переходити і за межі сцени, стаючи частиною дискурсу радянського лицедійства: удавання не лише щирого комуніста, а для декого – й іншу національність. Зрештою такою вона стає і для Хавкіна: виживши після розстрілу, він змушений надягти ще один костюм, аби вибратися з місця розстрілу – нацистський, який для нього є замалим. . Це створює комічний ефект і зовнішньо знову нагадує або невдалий театральний образ, або постійного вертепного персонажа. або . Єврей, метафоричний Запорожець, тепер Турок. Паралельну історію *перевтілення* (у вигляді переходу в іншу релігію) зауважується і в розказаній історії Яші Гольдмана, що, втім, не рятує його від загибелі: “– Коли нас там... вбивали... Яша впав перед офіцером на коліна, такий красивий бофіцер був, щоки рожеві, наче у баришні; Яша взмолився: «Я хрещений у православ’я, пане офіцер, хрещений я...». Офіцер, мабуть, російську розумів, кивнув і ткнув Яшу чоботом в обличчя, наче собаку, і сказав: «Юде є жид». Соладти і поліцаї схопили Яшу за руки-ноги і поволокли до помосту, біля якого всі роздягалися. Щоб Яша Гольдман теж роздягся догола. – Як же так... – вимовив дідусь, – як же так... Знаю Яшу... І батькою

його Мойсейка був чоботарем. І також був вихрест, той Мойсей. Та що ж це таке?!” [40, с. 150]. Не бажаючи наражати на небезпеку свою нову родину, Євсей Хавкін залишає будинок Женьки й кілька місяців переховується у колгоспі німців-колоністів (*від німців – у німців!*), але всі спроби все одно спіткає безвихідь. Євсей Хавкін вирішує вчинити самогубство – самогубство на сцені свого палацу коксохіміків – задля чого востаннє перетворюється в Карася (“...висів прямо на сцені. В українській вишитій сорочці з відірваним рукавом, з запорожськими вусами і чубом-оселедцем – він висів на фоні збереженої, місяцями обідраної, з потіками сирості декорації – голуба ріка, кмянисті дніпровські пороги, запорожські курені... Один вус у Євсея відклеївся і звисав над розкритим успразі останнього ковтка повітря ротом...” [40, с. 156]). Розграбована та занепала оперна декорація українських пейзажів метафорично втілює собою всю окуповану нацистами Україну. Єврейське самогубство як символ також не є одиничним для української літератури актом трагедії: Арон Блюмкес (“**Пісня Ізраїля (Кол-Нідре)**” (1922) В. Винниченка), шокований стратою родини за неправдивими звинуваченнями та втомленим від ролі *вихреста*, учиняє самогубство, до того ж у питомій для Винниченка драматичній формі – з пігулками, пришпиленою на згортку з немовлям запискою і передсмертною грою на скрипці; Арон теж *грає* – собою і на музичному інструменті. Якщо придивитися уважніше, самогубство Хавкіна може символізувати бажання розірвати колоніальне коло: він більше не хоче принижуватися перед будь-ким, хто спекулюватиме на його національності; своєю смертю він проголошує себе євреєм, своїм зовнішнім виглядом – українцем. Подібна відданість сценічному образу наштовхує на думку і про передсмертне звиряння в любові до землі, на якій виріс. *Перевтілення* Євсея Хавкіна завершується, але не завершується *перевтілення* Женьчиного дідуся, яке сповнює його людяністю до свата і, вірогідно, решти євреїв: в епізоді прощання з померлим Євсеєм Хавкіним на сцені театру відбувається переродження колишнього антисеміта на гуманіста, коли дідусь Женьки під знущальні жарти над тілом актора перехрестив його, попередньо

перехрестившись сам. Цим він заперечує думку, що самогубці та євреї не заслуговують християнської уваги і хреста. До самої ночі він з Фросею, Женькою і маленькою Лорою ходить по довколишнім ярам, шукаючи тіло Євсея. О. Брюховецька вважає, що “Запорожця за Дунаєм” не можна розглядати поза колоніальною історією України [6] – так само можна сказати і про інтертекст Митька, чия історія межує між антисемітизмом і людяністю, релігією і ідеологією, гітлерівським і сталінським режимами.

Під час війни Фрося співмешкає з австрійцем Арно – перш за все, вірогідно, задля безпеки своєї маленької доньки й решти родини (паралельно згадується Міцці-Фріда у “Шенбрунні” (1960) Л. Первомайського, яка має стосунки з есесівцем Отто, аби не вивезли її батька-єврея). Одного разу Женька застає їх у ліжку: Арно обзиває його і погрожує пристрелити, а Фрося вибігає за племінником і каже, що її згвалтували. Фросі соромно, і вона намагається перенести психологічний тиск обов’язку захистити свою дитину у насильницько-фізіологічну площину. Женьці теж соромно – за свою бездіяльність та неможливість захистити ні Фросю, ні себе. Ми зауважуємо двічі повторюваний мотив *побаченого сексу з Чужим – Своїм* (євреєм Льонею) і *Чужим* (австрійцем Арно): перший є актом любові і, на погляд Женьки, міфічним зародженням самого життя, а другий – актом моральної смерті.

Символічним образом для тексту є чайні троянди, які разом із пляшкою шампанського стають звичним атрибутом візиту Хавкіних і водночас навіть певним втіленням безтурботності довоєнного життя. Під час своєї останньої появи Євсей також приносить троянду – на дворі Восьме березня – але штучну (“Бабуся налила в графин води і хотіла поставити троянду. Але троянда була штучна, з матерії, просякнutoї клеєм... Євсей Хавкін підібрав її десь на кладовищі. Адже в окупацію люди також вмирали своєю смертю. І вмирали частіше, ніж до війни. Та тільки хоронили в окупацію з квітами, по-людськи зовсім рідко” [40, с. 155] – таким чином квітки під час війни також перестають бути частиною буденності), що натякає на неминучу трагедію. Керуючись дитячою логікою, Женька не зберігає троянду, про що шкодує (“Йдучи з дому,

я завернув в газету матер'яну пурпурну троянду, з якою прийшов до нас вночі Євсей, – я хотів покласти троянду на його могилу. Але віднайти його не пощастило, і, повертаючись додому, я викинув троянду. А треба було зберегти” [40, с. 157]) – вона перетворюється на втрачений предмет пам'яті, співвідносний із замовчуванням за радянського періоду Голокостом. І все ж своїм текстом Митько доводить, що троянду збережено.

Невідомим широкому загалу лишається факт, що до теми Голокосту Митько звертається і пізніше – у своєму неекранізованому сценарії “Арон”, що розповідає про єврейського підлітка, який вирішує приєднатися до партизанів [41].

Твір Євгена Митька дає матеріал для дослідження побуту народів, які населяли південь України. Митько, акуратно вплітаючи у текст або роблячи інтермедійні вставки, дуже уважний до побуту, який надає історії об'ємності: це докладний опис одягу, речей, звичок та життя міжвоєнного Маріуполя, їжі, періоду окупації. У лінії Фросі й Льончика помітне і фрагментарне звертання до тілесності за сталінського періоду – точніше навіть її деконструкції, яка в обидвох сценах пов'язана із ніччю: це роздягнений похід до лікарні (“З'явився довготелесий хлопець, заспаний, ніс – рубильником. Я змовницьки поманив його пальцем. І він вистрибнув з вікна на тротуар – в трусах, як футболіст, босий. Я затягнув його за ріг. До тітки Фросі своїї [...] Льоня-Льончик звалив обм'якле тіло Фросі на плечі й пішов, похитуючись. В міськкікарні ночами працювала всього одна кімната дверми в провулок – приймальня. Туди і вніс Льончик мою тітку Фросю. – Ти би ще голим приперся! – загорлав в приймальні високоморальний жіночий голос, виштовхуючи Льончика на вулицю” [40, с. 135-136]), а також роздягнене вештання вулицею й купання (“На перехресті майнули якісь люди. Роздивився: зовсім голі люди, навіть без трусів. Мабуть, божевільні, зі свого дому втекли, вирішив я. Нормальні ночами в голому вигляді не гуляють. Я кинувся в ту сторону – цікаво ж – і побачив свою тітку Фросю і її Льоню-Льончика. Але, засоромившись їхнього голого вигляду, я шмигнув у провулок і звідти бачив їх і чув, як засміявся Льончик [...] –

Нам тепер втрачати нічого, ходімо ще скупаємося. Така ніч – йти не хочеться... [...]” [40, с. 135]). Це стосується зокрема лексики, в якій “*ходити разом*” означає *зустрічатися*, а “*жити з кимось*” – статевий акт.

У культурно-літературному контексті пара Фросі й Льоні (зрештою, як і Клави й Мосі) відображає відомі ще з 1920-х років історії міжнаціонального кохання, котрі в 1930-х набувають нової форми – власне *шлюбу*. Якщо у літературних історіях 1920-х подібні союзи частково можна пов’язати із пореволюційним суспільним гармидером і новизною дозволеного (доречно згадати Макса й Вівдю з “**Кімнати ч. 2**” (1922), які уособлюють аж два табуйованих концепти: *проживання неодружених людей в одній кімнаті й пару єврея і неєврейки*), то у 1930-х це радше звичайний вияв почуттів і їхнє офіційне визнання (продиктоване зокрема сталінським пуританізмом), а також вельми юний вік пар, котрий вказує на вже зовсім інше покоління, народжене після революції – і в Митька, і в Первомайського. (Зрештою, для Вівді й Макса питання шлюбу просто нездійснене: “*Вівдя усміхалась: – Чого ти на мене, Максе, сердишся? Макс мовчав. – Може того, що я не хочу за тебе виходити заміж?*” [62, с. 160]). Фрося й Льоня одружуються в РАГСі (за словами дідуся, “*без вінчання [,] [п]о-теперішньому, довкола куца*” [40, с. 138]), що відсилає до деяких тогочасних реалій. На думку респондентів А. Штерншис, релігійні весілля серед євреїв різко скоротилися у 1920-х і майже зникли в 1930-х [76, с. 40]; водночас між 1936 і 1938 рівень змішаних шлюбів з євреями у великих містах за межами Полісся був набагато вищим, аніж у маленьких містечках на Поліссі [76, с. 39]. Більшість респондентів, одружених у 1930-х, не мала жодного весільного святкування – ні світського, ні релігійного. Весілля перетворювалося на акт підписання реєстраційних документів у РАГСі головним чином для молодого єврейства [76, с. 41]. Штерншис зауважує, що навіть прискіпливі до опису кожної деталі свого життя люди не надавали особливого значення історії свого весілля [76, с. 41] – цікаво, що це проявляється і в оповіді Митька: він детально зупиняється на перших зустрічах Фросі й Льоні, але вкрай лаконічний щодо самого весільного дійства (“*Так у*

тітки Фросі з'явився законний, зареєстрований й рагсі чоловік, а в майбутнього мого двоюрідного брата (або двоюрідної сестрички) батько. В морі загальної радості, як висловилася моя мама, дідусь зберігав нейтралітет” [40, с. 141]). (Не загострює уваги на описі весілля і Первомайський, що однак пояснюється радше неможливістю цілковитої правдивості у середині 1960-х). Вочевидь, для них набагато більше важить саме поєднання українського і єврейського, що не відображає весільна церемонія деталі визначаються сценами зовсім іншого від весільної церемонії характеру. Так чи інакше, 1930-ті роки – це продовження знайомства двох культур, тепер уже безпосередньо через одруження і сімейні стосунки. Навіть у сцени сповідання Льончика Фросі про те, що він єврей, відчутний радше мотив примирення, а не стику: “Він повів себе як людина, що згадала щось важливе і не зовсім приємне. Набравшись духу, він сказав Фросі: – У мене для тебе є одне дуже неприємне повідомлення. У неї все застигло від його слів, і вона вирішила, що він скаже, що пора їм більше не ходити разом. – Дуже неприємне повідомлення, – повторив він і зітхнув: – Я єврей. У неї відлягло від серця, і вона невпопад випалила: – Євреї теж люди. – Ось як... – А що? Я нічого... – знітилась вона. – Тільки б мій батько не дізнався... Він християнської віри... і євреїв терпіти не може... Аж не любить. – А ти? – Я? Люблю... Люблю тебе, і всіх євреїв на світі люблю. Льоню-Льончика так втішила її відповідь, що він кинувся її цілувати. За себе і за всіх євреїв на білому світі “ [40, с. 136-137].

Окремої ваги в тексті набуває мова, що розкриває додаткові його грані. Митько (вочевидь, задля яскравішого підкреслення регіональності) часто користується українізмами на кшталт *брехать*, *чипать*, *вечерять*, *лупцевать*, *сховать* що створює присутність українського, бодай і театралізовану, навіть попри загальну мовну відсутність – стає зрозуміло, що герої оригінально розмовляли саме нею. *Українськість* тексту хоча й не виражена напряду, однак прихована в деталях, будь то одяг (“*Бабуся схопила дідуся за рукав вишитої її руками української сорочки*” [40, с. 134]) чи уривки з розмов (“*...ми, ті, що народилися й вирости в українському місті Маріуполі...*” [40, с. 142]). Можна

простежити, як змінюється дитяча риторика Женьки до війни та після: якщо спершу він чітко називає Фросю україркою (“А як бути з Льоною-Льончиком? Тітка Фрося – україрка, батько Лори – Льоня-Льончик – єврей. А Лора хто?” [40, с. 145]), таким чином маючи на увазі і всю свою родину, то згодом переймає слова дорослих (“– Батько у Стьопки єврей, – прошепотіла нам з дідусем старенька, – а мати русская. Дядя Льоня, батько Лори, теж єврей, а тітка Фрося русская. Значить, і її, і мою маленьку сестричку, могли ось так у нас відібрати?” [40, с. 149]; “Але водночас міркував приблизно так: Яша і Мойсей – євреї, а у Лорочки мама русская, а він, її дід, християнин, якого навіть в НКВД тягали за християнство... “ [40, с. 150]), які в свою чергу все більше набувають воєнної дихотомії “немці против русских”. Є ще дещо, про що Митько не говорить, однак воно проступає крізь текст саме своєю відсутністю – це голод 1932-1933 років, про який Митько, народжений наприкінці 1931, не міг не знати; питанням лишається, чим зумовлена така опосередкована критика сталінізму щодо заборони релігії й репресій і водночас абсолютне мовчання щодо іншого. В одній зі сцен навіть виринає порівняння політики щодо єврейського народу режимів Гітлера й російського цар, відмінність між якими полягала саме у масовості знищення євреїв. Погроми в російській імперії забезпечували євреям убивства, але не завжди, побиття, згвалтування на очах рідних, коханих тощо, матеріальні визиски, а за німецької окупації – масові знищення. Це підтверджує нашу думку щодо форми висвітлення Голокосту через призму погромів у Корнійчука, але й приховує історичний ключ – майбутню антисемітську політику Сталіна.

ВИСНОВКИ

Метою нашої роботи було виявлення особливостей поетики та аксіологічного змісту зображення повсякденного життя євреїв 1930-40-х років у творах української літератури, з’ясувати художні стратегії репрезентації національного, культурного й особистісного досвіду єврейської спільноти в контексті історії епохи на матеріалі п’єс “Світить нам, зорі (Кадри)” І.

Микитенка, “Банкір” і “Партизани в степах України” О. Корнійчука; романів “Перешихтовка” І. Кириленка, “Інженери” Ю. Шовкопляса та діалогії “Дуже добре” і “Десятикласники” О. Копиленка; нарисів “Пенсне і крила” Ф. Кандиби; оповідань “Шева” О. Кундзіча, “Поклонник зорі мудрих” Д. Гуменної, “Клопіт цирульника Еміля Термана” П. Ванченка, “Вулиця Мельникова” Л. Первомайського; кіносценарію “Тепер я турок, не казак...” Є. Митька.

Простудійований матеріал засвідчує невід’ємність дослідження повсякденності для літературного дискурсу, оскільки воно виконує у тексті дві важливі функції: репрезентує певну епоху та є символом або ж кодом до глибшого розуміння вчинків і суті персонажа. Для посттоталітарних суспільств повсякдення є надзвичайно важливим простором досліджень, оскільки саме воно дає змогу побачити правдиву картину життя на протигагу офіційним історії та культурі. Обрані радянські тексти доводять, що їхній аналіз важливий зокрема у сфері імагології, адже він дає змогу простежити специфіку дозволеного владою зображення *Іншого* (а саме єврейства) в період 1930-х. Ми зауважуємо ряд особливостей, які можна назвати доволі прикметними для узагальненого єврейського образу 1930-х:

- *мотив підкорення єврейськими персонажами чогось – інституту, виробництва тощо;*
- *варіація образів єврейського інженера;*
- *мотив подалання скромності, яка найчастіше сприймається контекстуальною алюзією наслідків антисемітизму;*
- *вживання щодо єврейських персонажів українських фразеологізмів;*
- *вагома частка авторів намагається увиразнити стиль мовлення єврейських персонажів (зокрема вигуком “ша”);*
- *регулярне наголошення на короткозорості або окулярах;*
- *значна частка персонажів-євреїв є другорядними, а не головними;*
- *підкреслено молодий вік провідних персонажів-євреїв (часто опозиційний до старого віку згаданих другорядних персонажів-євреїв)*

- *традиційне звертання до мотиву трагічної єврейської долі;*
- *ще менша кількість єврейських жіночих персонажів, порівняно з 1920-ми роками.*

Деякі єврейських героїв 1930-х вирізняються своєю нетрафаретністю (як Абрам Шапіро із “Банкіра” О. Корнійчука, школярі Яша і Рута з діалогії Копиленка), або ж глибшим прихованим змістом (як персонажі “Шеви” О. Кундзіча).

Осмислюючи трагічні моменти українсько-єврейської взаємодії згаданого періоду, Д. Гуменна звертається до глибокої релігійної і вертепної символіки, що проступає крізь реалістичний напрям оповідання, й навіть до інтертексту. Приклад Гуменної має стати основою для глибшого дослідження єврейської теми в дискурсі української емігрантської літератури.

Сатирично обіграє українізаційний клопіт цирульника-єврея П. Ванченко, описуючи останні роки політики коренізації. Складність відображення 1930-х під час власне 1930-х зумовлює реконструкцію цього хроносу у пізніших текстах Первомайського і Митька: обидва відтворюють деталі минулого з особливою точністю, надаючи ваги і духовному, і матеріальному простору. Додаткову цікавість в їхніх текстах становить крихітний мотив сталінської тілесності як одне з найтабуйованіших для тогочасного морального дискурсу питань. Сценарій Митька, доречніше охарактеризований нами як кіноповість, є доволі знаковим для українських літературознавчих студій і студій пам’яті, вводячи в дію російськомовний автобіографічний текст як соціально-культурне джерело і водночас містячи надзвичайно сильний інтертекстуальний символізм.

Список використаних джерел

1. Агєєва В.П. Военна новелістика Л.Первомайського // Радянське літературознавство, 1987. №5. С.11-18.
2. Андрухович Ю. Московіада. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2000. С. 5.

3. Бабин Яр в історії України: як подолати радянську спадщину байдужості | «Зі своїми по суті». URL: [Бабин Яр в історії України: як подолати радянську спадщину байдужості | «Зі своїми по суті» - YouTube](#) (дата звернення – 18.03.2025)
4. Береговский М. Еврейский музыкальный фольклор. В 5-ти томах на CD-дисках. Киев: ДУХ І ЛІТЕРА, 2013. С. 17.
5. Білінкіс Л. Громадянська війна на Україні та євреї. Фрагменти // Хроніка 2000. № 21-22. 1998. С. 235.
6. Брюховецька О. «Запорожець за Дунаєм» і колоніальний міф. URL: [«Запорожець за Дунаєм» і колоніальний міф](#) (дата звернення – 26. 05. 2025)
7. Ванченко П. Клопіт циркульника Еміля Термана: гумористичні оповідання. Харків: Рух, 1930. С. 5-24.
8. Васьків М. Виробничий роман: догма і творчий пошук // Вісник Запорізького державного університету: збір. наук. статей. Запоріжжя: ЗДУ, 2004. С. 42-49.
9. Веліулаєва Е. І. Сучасний підхід до співвідношення понять «повсякденність» і «повсякденна культура». Культура народів Причорномор'я. 2008. № 144. С. 67.
10. Гайдучок С. Єврейські образи української літератури ХХ – початку ХХІ століття // Наукові записки НаУКМА, 2024. №4-5. С. 146-168.
11. Грабович Г. До історії української літератури: дослідження, есе, полеміка. Київ: Основи, 1997. С. 238-258.
12. Гуменна Д. Дар Евдотеї. Іспит пам'яті. Т. 1-2: Київські кручі. Жар і крига. URL: [humenna-dokiia-kuzmivna-dar-evtodei14293.pdf](#) (дата звернення – 16. 04. 2025)
13. Гуменна Д. Поклонник зорі мудрих // Чотири сонця: оповідання й новелі. Нью-Йорк: ОУП «Слово», 1969. С. 139-153.
14. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн. Київ, 2005. С. 177.

15. Гусерль Е. Ідеї чистої феноменології і феноменологічної філософії: Книга перша. Загальний вступ до чистої феноменології / пер. В. Кебуладзе. Харків, 2020. 560 с.
16. Демська-Будзуляк Л. Літературна репрезентація страху у дискурсі повсякденності радянської України 1930-х років (на прикладі роману “Страх” Олени Звичайної) С. 39. URL: [246823-Текст статті-566844-1-10-20211210.pdf](#) (дата звернення – 15. 03. 2025)
17. Дзюба І. Вибір Долі / Харків.Lit, 2019. № 13. С. 28.
18. Євреї Лівобережної України. Історія та культура: Матеріали XII Міжнародного наукового семінару. Чернігів: Видавець Лозовий В.М., 2017. 280 с.
19. Йогансен М. Подорож людини під кепом (Єврейські колонії). URL: [Майк ЙОГАНСЕН Подорож людини під кепом \(Єврейські колонії\) | «Еврейский Мир Украины»](#) (дата звернення: 01.06.2025)
20. Кадр. Словарь современной лексики, жаргона и сленга. 2014. URL:
21. Кандиба Ф. Пенсне і крила // Червоний шлях, 1933. № 11-12. С. 161-173.
22. Киноповесть / В. Демин // Словарь литературоведческих терминов. Москва: Просвещение, 1974. С. 124.
23. Кинороман / Л. Кожина // Словарь литературоведческих терминов. Москва: Просвещение, 1974. С. 125.
24. Кириленко І. Перешихтовка // Вибрані твори. Харків: ДЛВ, 1937. С. 173-355.
25. Коломієць І. Творчість О. Копиленка і соцреалістична парадигма 1920–1950-х років: дис... канд. філ.наук : 10.01.01. Харків, 2016. 216 с.
26. Колощук Н. Г. Повсякдення у дзеркалі мемуарної радянської літератури (В. Сосюра та інші). URL: [povsiakdennia.pdf](#) (дата звернення – 17.04.2025)
27. Копиленко О. Десятикласники. URL: [kopylenko-oleksandr-ivanovych-desiatyklasnyky26286.pdf](#).
28. Копиленко О. Дуже добре. URL: [kopylenko-oleksandr-ivanovych-duzhe-dobre26287 \(1\).pdf](#).

29. Корнійчук О. Зібрання творів: У 5-ти т. Т.1. Драматичні твори: 1928-1936. Київ: Наукова думка, 1986. 461 с.
30. Корнійчук О. Партизани в степах України. Київ: Українське державне видавництво, 1944. 68 с.
31. Коцарев О. Любовний роман 20-х років, або Психологія понад усе. URL: <http://bukvoid.com.ua/digest//2016/11/30/142621.html> (дата звернення: 30.01.2025)
32. Куліш М. Мина Мазайло / Літературний ярмарок: кн. 6. Харків: ДВУ, 1929. С. 80.
33. Кундзіч О. Шева // Оповідання й новели. Київ: ДВУ, 1938. С. 353-380.
34. Левченко О. Жіноча мода в УРСР у 1920–1930-ті рр.: пояснювальна записка до бакалаврської дипломної роботи / наук. керівник: Р. Любавський; рец. Є. Ю. Захарченко. Харків: ХНУ ім. В. Н. Каразіна, 2024. 57 с.
35. Лівницька М. Психологізм прози Леоніда Первомайського 1960 – 1970-х рр.: дисертація. Кіровоград, 2007. С. 130.
36. Масенко Л. Мова радянського тоталітаризму. Київ: ТОВ «Видавництво "КЛЮ"», 2017. С. 164-182.
37. Мемуари // Літературознавчий словник-довідник. Друг. вид., виправ., допов. Київ: Видавничий центр “Академія”, 2007. С. 436.
38. Меднікова Г. Сакралізація культурних практик повсякденності. Культурологічна думка, 2019. Том 16. № 2. С. 164–174.
39. Микитенко І. Світить нам, зорі (Кадри). 2-ге вид. Полтава: Радян. літ., 1933. 120 с.
40. Митько Е. “Теперь я турок, не казак...” // Искусство кино, 1989. №12. С. 132-156.
41. Митько Е. Арон // Искусство кино, 2005. №5. С. 154-174. URL: [Арон - Искусство кино](#) (дата звернення: 16.05.2025)
42. Первомайський Л. Твори: в 7-ми т. Т. 3 / упоряд. С. Пархомовський; приміт. С. Крижанівського. Київ: Дніпро, 1985. 661 с.

- 43.Первомайський Л. Третя жінка. Літературний ярмарок, 1929. №1. С. 137-139.
- 44.Петровський-Штерн Й. “Належати до тих, кого вбивають...”: внутрішній вибір Леоніда Первомайського / пер. з англ. М. Климчука; наук. ред. Я. Цимбал. *Judaica Ukrainica I*, 2012. С. 317-405.
- 45.Підмогильний В. Невеличка драма / передм. і прим. проф. Ю. Бойка. Париж: Перша Українська Друкарня у Франції, 1956. 345 с.
- 46.Повсякденне життя етнічних меншин радянської України у міжвоєнну добу: збірник праць / за ред. Л. Якубової. Київ: Інститут історії України НАН України, 2011. 339 с.
47. Про Олександра Копиленка: спогади / упоряд.: Ц. Копиленко, Л. Копиленко. Київ: Радянський письменник, 1971. 278 с.
- 48.Свербілова Т. Постреалізм і національні моделі повсякдення в сучасній жіночій прозі Великої Британії (Анна Бернс і Бернадін Еварісто). Сучасні літературознавчі студії, 2021. Вип. 18. С. 115.
- 49.Сенченко І. Нотатки про літературне життя 20–40-х рр. // Оповідання. Повісті. Спогади. Київ: Наукова думка, 1990. 664 с.
- 50.Симчич З. “Апостол буднів” – герой творчості Шолом-Алейхема // Магістеріум. Вип. 4. Літературознавчі студії. Київ: Стилос, 2000. С. 87.
- 51.Смаровоз І. Поетика повсякденності в українській і польській сучасній жіночій прозі (Ірен Роздобудько – Мануела Гретковська) : дисертація. ХНУ ім. В. Н. Каразіна. – Харків, 2023. 198 с.
- 52.Советская литература. КЕЭ, т. 8. Москва, 1996. С. 97–142.
- 53.Спогади Анатолія Подольського. Бути євреєм у повоєнній Україні: родинна пам'ять про голокост і радянська єврейська ідентичність. URL: [Спогади Анатолія Подольського. Бути євреєм у повоєнній Україні: родинна пам'ять про Голокост і радянська єврейська ідентичність](#) (дата звернення: 26.05.2025)
- 54.Ставицька Л. Короткий словник жаргонної лексики української мови. Київ: Критика, 2003. 334 с.

55. Стерн С. “Деревенский идиот”: новый бестселлер про гениального еврея, который боялся водопровода: интервью / Лина Гончарская. URL: [«Деревенский идиот»: новый бестселлер про гениального еврея, который боялся водопровода. Детали-Новости Израиля](#) (дата звернення – 24.05.2025)
- 56.Тарнашинська Л. Б. Антропологічні практики повсякдення: людина як психологічна цілісність. До 80-річчя Євгена Гуцала. Слово і час, 2017. № 1. С. 31.
- 57.Тарнашинська Л. Б. Естетика потрясінь у контексті актуального повсякдення. Сучасні літературознавчі студії, 2021. Вип. 18. С. 144.
- 58.Теорія літератури: підручник / за наук. ред. О. Галича. Київ: Либідь, 2005. С. 116.
- 59.Тростянецький А. Іван Кириленко: літературно-критичний нарис // Кириленко І. Вибране. Київ: ДВХЛ, 1960. С. 3-23.
- 60.Федорів У. Соцреалістичний канон в українській літературі: механізми формування та трансформації: дисертація. Львів, 2016. С. 41-42.
- 61.Харлан О. Поетика повсякденного простору у прозі Марії Галич і Зоф’ї Галковської. С. 261. URL: [ХарланПовсякденність.pdf](#) (дата звернення – 16.05.2025)
- 62.Хвильовий М. Кімната ч.2 // Сині етюди. Харків: ДВУ, 1922. С. 160-178.
- 63.Шкандрій М. Євреї в українській літературі. Зображення та ідентичність / пер. з англ. Н. Комарової. Київ: Дух і Літера, 2019. 352 с.
- 64.Школа В. Казкові елементи в художній структурі п’єс Івана Микитенка // Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету, 2014. Вип. III. С. 339-348.
- 65.Шовкопляс Ю. Інженери // Вибрані твори в 2-х томах: т. 1. С. 17-439.
- 66.Шолом-Алейхем. Город маленьких людей / пер. И. Гуревич // Тевье-молочник. Повести и рассказы / сост., прим., ред. перевода М. Беленький. Москва: Художественная литература, 1969. С. 187.

67. Штерншис А. Советське і кошерне: Єврейська народна культура в Советському Союзі (1923–1939) / пер. з англ. Ю. Шекет. Київ: Дух і Літера, 2023. 384 с.
68. Шюц А., Лукман Т. Структури життєвіту / пер. В. Кебуладзе Київ: Український Центр духовної культури, 2004. 560 с.
69. Berger P., Luckmann T. Społeczne tworzenie rzeczywistości. Warszawa, 2022. 284 s.
70. Bial H. Acting Jewish: Negotiating Ethnicity on the American Stage and Screen. University of Michigan Press, 2005. 208 p.
71. Bialystok – A Historical Survey / translated by I. Shmulewitz // The Bialystoker Memorial Book. New York: Bialystoker center, 1982. P. 4.
72. Gosk H. Świat na zakręcie. Jednostkowe doświadczenie zmiany społeczno-politycznej polskiego roku 1945. Studium przypadku pewnego inteligenta. URL: [content](#) (дата звернення – 21.04.2025)
73. Luckyj G. S. N. Ukrainian literature in the twentieth century: a reader's guide. University of Toronto Press, 1992. P. 68.
74. Mroczkowska D., Rogowski Ł., Skrobacki R. Codziennosc niecodzienna / niecodziennosc codzienna – spojrzenie na dylematy socjologii życia codziennego. 9 s. URL: [\(PDF\) Codziennosc niecodzienna / niecodziennosc codzienna – spojrzenie na dylematy socjologii życia codziennego](#) (дата звернення – 12.03.2025).
75. One Hundred Years Ago / translated by Awrom Szmuel Herszberg // The Bialystoker Memorial Book. New York: Bialystoker center, 1982. P. 8.
76. Shternshis A. When Sonia met Boris: An Oral History of Jewish Life under Stalin. Oxford university press, 2017. 247 p.
77. Tomalska-Więcek J. Codziennosc w sztuce – sztuka w codziennosci / Małe miasta : codzienność / red. M. Zemło, Białystok–Gołogów Małopolski–Supraśl, 2019. S. 400.