

УКРАЇНСЬКИЙ ІНСТИТУТ ВИВЧЕННЯ ГОЛОКОСТУ «ТКУМА»  
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

**Наталія Горбач**

**ХУДОЖНЯ РЕЦЕПЦІЯ  
ГОЛОКОСТУ:  
УКРАЇНСЬКИЙ КОНТЕКСТ**

Дніпро  
2021

УДК 821(0)'06-94:341.485](=411.16)"19"(02.064)

Г 67

УКРАЇНСЬКА БІБЛІОТЕКА  
ГОЛОКОСТУ



**Рекомендовано до друку**  
**Вченою радою Запорізького національного університету**  
**(протокол № 4 від 26 жовтня 2021 р.)**

**Г 67 Горбач Н. Художня рецепція Голокосту: український контекст:**  
монографія. Дніпро : Український інститут вивчення Голокосту «Ткума»,  
2021. 176 с.

**ISBN 978-966-981-463-0**

Об'єктом уваги монографії стали різноманітні за своєю естетичною природою прозові твори українських письменників ХХ – початку ХХІ ст., написані українською та іншими мовами, у яких відтворено долю євреїв під час Другої світової війни. До аналізу залучено і твори зарубіжної літератури вихідців з України або їх нащадків, що розширюють пам'яттєвий дискурс Катастрофи на українських землях. У дослідженні акцентовано увагу на можливості художньої прози про Шоа як засобу трансформації комунікативної, історичної пам'яті в пам'ять культурну та формування інклюзивного художнього простору.

Видання розраховане на науковців, студентів та широку читацьку аудиторію.

Рецензенти:

1) Біляцька В. П., докторка філологічних наук, професорка кафедри філології та мовної комунікації Національного технічного університету «Дніпровська політехніка» (м. Дніпро)

2) Пустовіт В. Ю., докторка філологічних наук, професорка кафедри української мови та літератури Східноукраїнського національного університету імені Володимира Даля (м. Северодонецьк)

**ISBN 978-966-981-463-0**

**УДК 821(0)'06-94:341.485](=411.16)"19"(02.064)**

© Горбач Н. В., 2021.

© Український інститут вивчення Голокосту «Ткума» («Відродження»), 2021.

© Запорізький національний університет, 2021.

© ПП «Ліра ЛТД», 2021.

## ЗМІСТ

---

<b>Вступ</b> .....	<b>4</b>
<b>Розділ 1. Поліваріантність мілітарних моделей у художній прозі про Другу світову війну і Голокост</b> .....	<b>13</b>
1.1. Твори про Голокост 1940-х рр.: закладання різновекторних моделей зображення.....	13
1.2. Гуманізм як контрдискурс мілітарного наративу.....	29
1.3. Голокост як складник окупаційного повсякдення.....	43
1.4. Наративізація жіночого досвіду переживання Голокосту.....	67
<b>Розділ 2. Проговорюючи невимовне: репрезентація травми в українській літературі про Голокост</b> .....	<b>79</b>
2.1. Студії травми: мовчання як форма комунікації.....	79
2.2. Семантична поліфонія мотиву мовчання в мистецтві.....	88
2.3. Мовчання як символ травми Голокосту в літературі.....	94
<b>Розділ 3. Пам'яттєвий дискурс художньої прози про Голокост</b> .....	<b>101</b>
3.1. Простір пам'яті про Шоа в українській художній прозі.....	101
3.2. Локальний міський текст як картографування Катастрофи.....	115
3.3. Просторові маркери пам'яті й Україна в іншомовній прозі про Голокост.....	134
3.4. Жертви, врятовані, рятівники: персоналії і горизонти пам'яті.....	159
<b>Висновки</b> .....	<b>172</b>
<b>Відомості про автора</b> .....	<b>175</b>

## Вступ

«Історія, чи радше спосіб пам'ятання про неї, свідчить передовсім про нас самих, а не про події, які ми описуємо»  
(Тарас Возняк)

Людство у ХХ ст. пережило чимало трагічних подій, серед яких більше десятка тих, що характеризуються як геноцидальні або такі, що мають ознаки геноциду. Проте одним із глобальних символів травматизації європейського суспільства минулого століття, котрий продовжує прирощувати нові факти, смисли, ритуали, упродовж кількох десятиліть залишається Голокост. Про його семантичний вихід поза межі конкретної історичної події свідчить вживання слова «Голокост» як у науці, так і в масовій культурі на позначення інших злочинів проти національних, етнічних, расових, релігійних, соціальних чи інших груп населення (наприклад, з Голокостом порівнюють геноцид корінного населення Північної Америки, вірмен в Османській імперії, злочини червоних кхмерів у Камбоджі й племені хуту в Руанді) [24, с. 88], «українським Голокостом» некоректно називають Голодомор 1932-1933 рр.[31], «атомним Голокостом» - ядерну загрозу [11, с. 444]. Причина цього, з одного боку, очевидна: знищення шести мільйонів людей у центрі європейської цивілізації підірвало спроможність людської уяви досягнути масштаби розлюднення людини, перетворивши Голокост на метафору зла. «Табори умертвіння, імперія смерті з її газовими камерами й повитими димом крематоріями ... затьмарили людське уявлення пекла. Назви цих фабрик смерті ... витіснили Дантові дев'ять кіл пекла як символ квінтесенції зла», – зазначала історикinja Л. С. Давидович [12, с. 101]. Проте, з іншого боку, у подібній метафоризації існує загроза наділення Голокосту характеристиками зла абсолютного, коли вбивство євреїв постає як потяг до крові, а не як сплановане проти осібних жертв. «Перетворення Освенціма на парадигму вселенського зла, – застерігає дослідниця, – є, по суті, спробою заперечити історичну реальність того, що німецька диктатура мала особливий намір у винищенні євреїв» [12, с. 101].

Завдання адекватної передачі невимовного світу страждань без спрощення, примітивізації та дистанціювання від конкретно-історичної реальності стоїть і перед письменством. Якщо у творах так званої «літератури Голокосту» [33, с. IX] – представників першого покоління, які пройшли через табори і вижили, – воно вирішувалося через документалізм та автобіографізм їх свідчень, переданих найчастіше підкреслено міметичним, реалістичним стилем, як у Е. Візеля чи Т. Боровського, то твори наступних поколінь зарубіжних письменників у намаганні нетривіалізувати минуле продемонстрували множинні жанрові, стильові, тематичні, поетикальні можливості репрезентації Голокосту і впровадження його ключових концептів, як-от: жертви, злочинці та свідки, толерантність, колабораціонізм, етичний вибір, громадянська відповідальність, пам'ять, травма, почуття провини тощо. Проте як історичні реалії перебігу Катастрофи в Західній і Центральній Європі не накладаються повною мірою на ситуацію в Україні, так і літературні рефлексії теми Голокосту та їх аналіз вимагають врахування українського контексту – історичних, політичних, національних, культурних, літературних, біографічних обставин, у яких відбувалися відображені у творах події; писалися, публікувалися і піддавалися оцінюванню художні твори; жили історичні особи, які стали персонажами творів і автори цих творів тощо.

Попри те, що сьогодні зображення складних сторінок минулого в художній літературі є особливо важливим у контексті загальносвітових тенденцій пошуку порозуміння і усвідомлення власної відповідальності за непоширення насильства, комплексне дослідження теми масового цілеспрямованого знищення євреїв нацистами в українському художньому літературному дискурсі лише розпочалося. Поява досліджень і розмаїття їхнього тематичного діапазону, коли до уваги беруться окремі художні твори про Голокост [13; 15; 20; 23; 26; 28; 29; 32] чи питання його літературної репрезентації порушується комплексно в контексті дискурсів пам'яті, травми, імагологічних, історіографічних студій тощо [16; 17; 18; 21; 22; 25; 27; 35] або монографічних літературознавчих праць [3], усе ж свідчить не про

вичерпаність питання, а про його широту, пунктирно означаючи перспективи подальших студій. Не претендує на вичерпність і запропоноване дослідження, в якому об'єктом уваги обрано лише епічні твори, у той час як українське письменство демонструє результати свого зацікавлення цією темою в творах усіх родів літератури.

Об'єкт цього дослідження становлять, передусім, оповідання та повісті, написані в Україні українською та іншими мовами, а саме: Ольги Дучимінської «*Еті*» (1945), Панаса Кочури «*Родина Сокорин*» (1945), Варвари Чередниченко «*Я – щаслива Валентина*» (1946), Володимира Дарди «*Повернення з пекла*» (1970), Бориса Харчука «*Панкрац і Юдка*» (1981), Анатолія Дімарова «*Південна Одиссея*» (1982), «*Пам'ять*» (1984), «*Симон-різник*» (1990), Олександра Деко «*Кедойшім: повість-хроніка Шепетівського гетто*» (1995), Йосифа Бурга «*У сутінках*», «*Раса*», «*Чужий*», «*Маковей*», «*Цадик*» (у перекладі українською – 1997), Романа Іваничука «*Оферми з тридцять шостого регіменту*», Раїси Плотнікової «*В яру згасаючих зірок*» (2007), Миколи Мащенко «*Дитя єврейське*» (2008), Марії Матіос «*Черевички Божої матері*» (2013); романів Тараса Мигалія «*Шинок “Оселедець на ланцюзі”*» (1966), Євгенії Кононенко «*Жертва забутого майстра*» (2007), Романа Іваничука «*Торговиця*» (2012) Оксани Забужко «*Музей покинутих секретів*» (2009), Лариси Денисенко «*Відлуння: від загиблого діда до померлого*» (2012), Марини Гримич «*Фріда*» (2012), Катерини Бабкіної «*Соня*» (2013), Юрія Винничука «*Танго смерті*» (2013), «*Цензор снів*» (2016), Ірини Лобусової «*Ваза з жовтофіолями*» (2014), Тетяни Пахомової «*Я, ти і наш мальований і немальований Бог*» (2016), Максима Дупешка «*Історія, варта цілого яблуневого саду*» (2017), Наталії Гриценко «*Місто пахло корицею й кремом Nivea. Чернівецький вінтажний альбом*» (2017), Надії Мориквас «*Корнелія*» (2015), «*Винова гора*» (2017), Марії Матіос «*Букова земля*» (2019), Софії Андрухович «*Амадока*» (2020) тощо. До аналізу пам'яттевого дискурсу залучено і твори, дія яких повністю або частково відбувається в Україні, але які початково були написані іншими мовами. До уваги беруться твори, автори яких самі були вихідцями

з України (Крістіна Хігер «Дівчинка в зеленому светрі» (2016), Іда Фінк «Подорож» (2017), Аарон Аппельфельд «Квіти п'їтьми» (2020)) або є нащадками в другому і третьому поколіннях вихідців із радянської України (Маргарита Хемлін «Клоцвог» (2009), «Крайній» (2010), «Дізнавач» (2016), Катерина Петровська «Естер» (2016), Алла Хемлін «Заморок» (2018)) чи західних земель (Джонатан Сафран Фоер «Все ясно» (2005)).

Різна повнота охоплення названих творів зумовлена як тим, що їх перелік постійно поповнюється, так і неможливістю в межах цієї розвідки охопити всі аспекти аналізу і запропонувати вичерпні релевантні методології. Це дослідження є спробою означення можливих підходів до аналізу української прози про Голокост. У подальшому, із появою як нових художніх текстів, так і пов'язаних із ними літературознавчих проблем, об'єкт цього дослідження може розширюватися і спонукати до пошуку нових шляхів аналізу.

Увага до творів вітчизняної літератури, присвячених темі Голокосту, сьогодні є актуальною у зв'язку з проблемою формування інклюзивності історичного та культурного наративів, моделей пам'яті та меморіальних просторів [4–9; 10; 14; 30; 34; 36], що передбачає надання публічності досвіду недомінуючих соціальних груп. Безперечно, історичний наратив має бути українським, але, за словами О. Дудко, не наративом виключення, коли «цілі групи, які не вписуються в історію боротьби за незалежність, просто з нього випадають» [2]. Натомість більш продуктивним є погляд на Україну як на спільноту, характер якої творився через взаємодію і протистояння з іншими соціальними групами, хоча при цьому мусимо визнати, що ми були не лише жертвами, але й самі чинили несправедливість. Повною мірою це стосується й наративу літературного, перед яким стоїть завдання створення художнього простору, співчутливого до людини й вільного від ієрархізації страждань і жертв, незалежно від їх національної, соціальної, релігійної належності тощо.

Можливість порушення у вітчизняній художній літературі теми Голокосту сама по собі передбачає «включеність» того досвіду, який не вкладався в офіційний історичний чи літературний канон і так чи інакше

ігнорувався. Зокрема, якщо однією з причин замовчування теми Голокосту на Заході було, за словами А. Асман, його перебування «в тіні» Другої світової війни, то з огляду на радянську дійсність маємо говорити про його потрапляння в лабету міфу «Великої вітчизняної війни» зі своїми «фігурами умовчання». Водночас наявність в українській літературі творів про Катастрофу, які почали з'являтися відразу по завершенню війни і в наступні десятиліття, спонукає до їх аналізу з точки зору наближення до / віддалення від засадничих складників цього міфу, а то і його заперечення. Такий підхід видається виправданим з огляду на остаточну невиробленість у вітчизняній літературі й літературознавстві власної оптики об'ємного бачення подій Другої світової війни і, з одного боку, неможливість її механічного накладання на сукупність творів про Голокост, а з іншого – зважаючи на необхідність формування власної стратегії показу подій Шоа.

Залучення приватного і колективного досвіду жертв і свідків Голокосту, яке у творах вітчизняних авторів було можливим лише поза межами радянської моделі пам'яті про війну, – у творах 1940-х рр., коли вона не встигла сформуватися, і по завершенню періоду «застою», починаючи з кінця 1980-х, коли усна історія почала проникати в інституалізовану версію минулого. З-поміж тенденцій, які на сьогодні найчіткіше виявляються у вітчизняній прозі про Голокост, є показ переживання травматичних подій минулого та їх наслідків.

Поняття «травми», що активно вживається сьогодні не лише в психологічно-соціальному чи загальнокультурному тлумаченні, але і в літературознавчому, визначає окреслений спектр психологічних відхилень, з якими стикається людина, і які унеможливають продовження повноцінного життя після пережитого.

В українській літературі про Голокост, подібно як і в творах про інші історичні колективні травми першої половини ХХ ст., наратив травми виробляється як неможливість / небажання згадувати і проговорювати пережите. Мовчання або німота героїв стає не лише захисною реакцією організму на стрес, а й способом безмовного існування людини в умовах тоталітарних



режимів. Сьогодні, коли комунікативна пам'ять уцілілих жертв і свідків Голокосту майже зникла, художня література покликана трансформувати її в пам'ять культурну, стати засобом подолання травми – розуміння сучасниками насильства в минулому як такого, що завдало непоправної шкоди окремим людям і цілим спільнотам, які заслуговують на співчуття та підтримку.

Розрив із традицією пам'ятання Голокосту як трагедії виключно Бабиного Яру, коли навіть жителі місцевостей, в яких були власні «яри», не знали про них, позначився і на художньому письменстві. На літературній карті Катастрофи, хоч і не рівномірно, нині представлено різні регіони України. Місця пам'яті в аналізованих художніх творах – більш чи менш знані або й не відомі, просторово конкретизовані й неокреслені – сприяють пізнанню історії крізь призму простору. Залучення до аналізу як творів вітчизняної літератури, написаних українською чи іншими мовами, так і творів літератури зарубіжної, автори яких біографічно пов'язані з нашою країною, засвідчують розширення географічних кордонів пам'яті про Катастрофу в Україні поза межі закріплюваних офіційними комеморативними практиками. Ці місця виступають носіями не лише пам'яті про страждання і смерть, але і про побутування єврейської культури на українських землях у матеріальних і духовних вимірах. Усвідомлюючи проблему кризи пам'яті, вітчизняні й зарубіжні автори розширюють пам'яттєвий простір Катастрофи на території України і через персоналізацію історії жертв, врятованих і рятівників, зберігаючи від забуття їхні імена.

Твори українських письменників, що стали об'єктом уваги в цьому дослідженні, демонструють трагічність досвіду першої половини ХХ ст. як епохи однієї з найтяжчих воєн і всеохопної тоталітарної ідеології. Саме в результаті складної еволюції суспільства і трансформації свідомості, яка відбулася з того часу, стали можливі слова Х. Арндт про зв'язок пам'ятання і природи зла: «Для людських істот розмірковувати про минуле означає пережитися вглиб, пустити коріння і укріпитися на одному місці, щоб не бути розвіяним чимось швидкоплинним, чи то духом часу, Історією або просто спокусою. Найбільше зло не радикальне, у нього немає коріння, і саме тому

воно не має меж, воно може дійти до немислимих крайнощів і захопити весь світ» [1, с. 140]. Нове покоління українських авторів, осмислюючи це минуле, демонструє спроможність працювати з його недовомленістю, потребою звільнення від усталених міфів, з неможливістю повною мірою висловити досвід Голокосту, котрий змушує деконструювати наявні наративи, з розвитком діалогічної пам'яті, залученням інклюзивних досвідів, що витіснялися більш звичними і комфортними для суспільства.

### Література

1. Арендт Х. Некоторые вопросы моральной философии. Арендт Х. Ответственность и суждение / пер. с англ. Д. Аронсона, С. Бардиной, Р. Гуляева. Москва: Изд-во Института Гайдара, 2013. С. 83–204.
2. Бадьйор Д. Оксана Дудко: «Пришла пора позбуватися казкових ідеалізованих наративів». URL: <https://cutt.ly/MUa3M1> (дата звернення: 9.11.2021).
3. Голокост: художні виміри української прози: монографія / Горбач Н., Козленко Н., Ніколаєнко В., Павленко І., Проценко О., Хом'як Т. / за заг. ред. І. Павленко. Дніпро: Український інститут вивчення Голокосту «Ткума», 2019. 160 с.
4. Гон М. Жінки в час Голокосту: долі, поведінка та гендерні (не)рівності. *Голокост і сучасність: студії в Україні і світі*. 2016. № 1. С. 9–49.
5. Гон М. Механізми забуття: маргіналізація пам'яті про «чужих» в Україні. *Панорама політологічних студій. Науковий вісник Рівненського державного гуманітарного університету*. Рівне: РДГУ, 2015. Вип. 13. С. 185–191.
6. Гон М. Політика пам'яті України й Польщі щодо жертв Голокосту: особливості реалізації. *Intermarum: історія, політика, культура: наук. журн.* Житомир: Гелія, 2014. № 1. С. 18–30.
7. Гон М., Івчик Н. Інструменталізація пам'яті: інший як «виклик» (на прикладі м. Рівне). URL: <https://cutt.ly/RUa3DL9> (дата звернення: 9.11.2021).
8. Гон М., Івчик Н. Пам'ять про Голокост: суб'єкти формування та функціонування в Україні. *Сучасні дискусії про Другу світову війну: зб. наук. ст. та виступів українських і зарубіжних істориків*. Львів: ЗУКЦ, 2012. С. 95–100.
9. Гон М., Івчик Н., Долганов П. Політика пам'яті в Україні: у пошуках інклюзивних підходів до формування / коригування колективної пам'яті. URL: <https://uamoderna.com/event/policy-metodu> (дата звернення: 9.11.2021).
10. Гриневич В. Український вимір війни та пам'яті про неї. *Сучасні дискусії про Другу світову війну: зб. наук. ст. та виступів українських і зарубіжних істориків*. Львів: ЗУКЦ, 2012. С. 50–64.

11. Гундорова Т. Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми: есеї. Київ: Грані-Т, 2012. 548.
12. Давидович Л. С. Роздуми про шість мільйонів: факти, цифри, перспективи. *Поза межами розуміння. Богослови та філософи про Голокост / за ред. Д. К. Рота та М. Баренбаума*. Київ: Дух і Літера, 2009. С. 90–109.
13. Жила С. Єврейська історія Буковини за романом-панорамою завдовжки у 225 років Марії Матіос «Букова земля». *Українська мова і література в школах України*. 2020. № 11. С. 16–19.
14. Жінки Центральної та Східної Європи у Другій світовій війні. Гендерна специфіка досвіду в часи екстремального насильства: зб. наук. статей / за наук. ред. Г. Грінченко, К. Кобченко, О. Кісь. Київ: ТОВ «Арт-книга», 2015. 336 с.
15. Курин М. Мистецтво слова, звуку й образу, або відображення тематики геноциду в літературі, музиці та кінематографі. *Уроки Голокосту: мужність, пам'ять, співчуття*. Дніпро: Український інститут вивчення Голокосту «Ткума», 2017. С. 76–91.
16. Матусяк А. Вийти з мовчання. Деколоніальні змагання української культури та літератури ХХІ століття з посттоталітарною травмою / пер. з польської А. Бондар. Львів: ЛА: Піраміда, 2020. 308 с.
17. Медведовська А. Голокост в Україні в суспільній думці кінця ХХ – початку ХХІ ст.: дис. ... канд. істор. наук. Дніпро, 2016. 239 с.
18. Монолатій І. Від Донецька до Перемишля. Як сучасна література «пам'ятає» українські міста. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2019. 256 с.
19. Ніколаєнко В. М. «...Вміти побачити бога навіть над безоднею пекла»: літературні виміри рятівництва в сучасній українській літературі про голокост. *Діалог мов – діалог культур. Україна і світ: зб. матеріалів X Міжнародної Інтернет-конференції з україністики*. Мюнхен: LMU, 2020. С. 389–398.
20. Ніколаєнко В. «... зле, коли нема ніякого бога»: катаклізми історії в повісті М. Матіос «Черевички Божої Матері». *Запорожские еврейские чтения: сб. ст. и матер. (30–31 марта 2018 г.)*. Дніпро: Украинский институт изучения Холокоста «Ткума», 2019. 126–132.
21. Павленко И. Как разрушали память о Катастрофе (на материале современной украинской литературы). *Запорожские еврейские чтения: сб. ст. и матер. (30–31 марта 2017 г.)*. Дніпро: Украинский институт изучения Холокоста «Ткума», 2018. С. 124–134.
22. Петровський-Штерн Й. Постановня українсько-єврейської ідентичності. Київ: Критика, 2018. 432 с.
23. Пінчук Т. Єврейське питання у фокусі зарубіжної та української літератури. Проблематика роману Тетяни Пахомової «Я, ти і наш мальований і немальований Бог». *Слобожанська бесіда – 11. Лінгвістика тексту і вивчення української ментальності: матеріали Все-*

- української науково-практичної конференції (9 листопада 2018 р., м. Старобільськ). Старобільськ: ЛНУ імені Тараса Шевченка, 2018. С. 185–190.
24. Портнов А. Концепції геноциду та етнічних чисток: західні наукові дискусії і місце в них українських сюжетів. *Україна модерна*. 2008. № 13 (2). С. 82–114.
  25. Пухонська О. Літературний вимір пам'яті. Київ: Академія, 2018. 304 с.
  26. Пухонська О. Проблема культурної амнезії в сучасному романі (на матеріалі «Танго смерті» Юрія Винничука та «Храм Афродіти» Олександра Стражного). *Іноземна філологія*. 2014. Вип. 126. Ч. 2. С. 194–199.
  27. Старовойт І. Голокост і література: тексти як свідчення доби: лекція. URL: <https://cutt.ly/LUa3JHW> (дата звернення: 9.11.2021).
  28. Стасик М., Ткачук В. Художнє осмислення трагічної долі єврейської та української родин у новелі Марії Матіос «Апокаліпсис». *Запорожские еврейские чтения: сб. ст. и матер. (30–31 марта 2017 г.)*. Дніпро: Украинский институт изучения Холокоста «Ткума», 2018. С. 149–156.
  29. Ткачук В. Самопожертва як найбільша з дарованих Богом чеснот (на прикладі роману Уласа Самчука «Чого не гоїть огонь»). *Запорожские еврейские чтения: сб. ст. и матер. (30–31 марта 2017 г.)*. Дніпро: Украинский институт изучения Холокоста «Ткума», 2018. С. 158–165.
  30. Тяглий М. Траєкторії травматичної пам'яті меншини у різних політико-національних контекстах: як у Білорусі, Росії та Україні пам'ятають геноцид ромів. URL: <https://cutt.ly/eUa3xGC> (дата звернення: 9.11.2021).
  31. Український голокост 1932–1933. Свідчення тих, хто вижив / за ред. Ю. Мицика: у 10 т. Київ: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2005–2014.
  32. Хом'як Т. Художнє моделювання образів представників єврейської нації в романі Ю. Винничука «Танго смерті». *Запорожские еврейские чтения: сб. ст. и матер. (30–31 марта 2017 г.)*. Дніпро: Украинский институт изучения Холокоста «Ткума», 2018. С. 166–173.
  33. *Encyclopedia of Holocaust literature* / ed. by D. Patterson, A. L. Berger, S. Cargas. Westport, Connecticut – London: Oryx Press, 2002. 263 с.
  34. Havryshko M. Sexual Violence in the Holocaust: Perspectives from Ghettos and Camps in Ukraine. URL: <https://cutt.ly/AUa3WO3> (дата звернення: 9.12.2021).
  35. Shkandrij M. *Jews in Ukrainian Literature: Representation and Identity*. New Haven: Yale University Press, 2009. 165 p.
  36. Tyaglyy M. «A tragedy of guilty victims»? The memory of the Roma genocide in postwar Ukraine. Part 1. URL: <https://cutt.ly/WUa3iVI>; Part 2. URL: <https://cutt.ly/HUa3fnD>; Part 3. URL: <https://cutt.ly/tUa3j3g> (дата звернення: 9.11.2021).

## **Розділ 1. Поліваріантність мілітарних моделей у художній прозі про Другу світову війну і Голокост**

Поза всяким сумнівом,  
війна починається для кожного тоді,  
коли він про неї дізнається  
*Ігор Качуровський «Шлях невідомого»*

### **1.1. Твори про Голокост 1940-х рр.: закладання різновекторних моделей зображення**

Друга світова війна в суспільному дискурсі сьогодні продовжує бути темою контраверсійною, а ми стаємо свідками того, як тривала відлученість України від європейського нарративу подій 1939–1945 рр., активне просування міфів про «Велику Вітчизняну війну» відлунюються поколінню наших сучасників.

Реконструкція історичних нарративів упродовж останніх трьох десятиліть певною мірою була пов'язана із розпадом соціалістичної системи в Центральній і Східній Європі, становленням у цьому регіоні незалежних держав, у яких історична пам'ять почала відігравати важливу роль у процесі формування нових цінностей та установок суспільної думки. Гармонізація і зближення історичних нарративів може стати запорукою конструктивного діалогу як в окремій країні, так і між суспільствами різних країн, чинником подолання негативних стереотипів у їхньому сприйнятті одне одного. Але переформулювання цих нарративів може призводити і до воєн історичних пам'ятей, частина з яких здатна впливати на поляризацію настроїв у суспільствах та ескалацію справжніх збройних конфліктів, свідками чого, починаючи з 2014 р., і є громадяни України. Підживлювана ревіталізованими радянськими міфами і кліше, агресія Росії на Сході України відбувається в тіні «Великої Вітчизняної війни», експлуатуючи риторичку і символіку «перемоги над фашизмом». Проте, з іншого боку, саме війна на Донбасі спонукала нашу країну відмовитися від оцінювання Другої світової війни у світлі радянської історіографії.

У зв'язку з цим важливою вбачається й роль художньої прози у формуванні власної стратегії показу воєнних подій на «кривавих землях» (за формулюванням Т. Снайдера).

І. Захарчук виділила в українській художній прозі про Другу світову війну кілька різновекторних стратегій – *совєтську імперську*<sup>1</sup> («Прапорonoсці» О. Гончара), *українську совєтську* («Україна в огні» О. Довженка), *антиколоніальну* («Огненне коло», «Людина біжить над прірвою» І. Багряного), *авантюрно-пригодницьку* («Чого не гоїть огонь» У. Самчука), *інтелектуальну* («Еней і життя інших», «Ноктюрн b-moll» Ю. Косача) і базовану на *деконструкції офіційного літературного канону* (твори шістдесятників Г. Тютюнника, В. Дрозда, Є. Гуцала як дітей війни). Вона наголошувала на акумуляції кожною із стратегій відмінного суспільного досвіду та ідеологічних систем. «Поліваріантність мілітарних моделей, – зазначала дослідниця, – оприявнює проблему, яка залишається стратегічною для українського художнього досвіду: моделювання засад канонотворення та існування альтернативних канонів у межах спільного хронологічного виміру. Завдання полягає в тому, щоб ці канони розмежувати, описати та витворити нову шкалу ціннісних орієнтацій» [5, с. 24].

Остаточна невиробленість в українській літературі про Другу світову війну такого канону без спричиненого тоталітарною ідеологією викривлення є особливо помітною при розмові про сучасну воєнну прозу. Важко не погодитися з письменником А. Санченком, який, оглядаючи її, відзначає тенденцію української критики порівнювати прозу про війну на Сході України з російською «лейтенантською прозою» – сукупністю творів радянської літератури кінця 1950–1980-х рр., побудованих на власному фронтovому досвіді авторів, які на час війни були молодшими офіцерами. Сам цей факт свідчить про нібито відсутність рефлексій Другої світової війни українським письменством. Важливою для розуміння такого стану справ і механізмів поширення радянського офіційного воєнного наративу є наведена А. Санченком статистика, згідно з якою «література лейтенантів» упродовж

---

<sup>1</sup> Тут і далі курсивом виділені авторські визначення І. Захарчук

трьох десятиліть, з одного боку, творилася лише шістьома авторами, відібраними системою («Григорій Бакланов – 17 творів, 11 екранізацій; Юрій Бондарев – 19 творів, 6 екранізацій; Василь Биков – 26 творів, 20 екранізацій; Костянтин Воробйов – 11 творів; В'ячеслав Кондратьєв – 20 творів, 3 екранізації; Віктор Курочкін – 9 творів, 2 екранізації» [12, с. 17]), а з іншого – завдяки багатомільйонним тиражам («В окопах Сталінграда» Віктора Некрасова витримало 26 прижиттєвих перевидань загальним накладом більш як мільйон примірників» [12, с. 17]), сприяла витісненню та ігноруванню національних досвідів переживання тих подій.

Ключова роль у формуванні історичної пам'яті в широкому суспільному контексті здебільшого належить не науковим працям, а інформаційному і культурному просторам, що виступають інструментом політики пам'яті. Дослідник тоталітаризму І. Голомшток, відзначаючи найвищий в історії рівень ідеологізації в мистецтві ХХ ст., наголошував: «Сутність тоталітаризму найяскравіше розкривається в мові мистецтва. Ця мова визначається головною функцією, призначеною для мистецтва в тоталітарній системі, функцією пропаганди та виховання мас у дусі конкретної ідеології» [16, с. 37]. Що стосується Другої світової війни, то, за словами А. Портнова, «численні літературні твори та кінофільми (що нерідко були шедеврами жанру) створили взірцеву картину війни з відповідними акцентами та фігурами замовчування» [11, с. 206]. У цій картині не знаходили відображення етнічний окупаційний досвід (Голокост чи геноцид ромів), депортації цілих народів через етнізацію «злочинів» і покарань, справжній масштаб жертв серед військових як ціни перемоги, чисельність і становище військовополонених, теми радянсько-німецьких домовленостей і розподілу сфер впливу, прорахунки керівництва армії і країни, грабунки і насильство партизан по відношенню до цивільного населення, злочини радянських військових у Європі в 1944–1945 рр., війна як процес поневолення незалежних країн (Польща, Чехословаччина та ін.), існування націоналістичного підпілля тощо. Натомість утверджувалися кліше про «багатонаціональний радянський народ-переможець», його «антифашистську місію», керівну роль Компартії

в організації опору, відбувалася фіксація легітимізованих владою місць пам'яті тощо. Сконструйований у такий спосіб міф «Великої Вітчизняної війни» служив поширенню радянської версії історичної пам'яті та ідеологічної індоктринації суспільства.

У зображенні будь-якої війни можуть існувати принаймні два наративи: 1) героїчний, ґрунтований на понятті військової етики, що розкривається через такі воєнно-етичні категорії, як: патріотизм, воїнський обов'язок, воїнська честь, мужність, героїзм, відвага, військове братерство, самопожертва тощо, і 2) трагічний, у полі зору якого перебувають людські жертви, травми, збитки, руйнування, воєнні злочини, пристосуванство, прорахунки військового і цивільного керівництва тощо. При всій своїй полярності ці наративи, за умови збалансованого співвідношення, можуть бути не взаємовиключними, а такими, котрі доповнюють один одного. Порушення ж цього балансу призводить до викривлення історії, маніпулювання історичними фактами, творення міфів, які й сьогодні залишаються найбільш стійким і суперечливим щодо раціонального знання складником масової свідомості.

Попри те, що травматичний досвід Голокосту навіть у європейському соціогуманітарному просторі зміг «вийти з тіні» Другої світової війни у зв'язку зі студіями пам'яті лише наприкінці 1960-х рр., а в українській літературі через причини позалітературні і того пізніше, встигла утвердитися думка про «глухоту» української літератури до теми Голокосту. Головна причина – не таке активне, порівняно із зарубіжним досвідом, звернення до неї в українській прозі радянського та пострадянського періоду. Її вкоріненню сьогодні служить майже повна відсутність творів українських письменників у літературних оглядах, присвячених темі Голокосту. З огляду на це, уваги заслуговують твори П. Кочури «Родина Сокорин» (1945), О. Дучимінської «Еті» (1945) та В. Чередниченко «Я – щаслива Валентина» (1946), написані за гарячими слідами подій. Наше зацікавлення викликane тим, що це не лише фактично перші епічні твори про трагедію Шоа у вітчизняній літературі, а й твори, позначені, за словами І. Альтмана, визнанням специфіки єврейських жертв, оскільки з'явилися до остаточного табування цієї теми.



За спостереженнями дослідника, упродовж 1941–1942 рр. тема знищення євреїв на окупованих німцями територіях, зокрема й жертв Бабиного Яру, регулярно лунала в центральній радянській пресі, про Голокост як цілеспрямовану політику нацистської Німеччини йшлося на радіомітингу єврейської громадськості 24 серпня 1941 р. й навіть, хоча й стисло, з вуст найвищого радянського керівництва, зокрема, Сталіна в листопаді 1941 р., В. Молотова від 6 січня 1942 р. Упродовж 1943–1945 рр. тема жертв Голокосту все рідше порушується на сторінках газет, а публікації І. Еренбурга чи К. Симонова стають, скоріше, винятком. І хоч «на цю тему табу і не буде накладено до розгрому ЄАК<sup>2</sup>, однак тенденції замовчування з початку 1943 р. проглядаються все відчутніше» [1, с. 397], що пояснюється «зміною національної політики, зростанням великодержавного шовінізму, котрий в умовах війни був замаскований як „руський патріотизм”, повною зневагою до цінності людських життів при вирішенні стратегічних завдань воєнного часу» [1, с. 398–399].

Повісті П. Кочури «Родина Сокорин» та О. Дучимінської «Еті» вийшли друком майже одночасно – наприкінці 1945 р. Чи не незмінним складником біографії автора першого твору є порівняння з М. Островським, оскільки внаслідок отриманої 1929 р. на військовій службі травми він також був прикутий до ліжка й мав свого відомого попередника за зразок для наслідування. «Родина Сокорин» – дебютний твір П. Кочури, написаний ним у роки окупації й надрукований у грудневому номері журналу «Українська література». Героями твору є Остап і Мотря Сокорини та їх сини – старші Василь і Микола з родинами й наймолодший Гнат. На затишному батьківському обійсті на околиці провінційного містечка їх усіх і застає звістка про початок війни. Як писав П. Кочура в супровідному листі до редакції «Української літератури», «майже щодня пробіралися на схід втікачі з німецьких таборів, і оскільки жили ми край міста, моя родина забирала їх до хати, відігривала і, чим могла, годувала цих мучеників гітлерівського пекла. Їхні оповідання про життя в таборах, про страхіття і знущання, на які прирекли наш народ загарбники, про руїни і пожарища тих міст і сіл, повз які лежав їх

---

<sup>2</sup> Єврейський антифашистський комітет (1942–1948)

шлях, – я використовую тепер у своїх творах. Хоч не бував я ніде, а лежав у ліжку, та за два роки окупації бачив немало горя, бо воно саме приходило до моєї хати» [6, с. 84].

Достеменно не відомо, що саме з почутого було використано автором у повісті «Родина Сокорин», але сюжетотворчим прийомом твору став мотив дому на розхристі доріг, що акумулює в собі історію в її буденному вимірі й приватному переживанні.

Показ війни в повісті П. Кочури відповідає радянській стратегії наративування, патернами якої є наближення перемоги на фронті й у тилу, підкреслення багатонаціональності радянської держави, піднесення ролі російського народу у війні, схематизований і примітивізований образ ворога, наділення його зооморфними характеристиками, наявність поряд із ворогом зовнішнім, мілітарним ворогом внутрішнього, класового (окрім одноосібника Мартина Тертушка, який, звісно, не дотягує до образу підступного ворога, а виступає несвідомим класовим елементом, від якого можна чекати зради соціалістичних ідеалів, автор згадує і ритуалізовані образи «спритних злодюг „самостійників”»), гіперболізована несхитність героїв, романтизований пафос неминучої перемоги тощо. Проте наратив війни в авторській інтерпретації П. Кочури виявляється все ж більш поліструктурним, ніж у радянській мілітарній моделі. Передусім це виявляється в окресленні окупаційного досвіду євреїв і ромів, які тут ще не перетворилися на «мирних радянських громадян». Не оминає автор національного маркування жертв і в згаданому листі до редакції «Української літератури»: «Біля мого ліжка сиділа, обливаючись сльозами, мати восьмирічної дочки, яку заарештувало гестапо за те, що її батько був єврей. Тремтячою рукою писав я прохання помилувати ні в чому не винну дитину. Я відшукував в собі найкращі слова – та хіба можна вблагати ката будь-якими словами? Взяли німці материне прохання, ще й розглянути його пообіцяли, а вночі убили дівчинку Маню разом з іншими...» [6, с. 84].

У повісті «Родина Сокорин» тема Голокосту втілюється в епізоді з Бенихою, яку переховували Остап і Мотря. На момент появи жінки герої

вже довідалися про масштаби винищення євреїв у їхній місцевості від онуки Марисі: «У цакаловому проваллі ...побили всіх євреїв. Старих везли на возах і потім... живцем перекинули в яму... І хворих, і дітей живими... Дорослим наказали роздітися, а потім побили... Вже з їхніх квартир поліцаї добро вивозять...» [7, с. 37]. Проте розповіді старої, котра «наче читала довгий список жертв, замучених за останні місяці», індивідуалізують трагедію: «Бениха повагом розказує про те, як старі євреї щовечора збиралися в глибокому льосі і до ранку молилися, щоб бог помилював людей, про те, як убили старого Йоселя, як збожеволіла Голда, Нохимова дочка» [7, с. 37]. Риторичне питання «За що?», котре кілька разів повторюється в невеликому епізоді, підкреслює безвихідь ситуації: «За що на нас таке горе? Хіба євреїв не бог створив? А коли бог, то за що їх бити?» [7, с. 37].

Трагедія невинних жертв нацистських переслідувань поглиблюється образом циганки Галі, яка перед смертю відпрошується в поліція до церкви: «Їй було вісімдесят три роки. Шістдесят три роки тому вона вихрестилась і вийшла заміж за хлібороба. Виростила й виховала одинадцятьоро дітей... Тепер в неї були вже правнуки, і якби зібрати всіх кривних до купи, не помістилися б в оцій старій церкві. Все життя її проминуло у важкій селянській роботі з щоденними турботами за дітей» [7, с. 74]. Як і у випадку з Бенихою, намагання селян порятувати жінку приречені на поразку: «Звірі! Душогуби! – простогнало по церкві, і знову стало тихо. Гупаючи коцюбою, жінка пішла на вихід, і їй, уклоняючись з двох боків, люди давали дорогу» [7, с. 74].

Не позбавлена певних хиб і написана з дотриманням радянського мілітарного нарративу, повість письменника-початківця П. Кочури «Родина Сокорин» продемонструвала ще не викривлені пізніше ідеологією підходи до зображення національного змісту Катастрофи.

В основі твору «Еті» О. Дучимінської – фабульно проста історія жінки Еті, яка в пошуках порятунку під час Другої світової війни залишає Львів і приходить у село до своєї знайомої. Проте цієї подієвої основи письменниці досить, щоб розкрити складний фізичний і психічний стан людини, яка

тривалий час перебуває в становищі жертви. Навіть утікши з гетто, жінка повсякчас ризикує життям. «Колись боялися звірів-хижаків, сьогодні інший світ...» [3, с. 127–128] – підкреслює авторка головний страх Еті – бути викритою німцями, поліцаями або й звичайними обивателями.

Як свідчать жертви Голокосту, котрі пройшли через гетто чи концтабори, зберегти життя в неволі їм допомогло не міцне здоров'я, а мета, яка робила життя в'язня хоч якоюсь мірою осмисленим, – побачити рідних, вижити, щоб свідчити, професійно спостерігати руйнівну дію табірної життя на свідомість людини тощо. Свою мету мала й героїня повісті О. Дучимінської. «В неї двоє синів, яких вона прагне побачити. Для них мусить берегти своє життя...» [3, с. 122] – неодноразово підбадьорює себе Еті. Але ще частіше ловить себе на думці, що збайдужіла до дітей: «Яка з неї мати? ... Що з нею сталося, що вона така спокійна? Бувало, дитина впаде або вдариться, і вона одразу стривожиться, припадає біля дитини... А тепер» [3, с. 125], «Їй ставало соромно за те, що вона так мало присвячує думки своїм синам, своїм найближчим... Але вони відійшли від неї так далеко, припорошені її власними переживаннями... Мов крізь темряву, бачила дорогі обличчя, тяжко було їх викликати у пам'яті» [3, с. 125]. Це, у душі того часу, крім відсутності у творі воєнної героїки, закидалося авторці й критикою. Зокрема, у рецензії М. Пархоменка, опублікованій 1946 р. у журналі Львівської організації Спілки радянських письменників України «Радянський Львів», зазначалося: «Інстинкт самозбереження знищив все, що було у Етки справді людського і, якщо говорити до кінця – позбавив її права бути героїнею повісті» [цит. за: 10, с. 134]. Проте, реакції Еті вмотивовано як з художньої, так і з науково-психологічної точок зору.

Життя Еті в гетто залишається за рамками повісті, але читач здатен екстраполювати відомі історичні факти (ліквідаційні й депортаційні акції, хвороби, умови праці й утримання тощо) на художню тканину твору, а отже, припустити становище головної героїні упродовж 1941–1943 рр. – часу існування Львівського гетто. У зв'язку з цим її психологічний стан вбачається цілком художньо вмотивованим.

Думається, виписана О. Дучимінською цілком інтуїтивно, психологія головної героїні має і наукове пояснення. Вже згадуваний Б. Беттельгейм зазначав: «Психологічний захист вимагав позбутися емоційної прихильності, що викликає почуття провини, гніву, сильного болю. Тому людина емоційно віддалялася від своєї сім'ї та інших людей із зовнішнього світу, до яких була сильно прив'язана» [2, с. 192]. Спостереження щодо способів виживання і протидії знищенню особистості, які вчений згодом поширив на всі структури тоталітарного суспільства, є важливими й для розуміння психології жертв у творах художнього письменства.

Подальша доля повісті (вдруге вона вийшла друком лише після смерті письменниці у збірці «Сумний Христос» (1992)) зумовлена драматизмом життя самої О. Дучимінської: 1949 р. шістдесятишестирічну письменницю заарештували за підозрою в справі про вбивство Я. Галана і засудили на 25 років позбавлення волі. До реабілітації в 1968 р. вона встигла відбутися майже 9 років у в'язниці та таборах. Поновлення її громадянських прав мало формальний характер, бо житла їй не повернули, до того ж не вдалося впорядкувати і видати раніше написане.

На момент появи оповідання В. Чередниченко «Я – щаслива Валентина», що вперше і востаннє вийшло друком у другому номері журналу «Вітчизна» за 1946 р., у доробку авторки вже було близько двох сотень оригінальних і перекладних творів, а її біографія дивувала широким географічним розмахом, відбиваючи перипетії приватного і суспільного життя. Окрім Києва, Краснодар, Москви, Полтави, Харкова, Осетії, життя В. Чередниченко певною мірою було пов'язане і з Катеринославом. «На восьмому році життя, – як зазначали автори біобібліографічного довідника «Десять років української літератури (1917–1927)» А. Лейтес і М. Яшек, – В. Чередниченко переїхала з батьками до Катеринославу (нині Дніпропетровськ)» [8, с. 546]. Беручи до уваги дату народження письменниці – 17 грудня 1896 р., можна говорити про перебування родини Чередниченків у Катеринославі з 1903 до 1908 р., поки вони не перебралися до Москви. Саме в Катеринославі

Варвара завершить трирічну початкову освіту, яку вона через складне матеріальне становище сім'ї починала здобувати в Краснодарі, живучи в дядька.

Знаковим став Катеринослав і у творчому становленні молодої письменниці. Якщо перший її друкований твір – оповідання «Поштар обманув» – вийшло в московському журналі «Копейка» 1909 р., то перший твір українською мовою побачив світ 1912 р. в катеринославському журналі «Дніпрові хвилі», котрий видавався в 1910–1913 рр. Зауважимо, що в згаданому довіднику А. Лейтеса і М. Яшека, а за ними і в низці інших досліджень, першим україномовним твором письменниці, надрукованим у четвертому номері журналу від 16 лютого, називається оповідання «Грицева неділя» [див. 8, с. 547]. Насправді ж цей випуск «Дніпрових хвиль» уміщував нарис «Трохим», а «Грицева неділя» з'явилася пізніше – у номері одинадцятому–дванадцятому за 1912 р. Катеринослав стане і місцем дії історико-революційної повісті «Зшиток Софії Сояшник за 1905 рік» (1925), призначеної для дитячого і підліткового читання.

Здавалося б, письменницю оминула трагічна доля багатьох її сучасників і сучасниць. Повз пильну увагу влади якимось чином пройшов навіть той факт, що обидва чоловіки авторки – очільник українських есерів, член Центральної Ради Левко Ковалів і осетинський письменник Чермен Бегізов – були репресовані. Натомість репресій зазнали її твори. Спершу давалося взнаки її членство в письменницькій організації «Плуг», що була визнана осередком «прихованого націоналізму», а в повоєнний час – звинувачення в «ідеологічній недалекоглядності». Саме в розпал погромів, організованих А. Ждановим проти творчої та наукової інтелігенції, і з'явився твір «Я – щаслива Валентина».

Оповідання з підзаголовком «Нотатки з рожевого блокнота» містить шість фрагментів щоденникових записів – з 10 вересня 1941 р. до 16 червня 1945 р. Головна героїня лікарка Валентина робить їх, крім останнього, працюючи в тиловому шпиталі десь аж у Сибіру, куди її разом із родиною евакуювали з Києва. На сторінках твору сходяться долі не лише самої Валентини, її чоловіка-хірурга, що рятує людські життя на фронті, та чотирьох їхніх

дітей. Оповідання, попри його невеликий обсяг, «густонаселене» персонажами: тут і батьки Валентини та Якова Нетреб, і три рідні брати Валентини з дружинами, їхні дальші родичі і ті, з ким доля зводить героїню в шпиталі. Щоденниковий формат сприяє апелюванню до внутрішнього переживання подій, а не їх зовнішньої констатації.

Хронотоп оповідання розділяється на довоєнний, воєнний і повоєнний. Ретроспективно представлене життя родини в довоєнному Києві менше за все вкладається в схему соцреалістичного побутописання: п'ятикімнатне помешкання з двома балконами, меблі із золотавого дубу, новий рік у готелі «Континенталь», привезені з Лондона шкіряна валіза чи рожевий блокнот, а ще – рожева шовкова ковдра, рожеві томики Кобилянської, рожеве плаття з креп-сатину. Вочевидь, викриваючи руїницьку суть війни через опис принад мирного життя, авторка виявила і своє неволодіння більшовицькою поетикою, що й буде поставлено їй на карб.

Попри те, що головна героїня-наратор оповідання перебуває за тисячі кілометрів від України, її рідна земля оприявнюється через національне самовизначення персонажів. Відправною точкою для їхньої самоідентифікації є приналежність до роду. І в тому, як авторка пов'язувала сучасність із минулим, приватне зумовлювала родовим, давав про себе знати досвід роботи В. Чердниченко з історичним матеріалом (в її доробку історико-біографічні повісті «В картезіанському монастирі», «Під одним плащем», історичні романи «Григорій Сковорода», «Фастів»). Генеалогію своїх вигаданих персонажів вона виводить від реальних історичних династій і осіб. Наприклад, походження Валентининого роду письменниця веде з XVI ст.: «Балики – київський міщанський рід, прославлений понад 350 років тому чесним війтом Яцьком Баликою. Татусь пишається своїм предком. І ось старшого сина назвав на честь Кармелюка, другому синові дав наймення Чіпки – героя роману Панаса Мирного. Наймолодшого ж назвав Яковом, або Яцьком, в пам'ять славнозвісного київського вїта. На війні всі три Балики одержали нагороди. Устим – Герой Радянського Союзу, Чіпка – має два ордени, а Яцько – орден Червоного Прапора» [14, с. 115]. Описередковано Україна, її історія

промовляє до читача навіть із теренів Сибіру. Начальник шпиталю, в якому працює головна героїня, – дід-сибіряк Гліб Корнелійович із промовистим прізвиськом Многогрішний, виявляється нащадком гетьмана Лівобережної України, що разом із усією ріднею був висланий на Далекий Схід. «Моя мати, – говорить він із сумною гордістю, – прищепила мені в юності любов до предка-гетьмана. Я зібрав по родичах чимало спогадів і окремих мемуарів. І досі в мене повна скриня їх» [14, с. 117].

Крім цього, в оповіданні ще є низка дрібніших деталей, що вказують на пристрась письменниці до історії. Родина Нетреб у неї «старого козацького роду» [14, с. 117], про кобзарів згадує поранений Яцько і, переборюючи біль, розповідає історичні анекдоти про запорожців, син Валентини Василько зачитується «Київською старовиною», матеріали до якої сам «Антонович, професор, написав» [14, с. 119] тощо.

Як відомо, в Україні «ждановщина» вилилася в боротьбу з «буржуазним націоналізмом» передусім у літературі та історії. І таке захоплення «реакційними часами» і «схиляння» перед минулим В. Чередниченко не могло пройти повз увагу виконавців ідеологічних чисток і не стати предметом показової розправи. Формально відправною точкою для цього у випадку з письменницею була постанова ЦК ВКП(б) «Про журнали „Звезда” і „Ленинград”» (серпень 1946 р.), на яку найвищий український орган партійного керівництва відгукнувся цілою низкою циркулярів, спрямованих на боротьбу з «прорахунками» в сфері науки і культури: «Про перекручення і помилки у висвітленні історії української літератури», «Про журнал сатири і гумору „Перець”», «Про журнал „Вітчизна”», «Про репертуар драматичних і оперних театрів УРСР і заходи щодо його поліпшення» (1946 р.), «Про політичні помилки та незадовільну роботу Інституту історії України Академії наук УРСР», «Про перевірку виконання Спілкою письменників України постанови ЦК ВКП(б) про журнали „Звезда” і „Ленинград”» (1947 р.), «Про стан і заходи поліпшення музичного мистецтва на Україні у зв’язку з постановою ЦК ВКП(б) «Про оперу „Большая дружба”» В. Мураделі» (1948 р.) та ін. [13, с. 159].



Журналу «Вітчизна», в якому було надруковане оповідання В. Чередниченко, закидалося те, що він не лише не усунув «хиби і помилки», на які було вказано в постанові ЦК КП(б)У від 16 жовтня 1945 р., але й поглибив їх, «надаючи місце на своїх сторінках художнім творам і статтям, в яких проповідуються буржуазно-націоналістична ідеологія, міщансько-обивательські погляди на життя, аполітичність і пошлість» [4, с. 266]. «Забувши, – зазначалося в постанові про „Вітчизну”, – що наші журнали повинні керуватися тим, що являє життєву основу радянського ладу, а саме – політикою радянської влади і більшовицької партії, редакція „Вітчизни” виявилась не спроможною розбиратися в ідейно-політичних якостях літературного матеріалу і тому допустила вміщення в журналі ряду порочних і помилкових творів („Я щаслива Валентина” Чередниченко, „Один у полі” Муратова, „3 далеких доріг” Масенка та ін.)» [4, с. 267].

Проте невідповідність рефлексії В. Чередниченко офіційному маскультивському нарративу полягала не лише в актуалізації українського минулого, що сприймалася як етнічний партикуляризм. Національне потрапляє у фокус уваги письменниці й тоді, коли вона пише про трагедію Бабиного Яру, означуючи її жертв не за суспільно-політичною належністю до категорії радянських громадян, а за національною. За сюжетом дружина середнього брата єврейка Рахіль, яка живе з Валентиною в евакуації, отримує звістку про долю своєї родини: «Вона написала знайомим батьків, і ті докладно відповіли, як розстріляли усіх її рідних в Бабиному Яру за Лук’янівкою. Фогельмани, виявляється, евакуювались на своє старе попелище, – в Білу Церкву, а при німцях повернулися до Києва... Старики, сини й онуки – п’ятнадцятеро душ. Тільки безногий небіж Рахілі вісімнадцятирічний Льова врятувався» [14, с. 117].

Слід зауважити, що це не перше звертання авторки до єврейської тематики. У збірці «Весняний дріб’язок» (1929) їй присвячено шкід «Знайшла» і етюд «Погромщиця», котрі порушували проблему міжнаціональної нетерпимості в суспільстві. Попри те, що тема Голокосту в оповіданні «Я – щаслива Валентина» представлена досить лаконічно, письменниця знаходить

можливість озвучити її не тільки з точки зору наслідків людиноненавистницької політики. Порівнюючи старого батька Рахілі з Натаном Мудрим – персонажем однойменної п'єси Г.Е. Лессінга, своєрідним символом толерантності й переваги загальнолюдського над догматичним, авторка виказує і своє розуміння причин Катастрофи, і власне ставлення до них.

Розповідь про війну твориться В.Чердниченко як приватна правда героїні, базована на особистому досвіді проживання воєнного лихоліття жінкою-матір'ю / дружиною / донькою / лікаркою. Художня оптика письменниці зумовлена її власним життєвим досвідом, адже роки війни вона також провела в евакуації, працюючи статистиком у шпиталі та на радіостанції ім. Т.Шевченка Українського радіокомітету, що тоді перебував у Саратові. Жіночий евакуаційний досвід, представлений в оповіданні, не заперечує того, що тягар війни в тилу лежав значною мірою на жіночих плечах, проте він деконструє ідеологічні та риторичні основи офіційної стратегії зображення воєнного часу. Оповідання «Я – щаслива Валентина», засвідчивши невідповідність національно маркованого досвіду переживання і художнього зображення подій Другої світової війни офіційному мілітарному наративу, є актуальним з огляду на формування вітчизняної політики пам'яті про суспільно-політичні та воєнні катаклізми минулого.

Аналіз творів «Еті» О.Дучимінської та «Я – щаслива Валентина» В.Чердниченко з точки зору стратегії художнього моделювання подій війни є цікавим із кількох причин: по-перше, вони належать до числа творів української літератури, що відрефлексували події війни до остаточного становлення домінантної пам'яті<sup>3</sup> про неї; по-друге, вирізняються перспективою<sup>4</sup> зображення подій війни; по-третє, демонструють жіночий досвід

<sup>3</sup> Під домінантною пам'яттю мається на увазі «пануюча у певному соціумі версія (модус) колективної пам'яті, яка влаштовує провладні політичні еліти (домінуючий суб'єкт), і нав'язується решті соціуму у якості офіційної інтерпретації подій минулого, з метою легітимації власних політичних цілей і панування... За такого підходу домінантна пам'ять виступає у якості знаряддя впливу на індивідуальну і суспільну свідомість, тобто засобом соціального управління, а відтак різновидом маніпулювання історичною свідомістю» [15].

<sup>4</sup> Щодо важливості врахування перспективи (точки зору) на події війни поділяємо точку зору Б.Парахонського і Г.Яворської: «події війни набувають відмінного і навіть протилежного вигляду, інтерпретуються по-різному, залежно від того, хто саме їх сприймає. Солдат

проживання війни і нарації про неї. Оповідання В. Чередниченко, як і повість О. Дучимінської, також негативно оцінене офіційною критикою за відсутність переможного пафосу. Звертає на себе увагу у творах обох письменниць зображення Голокосту як події, яка виходить за мислимі межі життєвого досвіду, спричиняє перевантаження психологічних та адаптаційних можливостей організму й виражається в психічній травмі персонажів. Головна героїня повісті «Еті» у відповідь на тривале перебування в гетто та загрозу власному життю переживає емоційне відчуження, а реакцією Рахілі в оповіданні «Я – щаслива Валентина» через смерть рідних людей за надзвичайних обставин стає зміна мовленнєвої поведінки.

Намагання авторів аналізованих творів – П. Кочури, О. Дучимінської, В. Чередниченко – художньо відрефлексувати трагедію Голокосту відразу по завершенню Другої світової війни не лише спростовують міф про «глухоту» української літератури до теми Голокосту, а й демонструють закладання різновекторних моделей зображення Другої світової війни і Голокосту зокрема, які через несприятливі суспільні обставини не набули подальшого розвитку. Сьогодні ці твори, попри певні наявні в них ідеологічні чи художні хиби, є важливим чинником формування в українському суспільстві власної стратегії показу історичних подій і культури переживання історичної травми.

### Література

1. Альтман И. Кремль и Холокост. *Альтман И. Жертвы ненависти: Холокост в СССР 1941–1945 гг.* Москва: Коллекция «Совершенно секретно», 2002. С. 373–399.
2. Беттельхейм Б. Люди в концлагере. *Психология господства и подчинения. Хрестоматия / сост. А. Чернявская.* Минск: Харвест, 1998. С. 157–281.
3. Дучимінська О. Еті. *Дучимінська О. Сумний Христос.* Львів: Каменяр, 1992. С. 120–142.
4. З Постанови ЦК КП(б)У «Про журнал «Вітчизна» 4 жовтня 1946 р. *Культурне будівництво в Українській РСР. Червень 1941–1950: збірник документів і матеріалів / упоряд. А. Бичкова, О. Луговський, І. Молодчикова; відп. ред. Ю. Кондуфор; передмова М. Коваль; комент. В. Даниленко.* Київ: Наукова думка, 1989. С. 266–267.

---

на передовій бачить війну інакше, ніж ті, хто перебуває в тилу; військовий – не так, як цивільний; картина війни у нападника може зовсім не нагадувати сприйняття війни з боку сторони, на яку здійснено напад» [9, с. 53].

5. Захарчук І. Друга світова війна: досвід історії – досвід літератури. *Слово і Час*. 2007. № 6. С. 15–24.
6. Кочура П. Лист до редакції. *Українська література*. 1945. № 12. С. 84–85.
7. Кочура П. Родина Сокорин. *Українська література*. 1945. № 12. С. 13–83.
8. Лейтес А., Яшек М. Десять років української літератури (1917–1927): у 3 т. Київ: Державне видавництво України, 1928. Т. 1.: Біобібліографічний покажчик. 672 с.
9. Парахонський Б., Яворська, Г. Онтологія війни і миру: безпека, стратегія, смисл: монографія. Київ: НІСД, 2019. 560 с.
10. Пахомов В. Творча спадщина Ольги Дучимінської. Івано-Франківськ: Факел, 2001. 240 с.
11. Портнов А. «Велика Вітчизняна війна» в політиках пам'яті Білорусі, Молдови та України: кілька порівняльних спостережень. *Україна модерна*. 2009. № 15. С. 206–218.
12. Санченко А. Проза війни. *Український тиждень*. 2019. № 4 (584). С. 16–19.
13. Сірук Н. Постанови ЦК КП(б)У – документи вивчення ідеологічних кампаній в Україні (друга половина 40-х – початок 50-х років ХХ ст.). *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Історія*. Тернопіль: Тернопільський нац. пед. ун-т ім. В. Гнатюка. 2016. № 2. Ч. 3. С. 158–162.
14. Чередниченко В. Я – щаслива Валентина. *Вітчизна*. 1946. № 2. С. 110–127.
15. Штоквиш О. Війна пам'ятей. Образ Великої Перемоги як інструмент маніпуляції історичною свідомістю. URL: <https://cutt.ly/uk0e9MF> (дата звернення 8.11.2021).
16. Golomszok I. *Język artystyczny w warunkach totalitarnych*. Warszawa: NOWA, 1980. 46 s.

## 1.2. Гуманізм як контрдискурс мілітарного наративу

Зміни в традиціях і характері реценції Другої світової війни в європейському контексті відбулися наприкінці 1960-х рр. Зумовлені появою «нової чутливості, нових способів бачення, опису та оцінювання світу» [10, с. 17], вони призвели до переакцентування уваги з історії героїчного чину на історію жертв. Голокост як складник травматичного досвіду цієї війни в європейському соціогуманітарному просторі також набув реартикуляції. «Крещендо пам'яті про Голокост, – за словами А. Ассман, – наростає з приблизно двадцятидворічною періодичністю. Знадобилося два десятиліття, щоб Голокост вийшов з тіні подій Другої світової війни і щоб про нього заговорили після судових процесів у Єрусалимі й Франкфурті-на-Майні; потрібними були ще два десятиліття, щоб цей злочин проти людяності посів нове місце в інтелектуальних дебатах і в актах комеморації; ще двадцять років пішло на те, щоб Голокост був увічнений у музеях і меморіалах по всьому світі» [1, с. 58]. Відповідно до цього, піковими для меморіалізації Голокосту дослідниця називає 1945, 1965, 1985 і 2005 рр. Як стверджує літературознавиця, учасниця міжнародного проекту з дослідження «війн пам'ятей» І. Старовойт, в європейському контексті зміни традицій історичного писання відбулися «спершу в німецькій історії, а поступово і в інших: історія жертв стала не менш, а іноді навіть більш важливою, ніж історія героїв» [9].

До української літератури про Другу світову війну, яка в радянську добу творилася з позиції переможців, голоси жертв війни почали проникати значно пізніше, ніж у країнах Західної Європи. Наративізація Голокосту українською радянською прозою стала віддзеркаленням специфіки як літературного процесу України, так і міжнаціональних відносин та національної політики СРСР. Гальмування спроб україно-єврейського діалогу 1920–1930-х рр. й реставрація імперського шовінізму в повоєнну добу, що в літературному середовищі призвела до боротьби з так званим «космополітизмом», розкриття псевдонімів, публічного остракізму, звинувачень в українському й єврейському буржуазному націоналізмі, спричинили замовчування як єврейської тематики загалом, так і теми Голокосту зокрема.

Попри те, що суспільно-політичні зміни 1960-х рр. вплинули на художню рецепцію раніше негласно табуйованої теми, у творах Т. Мигаля «Шинок «“Оселедець на ланцюзі”»» (1966), В. Дарди «Повернення з пекла» (1970) хоч і робиться спроба акцентувати національні виміри Голокосту, але загалом дотримано консолідаційного погляду на виміри жертв. Натомість Б. Харчук у повісті «Панкрац і Юдка» (1981) продемонстрував не лише зміну тональності, а й художнє новаторство в розробці теми Катастрофи на прикладі перверсивності психіки жертви й ката. Гуманізацією ж теми війни, акцентуванням долі її жертв, зокрема дітей, позначено також «єврейські» повісті А. Дімарова – «Південна Одиссея» (1982), «Пам'ять» (1984), «Симон-різник» (1990).

Інтерес до цих творів зумовлений і особою їх автора – учасника Другої світової війни. Мобілізований відразу після закінчення школи в червні 1941 р., А. Дімаров уперше був поранений на 20-й день війни, а в 1943 р., через поранення й кілька контузій, став інвалідом II групи. Потрапивши в окупацію, попри часткову втрату зору і слуху, 19-річний хлопець приєднався до партизанського руху. Тобто А. Дімаров, як сучасник описуваних у творах подій, письменник-фронтовик, один із небагатьох представників свого покоління взявся за тему Голокосту.

Безперечно, сама можливість геноциду такого масштабу спричинила глобальну кризу європейських цивілізаційних цінностей, сформованих епохою Просвітництва, на яких і базувалися уявлення про суспільство. Голокост змусив відчутти ту небезпеку, в якій перебувають етичні цінності, коли в екстремальних умовах поняття добра і зла зміщуються чи навіть міняються місцями.

Гуманізм за таких умов – це нерелігійна віра в можливість людини вистояти, протистояти злу, утверджувати силу духу в межових ситуаціях. Такими рисами і характеризуються названі твори А. Дімарова, в яких поряд із правдивим зображенням воєнної реальності, співвіднесеної з власним досвідом, постає і глибоко гуманістичне її осмислення.

Повісті письменника позначені пильною увагою до морального начала людини, загостреного перебуванням її поміж життям і смертю, почуттями честі, самопожертви, милосердя. Герої «єврейських» повістей А. Дімарова наділені відповідальністю перед іншими людьми, прагненням бути чесними із самими собою, готовністю розділити тягар війни з тими, до кого доля виявилася несправедливо жорстокою.

Так, в основу повісті «Південна Одиссея» покладена історія порятунку двох дітей, котрі з мамою й бабусею в червні 1941 р. втікають з Одеси. У вагоні для перевезення худоби родина покидає місто, на підступах до якого вже стоять німці. Однак ворожий обстріл не залишає шансів на порятунок багатьом пасажирам ешелону: «У тому страшому багатті горіли заживо люди, кричали, звали на поміч, батьки викидали своїх дітей через вікна і діти горіли на землі, бо й земля палала ... вогняні траси понеслися вздовж вагонів, злилися в суцільний пульсуючий сніп вогню, й ті, що вистрибували, гинули ще в повітрі, а ті, що лишилися у вагонах, гинули теж, і мертве перемішалось з живим» [4, с. 11].

Драматизму подальшому порятунку дітей, які втратили маму й бабусю, надає їхнє єврейське походження. Автор неодноразово порушує проблему смерті крізь призму дитячого сприйняття, що дозволяє гостріше передати суть Голокосту: «Діма якийсь час мовчав: у голові не вкладалося, як це хтось ні з сього ні з того стане його вбивати. Хтось, кому він не вчинив жодного зла.

— А за віщо вони нас повбивають? – запитав тихенько чоловіка.

— Бо ми євреї.

— Вони всіх євреїв убивають? – намагався допитатися Діма.

— Усіх.

— І хороших? Дуже-дуже хороших? – Діма вважав себе дуже хорошим.

— Їм це нічого не важить, – відповів чоловік. – Їм досить того, що ти – єврей» [4, с. 21].

Щире незрозуміння дитиною причин смертельної небезпеки змушує й читача щораз замислюватися над природою людиноненависництва й шукати

відповіді на поставлені питання: «Чорне волосся, повите кучерями, з якими він весь час вів уперту, але безнадійну війну: не хотів скидатись на дівчину. Чорні брови і такі ж чорні очі, ще й довгі вії, що їх Діма давно повисмикував би, аби не було так боляче. Ніс, як у всіх, рот, як у всіх, вуха, що стирчать, як у кожного порядного хлопця, – так за що ж його вбивати?» [4, с. 22].

Травматичний досвід війни показаний через сцену дитячих ігор: п'ятирічна Рита і її трішки старший брат саме в тому віці, коли діти переживають кризу смерті (за даними психологів, страх смерті вперше найсильніше виявляється у віці 5–8 років). Проте жахіття війни, втрата рідних, вбиті військові й цивільні, страх за власне життя притуплюють у дітей природні почуття. Смерть стає складником їхнього повсякдення, грою:

«— Ти солдатика ховаєш?

— Дядю Сьому! – відповів Діма: поруч з ямкою вже лежала тонка довга галузка.

Рита постояла, постояла, спостерігаючи за братом, потім спитала:

— Можна я бабуню поховаю?

— Можна, – великодушню погодився Діма, бо про себе вже вирішив після дяді Сьоми поховати маму» [4, с. 48].

Мотив подорожі, хоч і вельми специфічної, дозволяє автору поєднати в єдине художнє ціле долі різних людей, які стають причетними до порядку дітей. Найповніше виписаний образ Семена Яковича – випадкового попутника з ешелону, який добровільно бере на себе турботу про осиротілих дітей. І через образ героя тема Голокосту набуває додаткової гостроти. Домінантою його характеротворення стає контраст зовнішнього і внутрішнього, фізичного і морального. Під час посадки у вагон перед читачем «чоловік у фетровому капелюсі та старомодному пенсне ... як худий обшарпаний півень» [4, с. 6], що заточився від бабусиноного штурхана. У подальшому авторська характеристика Семена Яковича як людини фізично кволої поглиблюється новими деталями: «Семен Якович не належав до категорії хоробрих людей. Був людиною, скоріше, боязкою: слабкий здоров'ям, уже змалечку звик поступатися перед сильнішими, навіть запобігати перед



ними...» [4, с. 27]. Через стан здоров'я він, знавець п'яти мов, був забракований лікарями навіть як військовий перекладач: «...сам розумів, що на фронті він тільки заважатиме іншим, як заважав на волейбольних, футбольних та інших майданчиках, де тільки й чуто було: „Сьомо, йди геть!.. Заберіть звідси Сьому!“ – і він, не ображаючись аніскілечки, поправляючи зняквовіло пенсне, тихенько відходив убік» [4, с. 27]. Художній логіці образу відповідають сумніви, що зринають у свідомості персонажа: «Ворухнулася думка, що йому завжди не щастило в житті: треба було наткнутися на оцих дітей, які гириями повисли на ньому» [4, с. 27].

Іронічний тон характеристик Семена Яковича змінюється, коли він потрапляє в руки німців: «Він посміхався до них запобігливо й принижено, сам не відаючи навіть, що посміхається так, як посміхалися колись його прадавні родичі, оточені безжалісними варварами, а вони роздивлялися його з такою безцеремонною цікавістю, наче це була й не людина, – якась екзотична істота» [4, с. 33–34]. Почуття читача від обурення за приниження людини переростають у співчуття: «...він тримався з останніх сил, у ньому, наперед уже приреченому, невинно засудженому, билася крихітна, як живчик надія, що вони, натішившись, одпустять його» [4, с. 37]. В образі Семена Яковича, який хоч і вважав сам себе боягузом, але під страхом смерті не видав дітей, яким ніс харчі, й української жінки, яка їх дала, письменник втілює думку про перемогу духовного над тілесним: «...коли він знов підскочив і зойкнув, але нічого так і не сказав, дивовижна радість пройняла його істоту. Що переміг не тільки оцього мучителя, який штрикав та штрикав його ножем, а й самого себе» [4, с. 38].

А. Дімаров далекий від національних упереджень, не відмовляє в людському навіть ворогам, які залишають їжу дітям [див.: 4, с. 50]. Проте не обходить увагою ганебної поведінки деяких українців, яким вустами тітки Федори дає лаконічну, але вичерпну характеристику: «...хоч німці в село ще не навідувалися, Бог милував, але свої падлюки завелися» [4, с. 59]. Таким у творі є поліцай Микола, який, впіймавши дітей, планує здати їх у район. Із художньої точки зору не випадковим є той факт, що протидіє намірам

Миколи його власний син, який не поділяє батьківського вибору. У загальній концепції повісті значення мають не такі, як Микола. Втіленню авторської гуманістичної ідеї служить родина Заволок, яка до власних восьми дітей приймає Діму й Риту: «Було всього; і ховати доводилося обох дітей від недоброго ока, і не пускати на вулицю, коли так хочеться побігати з діворою і наказували вдень своїм лобурякам, щоб не промовилися де, хто в них живе, і хоч про них знало півсела, бо в селі ні з чим не сховаєшся, однак ніхто не доніс і Заволоки благополучно діждалися приходу наших» [4, с. 80].

Примітно, що тільки в кінці твору читач дізнається: джерелом нарації в повісті були спогади Дмитра Степановича – колишнього Діми – з яким зазнайомився оповідач, що посилює правдоподібність твору.

Повість «Пам'ять» написана з 40-річної дистанції як спогади головної героїні Ганни Майданської. Оповідач мислить себе літописцем війни, що поспішає зафіксувати свідчення жертв: «гіркий її слід [війни – *Н. Г.*] пролягає не тільки через напівзасипані шанці та доти, протитанкові рови й траншеї, а й через пам'ять людей, яких лишається все менше, і коли помре Ганна Майданська, – обірветься ще одна ниточка того пекучого сліду, і він стане на ту ниточку тонший» [3, с. 83].

Після відходу німців жінці довелося лікувати пораненого, з яким вони були знайомі в мирному житті: він – головний лікар, а вона – прибиральниця лікарні. Яків Давидович – польський єврей, і його історія, хоч і лаконічно, але розмикає перед читачем територіальні кордони Катастрофи: «– А де ж ваша родина?.. У вас хоч мати-батько є? – Бо здавалося Ганні, що в такої захарчованої людини і батьків бути не може. Йде – кістками торохкотить!

— Були, прошем пані, – відповів сумно лікар.

— Померли?

— Шваби побили... Одному мені і вдалося врятуватись...» [3, с. 91].

Автор, попри невимушеність стилю, тримає читача в постійній напрузі в передчутті лиха, яке має статися з поверненням німців у село. У Якова починається гангрена – але Ганна відтинає поранену ногу; коли ризик бути викритими зростає – жінка за тиждень ночами викопує яму під піччю

і переносить туди свого пожилця; Яків навіть таємно упродовж кількох діб надає допомогу тяжко хворій дитині, та й тут таємниця лікаря залишається незкритою. Герої вчать жити в умовах війни, вести побут (він шиє вальнки на продаж – вона продає), дбати один про одного й про дітей (Ганна навіть купує в місті Якову фабричні милиці, з якими переховується в лісі, бо повернутися в село з покупкою може тільки вночі). Однак у їхній герметичний світ війна вривається повсякчас, травмуючи не тільки тіло, але й свідомість: «...він не знав, скільки ще доведеться жити отак. Ховатись од сонця, залазячи в яму при найменшій тривозі, відчувати себе найупослідженішим, поставленим поза життям і законом – невідомо за які гріхи й провини» [3, с. 119], «...це стало звичкою, повсякчас виглядати в двір, щоб встигнути сховатися, коли хтось появиться» [3, с. 118].

Хоча описувані події мають місце не в самому Києві, але Бабин Яр у творі виступає маркером Катастрофи. У властивій стримано-лаконічній манері автор окреслює масштаби лиха: «Ганна одного разу повернулася із Києва – лица на ній не було! – і розповіла про Бабин Яр. Розповіла такі страшні деталі, що Яків Давидович кілька днів місця собі не знаходив...

Навіть дітей!.. Розстріляли навіть дітей!..» [3, с. 116].

Саме Яків є виразником авторських розмислів про межі людської жорстокості й ненависті, що стали причиною Голокосту: «Йому не вкладалося в голову, як це можна ненавидіти цілий народ, цькувати й переслідувати – щось було в цьому за межею людської нормальної суті, всіх тих уявлень про добро й зло, які він усотав з молоком материнським; він спершу навіть не вірив, що німці, цей один з найкультурніших народів Європи, поставили собі за мету знищення всіх євреїв. Навіть газетам спершу не вірив, бо знав ще по тамтій Польщі, що розвалилася в тридцять дев'ятому, як можуть брехати газети...» [3, с. 116]; «Невже й німецькі солдати слухали в дитинстві казки? ... Які ж страшні казки розповідали їм матері!» [3, с. 117].

Смерть героя у фіналі твору дає можливість говорити про його жертвовність не як про приреченість, а як про самопожертву, адже він добровільно залишається помирати в ненароком підпаленій дітьми хаті. Ціна Якового

життя – порятунок найдорожчих людей: «... їх постріляють, як тільки довідаються... І Ганну, й дітей... Як тільки дізнаються, хто в них переховувався.

І, рвучи груди кашлем, втрачаючи свідомість, Яків Давидович поліз назад до ями, закриваючи за собою заслінку. Й останньою думкою його, спалахом останнім була думка про Ганну й дітей... Що тепер лишаться живими...» [3, с. 122].

Повість «Симон-різник» – найвідоміша з «Єврейських повістей» А. Дімарова. Саме за нею закріпилося означення одного з найгуманістичніших творів української літератури, вона лягла в основу кінофільму «Пам'ятай» (у російському прокаті «Ізгой») (реж. Володимир Савельєв), що здобув кілька відзнак на міжнародних кінофестивалях, зокрема й Гран-прі в Сан-Ремо (1993). Повість цікава й тим, що в ній розкривається так звана творча лабораторія письменника над матеріалом твору: у книзі про німецький концтабір він натрапляє на історію, яка не видається авторові правдоподібною. Проте згодом дізнається про схожий випадок на його батьківщині: «В історії, мною почутій, був зовсім інший кінець, та й сталася вона далеко не в таборі, але основний стрижень був той же: і візок, і людина, запряжена в нього, і пасажир в офіцерським мундирі» [5, с. 123]. Через 40 років після трагічних подій авторові вдається знайти свідка, розповідь якого лягла в основу твору: «Тож пишу, що почув, що сам трохи домислив: домисел – як ота нитка, без якої не пошиєш жодної одежини, якою б простецькою вона, одежина ота, не була» [5, с. 123].

Слід зауважити, що образ єврея у творах А. Дімарова твориться дуже скупими штрихами, що, мабуть, зумовлене часом і місцем дії його творів: у 40-х рр. ХХ ст. створення такої спільноти як «радянський народ» було на пікові активності, тож культурно-релігійні відмінності представників різних національностей до цього часу вже були серйозно знівельовані. Чи не найбільш етнічно-маркованим з-поміж персонажів трьох повістей є Симон. Він перебрався в 1932 р. з півдня й осів на Троєщині, здобув прихильність місцевого населення своїм фахом, який пов'язує його з культурою і способом життя предків: «Симон був різником, ... професія ця передалася йому

в спадок од батька, а батькові од діда, а дідові од прадіда: найдавніший пращур Симонів різав кошерних телят ще тоді, коли й Христос не народився і не текла та вода, в якій Пілат умив свої руки. Симон і ножі дядькам показав, для першого, так би мовити, знайомства, і то були ножі не звичайні ... з якоїсь аж синьої сталі і такі гострі, що страшно до них і діткнутися. Ще й ручки фігурні, з пожовклої слонової кості, вкриті чудернацькими письменами ...» [5, с. 132].

Дещо в традиціях радянської літератури автор говорить про єврейський звичай утримуватися від роботи в суботу, виключаючи з нього релігійний контекст: «...в суботній день, він, кров з носа, мав бути вдома.

І не тому, що був такий релігійний: Симон якщо і згадував Бога, то більше за звичкою, і до синагоги не заглянув жодного разу, – суботній день той був для нього заповітним днем, коли єднався духовно з усім своїм родом, з близькими й далекими пращурами, кров яких текла в його жилах, хист яких йому і був переданий» [5, с. 132].

Симон у середовищі українського селянства не сприймається як чужий чи інший, він гармонійно й безболісно для себе й для оточення вливається в нього. Символом порозуміння представників різних культур стають колодки – місце суботньої зустрічі чоловічої громади: «Тут велися бесіди, тихі та мирні, без сварок та лайок, бо на колодках не годилося сваритися, ні лягати, за що сюди й любив виходити Симон» [5, с. 137].

Безконфліктність і родинність – провідні характеристичні риси Симона, про які автор говорить із властивим його письму гумором: «Він і з Басею не посварився жодного разу, бо хіба то сварка, коли жінка на тебе кричить, а ти одмовчуєшся, хіба то лайка, коли жінка тебе батькує, а ти лише всміхаєшся, та хіба що іноді скажеш: „Ну, Басю, ну годі вже...”» [5, с. 137]; «А найбільший доказ того, що вони таки любляться, оці п'ятеро синів ... оте маленьке дитя того переможного жовтогарячого кольору, що і його п'ять братів, яке скоро Бася спустить на землю, щоб взяти на руки вже інше: Симон за кожную роботу брався всерйоз, за ним не пропадало ніщо, Бася ж теж була не з ледачих» [5, с. 137].

Призваний із початком війни у військо, Симон стає гармашем. Задля підкреслення фізичної моці чоловіка автор вдається до майже епічного портретування свого героя: «Симон, всупереч усім військовим статутам, ходив у цивільному, бо не був пошитий такий мундир, щоб на нього наліз, такі чоботи, щоб він їх узув» [5, с. 139].

Сумним прологом до долі Симона є епізод розправи нацистів над чужою єврейською родиною: «Ту хату він пам'ятатиме до самої смерті.

Вийшов, п'яно хитаючись, хапаючи ротом повітря, а перед ним все гойдалася жахлива картина: вирізана до ноги велика єврейська сім'я. Вирізана з такою нещадністю, наче не люди це зробили, а бездушні автомати» [5, с. 139].

Образ уже власної порожньої хати постане перед Симоном, коли він, упряжений у візок замість коня, везтиме вулицями Троєщини німецького офіцера Віллі Коха. Збочене бажання німця будь-якою ціною виділитися з-поміж свого оточення породить у його голові мрію проїхатися на полоненому євреєві. Сцена торгівлі Віллі Коха з начальником табору завершується «списанням» Симона: «Його картка з картотеки живих була переставлена в картотеку померлих, і Симон перейшов у повне розпорядження Коха. Кох міг його одразу ж убити, а міг скалічити – єврей уже був мертвий, і з ним можна було не церемонитися» [5, с. 152].

Втрата родини й приниження власної людської гідності штовхають Симона на бунт, який коштуватиме йому життя. Проте герой обирає дію, спротив, а не мовчазне приниження: «Він знав, що на нього чекає, коли він здасться живим, і однаково не лишив для себе набою – відстрілювавсь до останнього. І тим останнім набоем убив ще одного німця.

Симона вішали на Троєщині навпроти його хати. І люди, які знали Симона, не впізнали його, так він був спотворений...

— Ну, люди, прощайте.

Сказав так просто й буденно, наче не з життя йшов – з хати виходив» [5, с. 152].

Тема людини на війні – одна з ключових у творчості А. Дімарова і центральна в аналізованих повістях. У них автор відмовився від її масштабного, глобального зображення, сконцентрувавшись на долях окремих людей, травмованих війною, приватна історія яких, утім, прочитується як трагедія загальнолюдська.

Безкорислива любов як вища гуманістична цінність є однією з тем роману «Торговиця» Р. Іваничука. Авторське переконання, що «крім достатку, віри й звичаїв, повинна існувати в людському світі ще й непоборна сила любові» [6, с. 62] реалізується в сюжетній лінії судового радника Корнелія Геродота і доньки найбагатшого в місті ювеліра Баруха Фоєрштайна Сальомеї.

Заможний, успішний юрист і дівчина «дивовижної», «запаморочливої» семітської вроди, як пише про неї автор, кожне могли б стати завидною партією, але не одне для одного. Дія роману відбувається в 1930–1940-х рр. у Коломиї, і оточення героїв виявляється не готовим сприйняти їхній переступ релігійних законів, які віками виконували етнорозрізнявальну і етноохоронну функції: «Невінчаних коханців суд людський замучить, де ж нам взяти шлюб – у церкві чи в синагозі?» [6, с. 58] – передбачає розвиток подій Корнелій. – «Ніде мій любий, – Сальомея затулила поцілунком уста коханого. – Бог у нас один, й він сам, без рабина й священника, поблагословить нашу любов...» [6, с. 58].

Шлюб «на віру» призводить до негласного бойкотування Геродота, хоч той і займав високу посаду в міському суді, а в ширших колах був відомий своєю безоплатною юридичною допомогою, яку надавав незможним. Але зустрічаючи знайомих, він помічав, як його «виминали поглядом, він вітався, знімаючи капелюха, а йому не відповідали, й часто добре знайомі, побачивши їх двох у парі, переходили на другий бік вулиці» [6, с. 63]. Ще більшу ціну за своє кохання платить Сальомея, бо крім осуду суспільства переживає ще й відречення своєї родини. Однак, утративши зв'язки з батьками і сестрами, вона не намагається полегшити свої умови, прийнявши віру чоловіка.

Відштовхнуті своїми і неприйнятими чужими – становище героїв, яке дозволяє Р. Іваничуку порушити проблему інакшості людини в традиціоналістському суспільстві. «Але чому мусило так статися?» – вкладає він свої розмірковування в уста Геродота. – «Чей же не з лепрозорію вивів він Сальомею до здорових людей і не з жидівського брудного гета над Чорним потоком привів її у християнський світ, – послала її до нього Божа сила, довго вела їх назустріч одне одному з різних кінців світу, різних храмів, шкіл, родин, законів та звичаїв і вивела їх на крихкий місток, щоб з нього показати всьому світові, як помножується людська краса, коли дві живі половинки з'єднуються в одне ціле» [6, с. 63]. Не даючи прямої відповіді на це запитання, письменник, проте, наштовхує читача на роздуми про міжнаціональні взаємини українців і євреїв. Оточення готове визнавати заслуги останніх («адже українці не бойкотують видавця Якова Оренштайна через те, що він єврей, друкують у нього й купують просвітнянські книги, ще й називають патріотом... А ще найзатятіші українські патріоти охоче фотографуються в жида Кіблера й годинами простоюють перед вітриною його салону, намагаючись впізнати знайоме обличчя і своє насамперед» [6, с. 62]), але це оточення не готове розглядати євреїв як рівних поряд із собою, долати національно-релігійний герметизм. Не випадково автор підкреслює, що підтримку Геродотові у його виборі пари висловлюють лише дві особи – керівник суду Маціборський та письменниця Ірина Вільде, які репрезентують вищий шар суспільства. Думка ж пересічних містян формулюється в діалогах пліткарок Гані й Аделі, які, попри комізм, відображають, за словами Р. Іваничука, «крихту властивого життя міста»: «До такої церкви, в якій молиться вихрестка, я б ніколи не пішла» [6, с. 59].

Найбільшим випробуванням для Геродота і Сальомеї, звісно ж, стає німецька окупація їх рідної Коломиї. За переписами населення, 1931 р. в місті проживало понад 14 тисяч євреїв, що становили майже 42% загальної кількості жителів міста [див.: 2]. Знаками насування біди у творі стають жовті зірки на одязі євреїв, заборона на вхід до крамниць та установ і навіть на пересування тротуарами. Слова «Корнель дихає разом із Сальомеєю»,



коли пара йде вулицями окупованого міста, сприймаються як перифраз його всепоглинної любові до обраниці, без якої він не уявляє свого існування. Кохаючи Корнелія як і раніше, жінка, проте, відмовляється використати їх взаємини для власного порятунку: «Геродот лише одне міг порадити своїй коханій: ходімо до прелата Русина просити для тебе вихрещення... Та не сказав він цього: Сальомея щойно вернулася із синагоги, в якій весь день суботній випрошувала у всесильного Яхве порятунку для себе й родини, яка її зреклася за зраду того ж Бога... Та іншого вона не знала, й близьнірством здавалося їй благати порятунку в Мученика, якого її предки розіп'яли...» [6, с. 116].

Вимолюючи прощення в батька, жінка повертається в родину, яка вже мешкає не в найбагатшій віллі міста, а у вутлому будиночку в гетто над Чорним потоком: «Вона забула про те, як колись з почуттям вільного птаха вихоплювалася із золотої клітки найбагатшого в Місті власника ювелірних крамниць Баруха Фойерштайна – свого тата, щоб допасти до раю любові в домі знакомитого адвоката Геродота, й батьківського прокляття за порушення Мойсеевого закону вже не пам'ятала: звична до розкошів її родина – батько, мати й дві сестри опиняться враз у темноті убогості, безпорадні й від горя здурілі, й Сальомея мусить бути з ними; відректись від коханого знайдеться в неї сила, та від свого народу, коли на нього падає найстрашніше зло, – ніколи» [6, с. 154–155]. Сальомеї не пощастить вижити, поряд з іншими бранцями гетто вона залучалася до виконання важкої, часто безглуздої, але принизливої роботи. Упряжена, мов тварина, валила пам'ятник Сталіну на одній із міських вулиць, пережила пожежу в гетто і завершила своє життя в Шепарівському лісі, що став місцем страти близько 15 тисяч мешканців Коломийського гетто [див.: 7].

Р. Іваничук наділяє свою героїню типовою за тих обставин долею (за історичними дослідженнями, на момент визволення Коломиї вціліло лише 32 євреї [див.: 8, с. 14]), але рішення Сальомеї повернутися в родину в часи екстремі свідчить про саможертвність її любові і про готовність розділити долю зі своїм народом.

Герої творів А. Дімарова та Р. Іваничука постають в неусвідомлюваній ними самими людській величі, бо обстоюють цінності, котрі роблять світ світом людей і зберігають людяність в антигуманній атмосфері війни. Обпалене війною дитинство, знівечене життя численних родин, стратегії виживання в період окупації, межові стани, моральний вибір, особиста відповідальність, недопущення забуття трагедії Голокосту – це лише найголовніші змістові виміри, порушені прозаїками. Голокост у їхніх творах постає тим іспитом, котрий накладає на людину випробування на душевну міцність, здатність робити вибір в екстремальних умовах, без наказу чи команди, а виключно на свій страх і ризик, за велінням совісті і покликом серця. Слова ізраїльського історика Єгуди Бауера «Пам'ять про Голокост необхідна, щоб наші діти ніколи не були жертвами, катами або байдужими спостерігачами», на нашу думку, найповніше відображають авторські інтенції.

### Література

1. Ассман А. Новое недовольство мемориальной культурой. Москва: Новое литературное обозрение, 2016. 232 с.
2. Гаврилишин П., Чорненький Р. Голокост у Коломиї: знати і пам'ятати. URL: <https://gk-press.if.ua/golokost-u-kolomyi-znaty-pam-yataty/> (дата звернення: 6.11.2021).
3. Дімаров А. Пам'ять. *Дімаров А. Єврейські повісті*. Київ: Фенікс, 2007. С. 83–122.
4. Дімаров А. Південна Одісея. *Дімаров А. Єврейські повісті*. Київ: Фенікс, 2007. С. 3–82.
5. Дімаров А. Симон-різник. *Дімаров А. Єврейські повісті*. Київ: Фенікс, 2007. С. 123–158.
6. Іваничук Р. Торговиця: роман. Харків: Фоліо, 2013. 220 с.
7. Пагіря О. Місця нацистського терору на території Івано-Франківщини, 1941–1944 рр. URL: <https://cutt.ly/TUI2qZc> (дата звернення: 05.11.2021).
8. Соловка Л. Геноцид євреїв Коломийського округу Дистрикту Галичина (1941–1944). *Вісник Прикарпатського університету. Історія. Вип. 16*. Івано-Франківськ, 2009. С. 10–15.
9. Старовойт І. Бумеранг пам'яті: про стидкі і страшні спогади в українській літературі. URL: <http://litakcent.com/2018/02/02/bumerang-pam-yati-pro-stidki-i-strashni-spagodi-v-ukrayinskiy-literaturi/> (дата звернення: 11.11.2021).
10. Шацька Б. Минуле – пам'ять – міт. Чернівці: Книги – XXI, 2011. 248 с.

### 1.3. Голокост як складник окупаційного повсякдення

Історія Другої світової війни є чи ненайбільш досліджуваною темою ХХ ст., але, попри це, залишається низка проблем, котрі ще не набули належного висвітлення. Серед них насамперед ті, котрі в радянській історіографії вважалися небажаними, а тому замовчувалися, піддавалися ідеологічним перекрученням або подавалися односторонньо. При тому, наприклад, що майже 9% території і понад 44% населення СРСР [див.: 20, с. 31] опинилися під владою німців та їх союзників, тривалий час дражливою була тема окупації.

Запланований на початку війни проти СРСР бліцкриг – блискавична перемога німецької армії за 2–3 місяці – остаточно провалився у грудні 1941 р., тож окупаційна політика німецької влади вибудовувалася в ході війни. Зокрема, окупована територія України замість підпорядкування цивільній адміністрації, як планувалося, була поділена на адміністративно-територіальні утворення, що ввійшли до кількох зон окупації: райхскомісаріат «Україна», дистрикт «Галичина», губернаторство «Трансністрія», зона військової адміністрації.

«Німецька влада, – за словами Д. Поля, – хоча й позиціонувалася як антитепа більшовизму, дуже мало покликала на цей аргумент у своїй окупаційній політиці. „Визвольна місія” вермахту була проголошена лише влітку 1941 р. Навіть винищення євреїв лише непрямо пов’язувалося із боротьбою з більшовизмом і мало відрізнялося від вбивства євреїв за межами СРСР. Неперервність терору виявлялася набагато більше в досвіді самого населення, яке зазнало страждань у 1930-ті рр. й очікувало від Гітлера полегшення ситуації. Від цих сподівань на кінець 1941–1942 рр. мало що залишилось. Хоча більшовиків було вигнано й церкви знову відкрито, міське населення страждало від голоду, реприватизація майна не передбачалася, а у 1942 р. почалося полювання на примусових працівників. Населення насамперед мусило спостерігати те, як відбувалися масові вбивства і як військовополонені, які, на противагу євреям, були „своїми”, гинули від голоду на очах у всіх» [17].

Період німецького поневолення України, що здебільшого розглядається в контексті окупаційної політики Німеччини, котра залежно від регіону мала різні форми та наслідки (від невтручання в громадське життя завойованих країн до нещадної економічної експлуатації та винищення населення), до сьогодні все ще потребує уваги дослідників.

На думку О. Стяжкіної, головною причиною замовчування проблем окупаційного періоду є розбіжності офіційного і приватних наративів: «Родинні перекази, уривчасті, позначені як зонами умовчання, так і зонами відчайдушного проговорення, демонстрували абсолютну неписаність буденного досвіду окупації у рамки, що їх пропонував радянський дискурс. Історії про „поганих своїх”, „добрих чужих”, про тортури, що їх зазнавали не тільки від гестапо, але й від сусідів, спогади про страх, безпорадність, тягар персонального вибору, зраду, неготовність померти, голод, безнадію, безправ’я та несправедливість, про життя, яке тривало, не вписувались в ідеологічний порядок роздумів про „всенародний опір окупанту”, здавались „неправильними” і навіть небезпечними, а тому, залишаючись у родинному колі, у пам’яті, у незаданих питаннях, все ж витіснялись на периферію свідомості. Знання про „не таку” окупацію наче було, але наче й не було» [18, с. 74].

Тобто для населення, що зазнало окупації, у межах радянського наративу Другої світової війни були визначені лише ролі борця / жертви або зрадника / колабораціоніста. Тож художні твори, автори яких змогли ухилитися від цього патерну, викликають окремих інтерес як такі, що сприяють переосмисленню радянського міфу війни. Один із них – роман Т. Мигаля «Шинок „Оселедець на ланцюзі»» відкриває роман-пенталогію автора «Вогонь і чад», присвячений Львову (крім нього до циклу входять твори «Фабрика літаків „Дерев’яна підшва»», 1970; «Ревю „Бліц-кріг»», 1974; «Пробуджене місто», 1976; «Останній пароль», 1979).

Хронологічно роман охоплює перші п’ять місяців німецької окупації Львова – другу половину 1941 р., а його дія концентрується в одному з кварталів міста – Залізничному базарі, що розкинувся навколо площі Брестської унії і мав славу пролетарського. Вповні особливість цього місця відображає

назва шинку, який стає епіцентром романної дії: «А в якому районі цей шинок? В батярському, злодійському, романтично-таємничому... Тож оселедець треба вішати на ланцюг, щоб не вкрали» [14, с. 66]. Завдяки спритності й ошуканству, хитрості й блефу новим власником закладу стає учорашній студент Юрко Недовіз, на підмогу якому приходять його давні товариші – Роман Кардаш й Іван Каштанюк. Шинок є моделлю національного, соціального й політичного життя Львова початку війни: тут перетинаються шляхи українців, євреїв, поляків, німців, фольксдойчів; тут знаходиться місце безпритульному каліці Франьо, повії Зоньці, інженерові Нагірному, професорам Мальчинському і Пальчинському; поряд з аполітичним Юрком Недовозом, який заради комерції йде на обладнання з новою владою, опиняються оунівець Іван Каштанюк чи його брат-комуніст Мико. Тож етнонаціональна характеристика львів'ян, дана німецьким офіцером («Чорт вас тут помішав, як у вавилонській вежі, кожний третій на єврея схожий...» [14, с. 50]), виразне загальне відчуття «вавилонськості» в зображенні різних сфер життя окупованого міста.

Роман «Шинок „Оселедець на ланцюзі”» має виразно автобіографічний характер, адже сам Т. Мигаль мав досвід роботи в однойменному закладі: «Шинок цей дістав в оренду в 1942 студент Василь Найда і скоро зумів зробити з нього прибуткове підприємство, до якого не тільки заходили торговці із площі, але й актори та письменники, і навіть представники влади. Сам Найда не встигав адмініструвати свого підприємства, і йому на допомогу прийшли друзі: один з них студент техніки і в той же час власник гарного баритону, завдяки якому потрапив солістом на сцену оперного театру, Іван Вересюк, і Тарас Мигаль, який навчався в медичній школі...

Спочатку Мигаль дістав в оренду шинок Вінда, але що сам любив випити і пригостити колег, та й бізнес не вдався. Тоді перекинувся до шинку на площі Берестейської унії...

До війни ... був колись шинок Абця, якого всі називали “Під оселедцем”. Відновлюючи за німців заклад, Мигаль і його друзі залишили цю назву з додатком “на ланцюзі” [1, с. 226–227].

Провіщенням «єврейського питання» в романі є трагічна смерть українця Сидора Нагірного, який гине від кулі, випущеної офіцером СД в невідомого єврея. Смерть інженера на святі подяки німецьким військам набуває символічного звучання: в суспільстві, де людина, незалежно від її національності, стає мішенню, захищено не може почуватися ніхто.

Атмосферу ворожості нацистського режиму до єврейського населення міста передано лаконічними, проте місткими деталями – від знищення культових споруд і житлових будинків [14, с. 35] до розстрілів людей. Про останнє в романі йдеться від імені кількох персонажів, що підкреслює інформаційну проникність теми Голокосту у львівському суспільстві. Через сподівання Абця отримати аусвайса (і не втрапити до трамваю, «що їде на Личаківську, заповнений вщерть євреями, а повертається до міста завжди порожній» [14, с. 140]; «не копати собі ями в Кривчицькому або Янівському лісі» [14, с. 143]), запитання Данки до есесівця («А хіба євреїв дозволяється вбивати на вулицях, як зайців у лісі?» [14, с. 159] тощо автор підкреслює масштаби злочину.

Важливим складником художнього розгортання теми Другої світової війни й Голокосту зокрема є ставлення до неї персонажів твору, передане письменником у широкому емоційному діапазоні: від байдужості Юрка Недовоза («не він вигадав ідею знищення єврейського народу і не він несе відповідальність за це. В цьому питання – його хата скраю» [14, с. 143]) до осуду бездіяльності й пристосуванства з вуст Івана Каштанюка: «Всі ми наче оселедці на ланцюзі, це геніальна назва не тільки для шинку, для всього нашого становища, життя. Львів став бочкою тухлих оселедців, від якої сморід тягнеться по всій Галичині» [14, с. 212]. Автор робить цю зміну суголосною змінам у національній політиці німецького режиму на окупованих територіях, що в романі втілюється через образ гестапівця Ганса. Саме з вуст цього польського німця, з яким спершу потоваришували Юрко й Іван, звучить план вирішення «українського питання»: «Над твоєю Україною, – говорить він Іванові, – назавжди прозвонили похоронні дзвони... Поляків, чехів, білорусів – винищимо слідом за євреями. У Польщі запанують готи,

в Білорусії – вандали. Українців та росіян, тих, що залишаться, будемо гнати з кожним роком все далі на схід... Там і закінчиться ваша мандрівка. Просто – скинемо вас у море» [14, с. 222].

Тему окупаційної долі євреїв Львова подано в історії Абця – колишнього власника «Оселедця», від якого заклад і переходить Юркові Недовозу. Національність Абця акцентовано мислиться як єдина причина його нещастя, а пізніше й загибелі: «Абцьо – порядна людина, але він єврей...» [14, с. 16]. Автор не узагальнює ставлення українців до євреїв, а говорить про індивідуалізовані вияви. Так, у випадку з Абцем, сусіди, попри заборону переховувати євреїв, відчайдушно рятують його під час облав, видаючи за українця. Справжнім щастям для чоловіка, який у підвалі шинку помпує повітря для подачі пива, стає отримання аусвайса, що дає право офіційно працювати в Юрка: «він, Абрам Денкель, 1885 року народження, єврей, є зайнятий на постійній роботі в тресті ресторанів і їдалень, і магістрат міста Львова просить його не турбувати» [14, с. 140]. Але документ не рятує Абця від смерті, бо батьківське почуття виявляється сильнішим за інстинкт самозбереження, коли треба приховати причетність доньки до вбивства гестапівця: «Очманілий, підняв високо сокиру й замахнувся. Вістря попало точно на те місце, звідки точилася кров. Розкрилася глибока рана, заховавши слід від удару ножа» [14, с. 149]. Саме дочка Абця й Берти Агнешка, яку в кінці твору читач бачить у партизанському загоні, стає єдиною врятованою з родини.

Автор «Шинка...», який був хрещеником В. Стефаника і представником «родини нелегкої життєвої долі» [6, с. 3], сам зазнав заслання в Сибіру та увійшов в історію літератури як автор антинаціоналістичних памфлетів. «Ефектом подвійного заперечення» називає К. Котинська прийом, з допомогою якого радить читати роман Т. Мигалія: «...автор негативно оцінює особу чи явище, а читач, своєю чергою, негативно оцінює цю оцінку, аби врешті-решт сприйняти лише фактичне знання, позбавлене оцінкового компоненту» [11]. Тож і його памфлети з допомогою такого прийому ставали своєрідними довідниками політичного життя Галичини міжвоєнного й воєнного

часу. Можливо, наведені Р. Іваничуком слова письменника – «Ми робимо, Романе, одну справу, тільки за твою працю тебе колись славитимуть а мене зганьблять...» [6, с. 4] – дозволять по-новому збагнути суть його колаборантства. Бо, як зазначав М. Ільницький, «його доля і його воля були злама-ні, але він не бажав цього іншим» [8, с. 18].

Тема Голокосту в контексті окупаційного повсякдення знаходить худож-не вирішення в книзі Є. Гуцала «Співуча колиска з верболозу» (1991).

Привнесені шістдесятництвом нові аксіологічні, онтологічні, ідеологічні настанови, попри існування в радянську добу більших чи менших самооб-межень, позначилися й на творах письменника про Другу світову війну та повоєнні роки – «Мертва зона» (1967), «Родинне вогнище» (1968), «Сільські вчителі» (1971), «Шкільний хліб» (1973), що стали новим словом в україн-ській літературі тієї доби, змістивши акцент із героїки батальних сцен на по-каз катастрофічної суті війни очима цивільного населення. Власний досвід Є. Гуцала як «дитини війни» зумовив і те, що «воєнна тема звучить у нього особливо пронизливо, розгортаючи й проблему пам'яті як намагання не до-зволити дистанції часу зруйнувати переконливу достовірність, і проблему травми, переживання котрої попри все не руйнує в людині людське», й «пе-реструктурування внутрішнього світу, позначеного хаосом недавніх воєн-них подій і розбалансованістю повоєнного часу» [19, с. 20].

У центрі уваги митця в «Співучій колисці з верболозу» – історія життя мешканців маленького села Овечаче, що потрапило в епіцентр Другої сві-тової війни. Головні герої новел – баба Ликора та її маленький онук, чиїми очима ми дивимося на світ і через свідомість якого оцінюємо вчинки та люд-ські характери. М. Слабошпицький в анотації до книги писав: «Через окремі епізоди й конкретні деталі автор показує трагедію народу, не цураючись ані високого, ані болюче-страшного, навіть того, про що мовчали протягом май-же п'яти десятиліть. Дійсність українського села у часи фашистської окупа-ції показано очима дитини, але душевний досвід, набутий у тих умовах, без-перечно, сприйнятніший для читача, що стоїть на порозі зрілості» [4, с. 4].



На перший погляд, це – збірка новел, об'єднаних спільною темою та зображальними засобами. Кожен твір може читатися сам по собі, як логічно завершене змістове ціле. Так, новели «На річці», «Корній Потуга стріляє», «Сумне весілля у Вівсяниках», хоч і мають указівки на персонажів із власною історією або ретроспективні події, та все ж можуть бути прочитані окремо від загального контексту. Деякі з творів існують у зв'язці, як дилогія, – наприклад, оповідання «Прокіп Дудка забалакав» і «По правду до Прокіпа Дудки». Однак у підзаголовку вміщено авторське розуміння цієї смислово-естетичної єдності – «окупаційні фрески», що дає нам підставу поглибити аналіз книги.

О. Єременко зауважує: «Жанрову своєрідність своєї збірки „Співуча колиска з верболозу” Євген Гуцало визначив як окупаційні фрески, що, власне, і зорієнтовує дослідників на розуміння особливого авторського погляду на цей комплекс творів» [5, с. 6]. Оскільки жанр завжди передбачає, що в читача під час знайомства з твором виникають якісь очікування щодо його формально-змістових особливостей, новаторські жанри, створені на межі різних видів мистецтв або запозичені із них, викликають спершу асоціативний зв'язок. Особливо помітною образністю наділені літературно-живописні жанри: акварель, етюд, новела-пейзаж тощо.

Дослідниця міркує над асоціативним рядом, що виникає під час тлумачення поняття «фрески»: «Що ж ми очікуємо від фресок? Яскравої свіжості барв, невимушеності, але водночас унормованості композиції, умовності й епічності» [5, с. 6]. На нашу думку, Є. Гуцало вкладав такий же зміст у формулювання підзаголовку й жанрового визначення одночасно, причому пізніше читач асоціює фрески з дитячими спогадами, що теж зазвичай є яскравими та свіжими. Однак епітет «окупаційні» зміщує смислові та настроєві акценти: перед нами – не позитивні й добрі ретроспекції з життя наратора, а багатоманітне й неоднозначне полотно буття в розпал німецької окупації.

Глибинна сутність книги – у тому, аби показати, що зло завжди причетне до людського буття, невідривне від нього так само, як і добро. Причому Є. Гуцало не приховує правду про страшні події, що розгорталися на теренах

України в першій третині ХХ ст.: прихід нової влади, примусова колективізація, Голодомор, Друга світова війна й німецька окупація. Кожна фреска книги розкриває нову грань тодішнього буття. Важливе завдання «окупаційних фресок» полягає в зображенні того, як війна проникає в людську долю. Вона завдає шкоди, як у новелі «У Забарі»; руйнує сім'ї, як у новелах «Поминки», «Де батько-мати?», «Сліпа», «Онися, онука дідова»; викриває лиху натуру людини або несподівані риси в натурі знайомого персонажа, як у творах «Корній Потуга стріляє», «Німці!», «Мастять хату», «Червоний півень» тощо. Є. Гуцало зображує різні людські типи, показує, як по-різному війна формує нові характери.

Головний герой повісті через ранній дитячий вік не може збагнути невідворотність страждань, які несе війна, тому це дає авторові право реалізувати вітаїстичні інтенції твору відповідно до дитячого світосприйняття через синтез реального і міфічного, з хаосу і болю війни «вичакувати», за словами Н. Мафтин, «непромінальний космос українського білого світу, проти якого безсилий Чорнобог, бо в ньому перемагає любов» [13, с. 305]. Герой Є. Гуцала з огляду на вік не може претендувати на роль всезнаючого, всюдисущого і всевидячого оповідача, який здатен одноосібно формувати об'єкт оповіді й художній світ твору, тому змістова концепція автора репрезентується і за рахунок ієрархічно впорядкованих «голосів» другорядних персонажів. Переломлені крізь призму свідомості головного героя, вони складають поліфонію дорослого світу, деструктивність якого поглиблює війна. Розповідь хлопчика про події, безпосереднім учасником яких він був сам, справляє враження правдивості, достовірності описаного, інтимізує атмосферу твору. Безіменний онук баби Ликори безперечно належить до створеної Є. Гуцалом галереї образів дітей-«підранків», які «генерують у творах письменника імпульс т. зв. „другого прочитання війни“, коли погляд на світ „дитинними очима“ повертає дійсності реальні пропорції, спотворені ідеологією, війною, політичними протистояннями» [12, с. 55].

Попри «самовільну» організацію сюжету, в якому чергуються не завжди пов'язані між собою події з життя героя, але такі, що справили на нього

незабутнє враження, ці розділи розташовуються за висхідною емоційною значущістю. У першому з них головний герой переповідає почуте від нежданої нічної гості Христі, а в другому – стає очевидцем і оповідачем подій.

Христя – подруга дитинства баби Ликори, яка колись разом із батьками виїхала до Турбова, – приходиться виконати доручення свого сусіда Гершка Лейбовича. Він – вправний майстер-чоботар, якому Ликора замовила чоботи на смерть, – не встиг виконати обіцяного через єврейський погром у Турбові, а тому повернув жінці матеріали на взуття. Те, що розповідь про антиєврейські заходи в її селі Христя починає не з історії Гершкової родини, а характеризує ситуацію загалом, опосередковано свідчить про масштабність злочину, який шокував жінку: «В суботу... В суботу поліція понаїжджала на возах і на конях... І німці... Німці в машині сиділи, а поліцаї ходили й загадували. Поліцаї і турбівські, і всякі позбиралися. Поліцаї ходили по жидках – і все гребли в їхніх хатах. А хто не віддавав золото – били» [4, с. 157]. У роки війни Турбів був районним центром (нині селище в Липовецькому районі) Вінниччини, в якій поряд із представниками інших національностей компактно проживали і євреї, кількісно посідаючи друге місце після українців [див.: 10, с. 206]. Є. Гуцало не говорить про кількість жертв серед єврейського населення, але підрахунки сучасних дослідників дають можливість уявити розмах кровопролиття: у тодішньому Турбівському районі було знищено 2682 особи єврейської національності, з яких безпосередньо в Турбові – 97 осіб [див.: 15].

Для того, щоб персоналізувати історію жертв, автор в оповідь Христі вкладає і конкретні їх імена – старого Іцика, Клари та її сина Зяма і, звичайно ж, Гершка Лейбовича. У короткій, але місткій характеристиці розкривається його сутність не лише як майстра своєї справи, а і як людини: «Пошиє (взуття – *Н. Г.*) на живого – як дзвіночки, а що вже на покійнику – як лаврські дзвони. Майстер, ніхто лихого слова не сказав про Гершка Лейбовича й не скаже... Бачиш як? Уся його рідня з білим світом прощалася, про Бога згадують, а він тебе не забув. Оддай, каже, отій овечацькій Ликорі, аби злецько не думала про мене, бо це її товар... Всіх забрали...» [4, с. 160].

Створення емотивного простору художнього тексту в цьому розділі досягається через афективне мовлення Христі з лексичними і синтаксичними повторами, неповними реченнями, на невербальному рівні – широким вживанням трикрапки як найбільш багатозначного і багатофункційного розділового знака. Передачі високої емоційної і психологічної напруги також слугують номінації емоцій та станів жінки («це не скімлення й не дряпання по шибці, ... це Христя плаче на покуті», «заходиться невтішним плачем», «хоче сказати щось, та лише булькає в горлі, та лише зіпає широко розтуленим ротом», «зойк уже не такий гострий та страшний, в горлі харчать слова», «сухий, з хрипами, голос гасне в Христиному горлі, наче вогонь, лише дихання рветься з грудей – й опадає, рветься – й опадає» [4, с. 157]). Проте чи не найгостріше емоційну напругу обстановки підкреслює така деталь: Христя сліпа від народження, тому всього, що відбувалося з євреями Турбова, вона не могла бачити, але навіть слухових вражень вистачає для того, щоб жінку від спогадів здолав напад «падучої» – епілепсії: «Христя ... несподівано падає на долівку. Якись корчі корчать її довге худе тіло, вона сіпає ногами, смикає руками, б'ється головою, а біля неї лежить вузол і мертва пташка. Сама Христя схожа на цю пташку. Пташка вже вмерла, а Христя не хоче вмирати, побивається, ось-ось зірветься. Але не зривається, затихаючи, більше не сіпаючись і не смикаючись. Тепер вони обоє лежать на долівці непорушно – і Христя, і пташка» [4, с. 159].

Ставлення головного героя повісті до почутого про погром виражається у безпосередній формі особистого переживання: *від страху* («Незнайоме слово – погром – зловісно падає в глуху тишу сонної хати... Я не знаю, що таке погром, але слово остуджує мою свідомість раптовим холодом криги» [4, с. 156]), *через дитячу цікавість* («Краєчок рядна я натягую на одне вухо, бо страшно слухати, а друге вухо все-таки виставляю, бо хочеться чути» [4, с. 158]), *до оніричної реакції психіки на збудливо-тривожний стан юного героя* («Сон-марення сповиває мої памороки, чуються якись лементи, молитви, бачаться старі бородаті обличчя, зведені до неба благальні руки, іржуть коні, ляскають батоги, постріли лунають...» [4, с. 161]). У такий

спосіб автор через реакцію дитячої психіки показує руйнівний вплив війни як травматичного фактору.

Як бачимо, Є. Гуцало не чуєся говорити про такі ганебні сторінки окупаційної історії, як злочини місцевої поліції проти цивільного населення, про їхню участь у каральних операціях німців. Проте, з іншого боку, він у художньому розумінні «урівноважує» їх самовідданими спробами односельців порятувати безневинних жертв, як про це йдеться в розділі «Чорні очі в сусідчиному вікні».

У цьому розділі оповідь більшою мірою зосереджується на особистості головного героя – діях, переживаннях, почуттях, емоціях, викликаних обставинами зовнішнього життя. Відкривається він метафоричним описом бурі, яку дитяча свідомість опоетизовує і одивлює: «Буря налітає перед до-світком – і заглядає у вікно вогнем блискавок... Хата наче корчиться в мерехтливому потопі. Блискавки гаснуть – і хата спігне в темряві... У світлі блискавок за вікном видно, як під вітром дерева киплять-бунтують зеленим шумливим листям, як молодий осокір гнеться низько, вигинаючись луком, ось-ось зірветься з землі – й полетить у безвість бурі.

Я засинаю під грізні вигуки нічної грози, і вві сні мені мариться, що я лечу на тому вигнутому луком осокорі, лечу понад землею, а в мене за плечима спалахують блискавки, мов крила» [4, с. 170]. Але порівняння звуків вітру зі звуками військової техніки («вітер висвистує, шумить, гуркотить надворі. Наче отой німецький літак, який ганявся за тіткою Секлетою та за її червоною коровою» [4, с. 170]) свідчить про те, що війна стала частиною повсякдення дитини.

Прикметно, що і подальше розгортання дії відбувається в ліричній площині, фіксуючи здивування дитини перед світом природи й людей. Зачудуванням і трепетним страхом супроводжуються розмірковування наратора про чорні очі, побачені у вікні сусідки Срулихи: «Обличчя нічийого не видно, самі лише очі некліпкові – наче зі старої, дуже давньої ікони, яка зчорніла й струхлявіла від своєї ветхості»; «Якась мана-примара, але чому в цієї мани-примари людські чорні очі?»; «Може, це нічна передранкова

буря: натрощила, наламала, та ще й оті чорні очі занесла в Срулишину хату? Бо де ж вони інакше взялися?» [4, с. 171]. Теплим гумором сповнені розумування дитини про появу чорноокого Марка у тітки Срулихи:

«— Дитинка знайшлася у Срулихи, – нарешті каже баба Ликора.

— Знайшлася дитинка? – торопію. – І вже дивиться у вікно? А де ж вона знайшлася? Від бурі?

— Ага, від бурі... І зразу величенька...

— Але ж у Срулихи нема чоловіка. На фронті!

— А, не тямш ти, помовч.

— А вона... Срулиха... – шукаю слова й не можу знайти їх, – знає, що в неї знайшлась дитинка? І вже величенька?

Здається, баба Ликора засміється весело та безтурботно, як то вона вміє, – та несподівано супить сердито:

— Знає... Ось тільки тобі знати про те не слід. Я тобі сказала, а ти нікому не кажи.

— Я сам побачив! Сам побачив! Чорні очі в вікні...

— Ото затям: нікому не кажи! – сердито наказує баба Ликора, аж язик у роті в неї видається за гадюку, й мені заціплює. – Нікому-нікому не кажи, що в Срулихи знайшовся хлопчик Марко» [4, с. 172].

Тон оповіді змінюється в епізоді, коли на пошуки врятованого після погрому єврейського хлопчика Марка приходить поліцей Павло Голоха. Усвідомлюючи особливості психоемоційного розвитку читацької аудиторії (повість адресована дітям старшого шкільного віку), автор прагнув, щоб опис трагічних подій, з одного боку, був придатним для формування їхнього емоційного інтелекту й емпатії, а з іншого – не перевантажував і не травмував дитячу психіку натуралістичністю насильства. З цією метою оповідь наратора фрагментується і він говорить тільки про те, що «встиг» побачити:

«– Віддай! Віддай дитину!

Розпелехана сусідка б'ється розлюченою птахою перед Павлом Голохою, а той крутить головою, рятуючись від її пазюристих рук. Зрештою,

відводить ліву руку – й навідліт б'є Срулиху, що вона, шкопертаючись, падає на спориш.

Правою рукою він тримає чорнявого хлопчика, зодягненого в білу полотняну сорочечку з мережкою на грудях. Білі полотняні штанці висять на ньому, наче на кілку. Я дивлюся на нього, а він дивиться на мене блискучими чорними очима, які так часто цвіли мені в причілковому вікні...

Я ще бачу, як Павло Голоха тягне чорнявого Марка до груші... І – більше нічого не бачу, бо баба Ликора смикає мене за лікоть, аж я спотикаюся» [4, с. 175].

Трансльована в такий спосіб оповідь дає можливість найтрагічніший її момент не візуалізувати вербально, проте, й не спрощувати, не примітизувати проблему на догоду психологічно «комфортному» читанню, а передати з допомогою звукових образів. Експресивізації ситуації сприяє і заміна інтроспективної нарації, коли оповідь розгорталася паралельно протіканню подій, ретроспективною, до якої вдається наратор, збагачений життєвим досвідом, із певної часової дистанції: «Та навіть затуленими вухами я чую ще один постріл і пронизливий жіночий лемент, який б'ється над нашим кутком, над усім Овечачим. Наче кричить сама земля. Наче від страшного болю кричать небеса над селом...

Світ розпачливо лементує у моїх вухах, горе плаче голосом невтішної Срулихи. Ми тікаємо, а не можемо втекти, горе та біда не відстають від нас, вони тікають разом з нами – й не відстають» [4, с. 176]. Рефлексійний характер цих рядків, показ війни як епохальної катастрофи, яка втручається в життя і пам'ять дитини, захист цінності людського життя актуалізують образ зверненого до своїх спогадів про воєнне дитинство дорослого героя.

У наративі повісті авторська позиція прямо не висловлюється, але вона позначається на доборі матеріалу для реалізації автобіографічної концепції дитинства. Зовнішній світ, реалії суспільно-політичного життя 1930–1940-х рр., образи другорядних персонажів, що постають крізь призму сприймання, світобачення і розуміння головного героя, не лише стають

засобом його характеротворення, а й дають можливість авторові реалізувати себе як суб'єкта.

Оповідь автобіографічного наратора повісті «Співуча колиска з верболозу» деміфологізує переможний наратив війни, показуючи її прояви і наслідки на окупованих територіях. Голокост у контексті Другої світової війни постає як гуманітарна трагедія, що призвела до тяжких демографічних втрат, зруйнувала сім'ї і узвичаєний спосіб існування, призвела до деформацій у національному складі населення України. Твір Є. Гуцала свідчить, що травматична дія Голокосту, попри його чітку національну спрямованість, поширювалася на усіх тих, хто не міг залишитися байдужим до горя інших і виявляв приклади людяності у нелюдяний час, гідності, самопожертви, незалежно від національності. Трагічне й вітаїстичне, щастя й горе, сміх і сльози, чесність і злочинність – усе переплелось в цій збірці, як і в житті. Незважаючи на сумне й страшне історичне тло та трагедії, «Співуча колиска з верболозу» сповнена надії та життєствердності. Передусім цьому сприяє дитяча щирість та безпосередність головного героя, який через вік та малий життєвий досвід дивиться на світ інакше, ніж дорослі. Його сприйняття світу викликає у читача посмішку й розряджає атмосферу гнітючих епізодів твору. Змальовуючи життя українського села Овечаче в роки Другої світової війни крізь призму дитячого світогляду, Є. Гуцало створив оригінальну збірку «окупаційних фресок» «Співуча колиска з верболозу», яким притаманна притчевість, філософська наснаженість, ліричність, образна виразність, живописна синестезійність.

Другим твором в українській літературі, в якому проблемно-тематична зорієнтованість на показ окупаційного періоду винесена в підзаголовок твору, став роман Г. Гусейнова «Одіссея Шкіпера та Чугайстра. Окупаційний роман», що вийшов друком 2015 р. Авторське жанрове визначення роману як *окупаційного* зумовило його відхід від канонічно-героїчних сценаріїв війни, які воліли не помічати цілої низки питань, пов'язаних із виживанням / проживанням власних громадян на окупованих територіях: питання особливостей переживання окупації представниками різних етнічних спільнот,



показ війни крізь призму рецепції жертв окупаційного режиму, зокрема, єврейського та ромського населення Південної України.

Тож саме з подібним масивом *не-знання* про окупацію і покликаний був працювати роман Г. Гусейнова, в якому спостерігаємо низку порушених проблем, що стосуються сприйняття / переосмислення окупаційної долі населення України:

- показ Другої світової як війни чужої для українців;
- урівняння німецького і радянського режимів як окупаційних для України;
- сприйняття радянської влади і пропагованих нею цінностей як не властивих українцям;
- показ дестабілізаційних дій радянської влади на територіях, які пізніше будуть окупованими (втеча керівництва, відсутність евакуаційних заходів, нищення інфраструктури, складів із харчовими припасами тощо);
- відсутність організованої евакуації цивільного населення;
- антирадянські настрої населення Південної України;
- нелінійність окупаційного досвіду в різних членів суспільства;
- акцентування національної спрямованості геноцидної політики нацизму;
- відсутність масового спротиву корінного населення окупантам;
- відмову від дегуманізації німців, одноплосинного моделювання образу німця як ворога, позбавленого людських характеристик;
- відмінності окупаційної політики німців на різних етапах війни;
- показ дезорієнтованості дій Радянської армії перед окупацією;
- розвінчання радянського міфу про виключно важливу і позитивну роль партизан у ході війни;
- руйнування міфу про інтернаціоналізм як чинник внутрішньої політики СРСР;
- показ хоч і короткотривалого, але відродження української культури, релігії на окупованих територіях;
- наявність національно-визвольних зусиль на Півдні України тощо.

Топосом твору виступає вимислене автором місто на Херсонщині, населення якого «...складали різночинці всіляких мастей, торгівці золотою

херсонською пшеницею, повітові лікарі й землеміри... Пролетарям та селянству в місті відводилася ледь примітна роль на рівні статистичної похибки, хоча їхні тіні під впливом подій у столицях по-своєму моделювали епоху» [3, с. 13]. Крім соціального, у романі показано і етнічний склад міста, яке постає територією мирного співжиття українців, євреїв, асирійців, болгар, ромів тощо. Найбільше уваги, поряд із українцями, у романі приділено єврейській спільноті. До речі, згадуючи містечко на Кіровоградщині, в якому народився, Г. Гусейнов відзначав: «Третина жителів Помічної – молдовани, третина – євреї, решта – українці» [7]. У творі на пропорційний склад населення міста вказує те, що в дев'ятому класі Шкіпера – головного персонажа й наратора роману – «з тридцяти п'яти учнів семеро були євреями» [3, с. 25]. Показово, що й просторовими маркерами міста поряд із дерев'яною козацькою Миколаївською церквою, скіфською могилою виступають Синагогальна вулиця чи «старий єврейський цвинтар, з похиленими в усі боки, округленими вгорі сірими гранітними надгробками» [3, с. 13], засвідчуючи давність проживання євреїв на цій землі.

Автор, уводячи персонажів-євреїв у традиційні для них галузі міської економіки й толерантні взаємини з представниками інших культур, робить їх невід'ємною частиною життя південноукраїнського міста. Сусіди Шкіпера Гедель Нахман і Гешко Кругляк, котрого всі називали Грицем, завідувач крамниці Ройзін, безіменні торговки на базарі, які «навчали начальницьку дружину правильно вибирати курей» [3, с. 27] чи торгували «насінням і смачними маківками» [3, с. 29], «два годинникарі-євреї – один маленький і товстий, з оком, деформованим багаторічною працею з моноклем, другий – високий статечний красень аристократичної зовнішності, на прізвище Айзенбуд» [3, с. 57], колишній багатій Зяма, котрий збожеволів після конфіскації майна, лікарі Киржнер, «який хтозна-коли зовсім ще маленькою дівчинкою рятував від холери Шкіперову матір» [3, с. 57], Борис Зейтман – один із перших дипломованих терапевтів, психіатр доктор Іткін і Софія Островська, арештована перед війною, пекар Абрам Рувінський, музичний керівник

капели бандуристів Фіра Накапелюшна і товариш Шкіпера Сьома – ті, чия присутність у місті означена наратором як органічна [див.: 3, с. 57].

Персонажі-євреї в романі Г. Гусейнова виступають носіями національно-маркованого способу життя, у той час як нами спостережено, що умовна геополітична вісь «захід – схід» у літературному розумінні спричинила певні розбіжності в моделюванні імагообразу єврея: «...на територіях, які до Другої світової війни не перебували під радянським впливом, невід'ємним складником образу єврея є його національна і конфесійна окремішність, у той час, як на підрадянській Україні, внаслідок національної і релігійної політики, ці риси виявляються знівельованими» [2, с. 79]. Зокрема, у романі йдеться про заборонену радянською владою мацу, яку продовжує випікати Абрам Рувинський, шхиту (правила забою домашньої птиці й худоби), мову їдиш, якою мало хто вже володіє в місті, але знають у колонії Малий Житомир тощо. Ця відмінність твору «Одіссея Шкіпера та Чугайстра» пояснюється, на нашу думку, тим, що в ньому показано національну спільноту в місці її компактного проживання, ще остаточно не розпорошену репресивними або асиміляційними діями радянської влади, хоча їх автор також не обходить увагою: «У колгоспі їдишем виходила газета (планувався і дитячий журнал), але перед війною, назвавши видання джерелом розповсюдження сіонізму, редактора арештували, обладнання з унікальним шрифтом, подарованим колонії американськими євреями, відвезли на металобрухт» [3, с. 128].

Умовно, з точки зору розгортання окупаційного режиму, у творі можна виділити чотири часові періоди: передчуття окупації, її початок і завершення, очікування радянської влади.

Попри те, що населення провінційного містечка бачило на «кожній шпальті рулади про перемоги» [3, с. 22], воно безпомилково визначає насування війни, коли до нестачі продовольства додалися й інші негаразди: «на пошті від цивільного населення припинили приймати телеграми, родичі начальників та міліціонери, переодягнувшись у цивільне, потайки вибираються із сім'ями та всім хатнім манаттям за Дніпро, контору НКВС кілька разів підпалювали невідомі (у підвалі сидять арештовані, й начальник

таким чином намагається їх задавити чадом)... Завели комендантську годину...» [3, с. 22] тощо. Відчуття ж невідворотності окупації з'являється тоді, коли місто заповнили біженці і військові частини, що відступають: «Здавалося, через місто прямувала вся існуюча червона армія... Розповідали, що ще більше зустрівалося вбитих і кинutih серед поля» [3, с. 78]

Поява окупантів, усупереч узвичаєному в літературі про Другу світову війну стереотипу, не викликає спершу занепокоєння місцевого населення, що мотивується як зовнішньо-поведінковими характеристиками (мають «...буйне світле волосся ... та білозубі посмішки») [3, с. 90], «налаштовані благодушно» [3, с. 88]), так і соціально-політичними чинниками життя за радянської влади («Скажи, що ми їх чекали! Синочку, розкажи, як ми при Сталіну натерпілися!» [3, с. 92]). Автор, з одного боку, не вдається до суцільної дегуманізації німецьких вояків, серед яких трапляються порядні і чулі люди (наприклад, хірург Курт Ройбер), але з іншого – зауважує: вони «більше ніколи не були такі приязні до аборигенів, як у перший день свого приходу!» [3, с. 112]).

Накреслюючи художній сценарій початку і кінця окупації, Г. Гусейнов приділяє увагу національному досвіду її переживання. В очікуванні нового життя, в якому «віднині і назавжди треба забути про совети, Сталіна, комсомол, політінформацію» [3, с. 109], євреї відкривають дві перукарні; роми (у романі – цигани) організують театр і показують вистави для представників управи й німецького командування, викликаючи захоплення публіки. Але досить швидко ставлення німецької влади до представників цих національних спільнот змінилося. Першими жертвами політики нацизму стали мешканці замських колоній, яких «зібрали на шкільному подвір'ї. Від них вимагали за добу залишити свої хати й оселитися в місці, на яке їм укажуть, а назавтра з шостої ранку всім вийти в поле... Будинки, призначені для спільного життя євреїв, обнесли колючим дротом. Щодня під конвоєм людей водили на працю. Годували вкрай погано, здебільшого просом. Охоронці відбирали кращий одяг, вимагали гроші й золото» [3, с. 129–130]. Жителі єврейських колоній, які опинилися в гетто, працювали на будівництві дороги,

спершу витесуючи з каменю невеликі кубики, а потім укладаючи і засипаючи їх піском. Хворих і знеможених від тяжкої праці, недоїдання, холоду, бо і взимку спали в колишньому колгоспному корівнику, розстрілювали. Про масштаби людських жертв свідчить така деталь: переганяючи євреїв з гетто до райцентру Софіївки, лише за день було вбито близько тисячі осіб, неспроможних здолати дорогу. Подібно складалася доля й міських мешканців: «адміністрація спонукала юдеїв носити на одязі Давидову Зірку. Шкіпер на багатьох у місті бачив білі (були й жовті) нашивки. Людей із такою позначкою примушували прибирати вулиці, збирати сміття. За ними наглядали поліцаї» [3, с. 191].

Почуття жорстокої позареальності усього, що відбувалося з євреями, влучно передається авторською лаконічною характеристикою: «Здавалося, функція часу в усьому світі більше не діяла» [3, с. 188]. Такого ж ефекту досягає письменник і тоді, коли називає літнього єврея, який на чолі колони ішов на розстріл, «уламком давніх екстатичних часів, біблійним степовим пророком» [3, с. 194], ніби зміщуючи в часі біблійну історію й новітню історію степового краю. Емоційному зближенню читача з жертвами сприяє тривала оповідь Шкіпера про своїх знайомих, які стали жертвами розстрілу: «висока, статна Сара Липовецька, визнана в місті красуня, випускниця медінституту Дніпропетровська» [3, с. 195], «помітний здалеку, на голову вищий від інших, наче Гулівер, ... інженер хлібозаводу Семен Дашевський» [3, с. 195], «лікар Семен Вешклер, який до війни завідував відділенням в інфекційній лікарні» [3, с. 195], «Катерина Рожанська, яка була на останньому місяці вагітності» [3, с. 196], «відомий у місті перукар Григорій Синдерович, його дружина лікар-терапевт Єва, їхні дочка Дуся та син Вадик» [3, с. 196] та ін. У такий спосіб, характеризуючи зовнішність, професійні заняття, родинні стосунки тощо, Г. Гусейнов «олюднює» статистику жертв Голокосту, підкреслює індивідуальність кожної людини.

Якщо Шоа – геноцид євреїв – набуває все ширшого опрацювання в українській літературі, то геноцид ромів – до сьогодні залишається темою маловисвітлюваною вітчизняним письменством. Однією з головних причин

такого становища є брак документів і свідчень про злочини нацистського режиму проти ромів, що пов'язано з їхнім змінним місцезнаходженням. Тому звернення Г. Гусейнова до трагедії ромів, яких також «поголовно розстріляли в Болгарському урвищі» [3, с. 230], є важливим як із погляду акцентування національних вимірів Голокосту в романі, так і задля розширення пам'яттєвої парадигми про Голокост.

В. Ніколаєнко, досліджуючи тему рятівництва під час Голокосту, зазначала: «Переважає більшість населення окупованих країн і, зокрема України, також обирала позицію стороннього спостерігача нацистських злочинів, одним із наріжних каменів політики яких було „остаточне вирішення єврейського питання”» [16, с. 99]. Проте тема окупації в Г. Гусейнова – це розповідь не лише про страх, нищість, підступність, зраду, а й про людяність, добро, дружбу. Саме завдяки допомозі Шкіпера та багатьох небайдужих людей, попри те, що допомагати євреям було заборонено й порушення наказу загрожувало розстрілом, вдається вижити товаришеві Шкіпера Сьомі та його матері, з розстрільної колони врятовано Фіру Накапелюшну. Автор протиставляє не зумовлені національністю взаємини персонажів, які керуються засвоєними з довоєнного часу загальнолюдськими нормами, і поведінку тих, хто з приходом нацистів перейняв їхню ідеологію (прикладом є численні образи фольксдойчів) або керувався власними упередженнями щодо представників певних національностей. Зразком внутрішньої опірності людини нелюдським умовам існування є історія старенької бабусі-швейцарки з блискучим знанням німецької мови, яка до революції приїхала працювати гувернанткою і залишилася в південному краї. Маючи на руках двох онуків, батько яких був репресований, як і чоловік самої Єлизавети Густавівни, «літня жінка погодилася піти працювати в комісаріат перекладачкою. Але в місті й далі залишалася не фольксдойчкою, а винятково „фройляйн”» [3, с. 273].

Найбільшими були сподівання української частини населення, яка пов'язувала з приходом нової влади відродження національного життя. Дійсно, на короткий час було створено українську управу, повернуто жовто-блакитний прапор, поновлено діяльність «Просвіти», капели бандуристів,

запрацювали церкви, навчальні заклади, театр і кіноклуби. Але толерування ідеї державної незалежності України також тривало недовго і обернулося репресіями проти національно свідомих членів суспільства, які плекали надію «дочекатися військового змішання з обох сторін (сталінської та гітлерівської) й тоді рішуче подбати про свою державу» [3, с. 162].

До загострення ситуації призвели як діяльність численних провокаторів та агентів, так і зміна військової окупаційної влади цивільною адміністрацією – комісаріатом: «Більше не почувалося навіть позірної демократії. За кожний непослух передбачалася сувора кара» [3, с. 185]. Зміна, з одного боку, окупаційної політики німців, а з іншого – ставлення українського населення до окупантів проглядається в рекрутуванні оstarбайтерів: якщо перший поїзд був набраний достроково із добровольців, то для відправки наступних влаштувалися облати: «окупаційна влада повністю зняла з себе маску: не ховаючись за плутані обіцянки раю, вона без зайвих церемоній заганяла молодь до Німеччини» [3, с. 267]. Розгром «Просвіти», головою якої спершу був батько Шкіпера, й міської управи, страти активістів остаточно переконують Шкіпера в необхідності спротиву новій владі так само, як і радянській, бо «дві імперії зробили їх заручниками» [3, с. 317].

Спільність долі представників будь-якої національності на окупованій території підкреслено епізодом: «Приблизно через годину, як пройшла перша колона (євреї – *Н. Г.*), мешканці Ленінської вулиці побачили нову групу приречених – близько півсотні дівчат-українок, яких вели в той же бік і недовзі там само розстріляли» [3, с. 197].

Ставлення радянської влади до населення з окупованих територій змушує багатьох жителів південного міста шукати порятунку за межами держави: «З напівпорожніми клунками за плечима або взагалі без нічого, з дітьми та літніми батьками, відїздом на чужину вони нікому нічого не прагли довести. Кожен знав, що рана від втрат ніколи в серці не загоїться, але залишатися, не їхати, не могли. Батько в таких випадках казав: „Несвобода ще більш мерзенна, якщо добровільна“. Гнав людей не страх – щось вагомніше, мабуть, повага до себе» [3, с. 414]. Серед добровільних вигнанців

опиняються Шкіпер та його мати, бо автор свідомий, що оптимістичного фіналу для таких героїв на батьківщині тоді не могло бути. Але зустрічно на початку твору двох літніх чоловіків у одному з районів Торонто – Шкіпера і його товариша Сьоми – письменник утверджує думку, висловлену в романі: «Кажуть же, звільнишся сам – будеш вільним, звільнять тебе – будеш рабом» [3, с. 414]. Тривала мандрівка, поневіряння світом, символом яких є назва давньогрецького епосу, на жаль, не приводять героя додому, проте відкривають для нього інший світ.

Аналізовані в цьому підрозділі твори в центр уваги поставили численні аспекти окупаційного періоду життя українського населення, які тривалий час залишалися поза професійним інтересом. Читач має можливість переконатися, що політика окупаційної влади на різних етапах окупації та в різних окупаційних зонах була неоднаковою і після відносно лібералізації культурного, релігійного, освітнього життя наставав період репресій і тотального контролю.

Крізь призму життя своїх персонажів Т. Мигаль, Є. Гуцало, Г. Гусейнов показують окупаційне повсякдення звичайної людини, залишеної напризволяще представниками владних структур, яка змушена була сама обирати стратегії взаємодії з окупантами і стратегії виживання. Такий ракурс показу Другої світової війни дав можливість письменникам звернути увагу на задавлені злочини радянської влади 1920–1930-х рр., її прорахунки і недбалість у передокупаційний час, що спричинило наявність в українському суспільстві різних настроїв як щодо радянської, так і щодо німецької влади.

Відображення початку війни і окупації як кризової ситуації, в якій змінювався усталений спосіб життя людини, погіршувалися умови її повсякденного існування, уможливило моделювання неоднозначних, суперечливих характерів. У ситуації з геноцидом єврейського та ромського населення окупаційна перспектива викладу сприяла окресленню теми рятівництва як однієї з провідних у художньому дискурсі Катастрофи.

Отже, художні сценарії окупації і Голокосту в повісті Є. Гуцала «Співуча колиска з верболозу», романах Т. Мигаля «Шинок „Оселедець на ланцюзі”»



та Г. Гусейнова «Одіссея Шкіпера та Чугайстра. Окупаційний роман» виписані з урахуванням національних особливостей переживання німецького вторгнення на територію України. Автори творів доводять, що представники різних національностей мали різний, але однаково болісний для них досвід окупації. Нелінійність цього досвіду (зрада близьких, допомога від ворога, зіткнення з етнічними упередженнями тощо) свідчить про руйнування письменниками усталених стереотипів про Другу світову війну й показ окупаційного періоду не з точки зору офіційного наративу, а з погляду свідків і жертв окупації.

### Література

1. Винничук Ю. Кнайпи Львова. Львів: Літературна агенція «Піраміда», 2005. 289 с.
2. Горбач Н. Свій, чужий, інший – межі чутливості в прозі про Шоа. *Голокост: художні виміри української прози: монографія* / Н. Горбач, Н. Козленко, В. Ніколаєнко, І. Павленко, О. Проценко, Т. Хом'як. / за заг. ред. І. Павленко. Дніпро: Український інститут вивчення Голокосту «Ткума», 2019. С. 70–95.
3. Гусейнов Г. Одіссея Шкіпера та Чугайстра: окупаційний роман. Київ: Ярославів Вал, 2015. 416 с.
4. Гуцало Є. Співуча колиска з верболозу: окупаційні фрески. Київ: Веселка, 1991. 284 с.
5. Єременко О. Інтерсеміотичні тропи як жанротворчий чинник. *Літературний процес: методологія, імена, тенденції: зб. наук. праць. Серія: Філологічні науки*. Київ: Київський університет ім. Бориса Грінченка, 2013. № 2. С. 6–9.
6. Іваничук Р. Майстер львівського урбанізму. *Мигаль Т. Шинок «Оселедець на ланцюзі»*. Львів: Проман, 2006. С. 3–7.
7. «Ідеальні стосунки – коли одне одному не заважають, нічого не нав'язують і ні до чого не примушують», – Григорій Гусейнов, 65 років, письменник, видавець. URL: <https://cutt.ly/oUjZt5N> (дата звернення: 11.11.2021).
8. Ільницький М. Замість «сcurriculum vitae». Микола Ільницький / упоряд. В. Будного. Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка, 2011. С. 3–22.
9. Ковтун Л. Тоталітарний та диктаторський режим: конспект уроку. URL: [http://www.holocaust.kiev.ua/Files/Obse/kovt\\_urok\\_total.pdf](http://www.holocaust.kiev.ua/Files/Obse/kovt_urok_total.pdf) (дата звернення: 11.11.2021).
10. Кононенко В. Динаміка змін та структура єврейського населення Поділля в 1940–1980-х роках ХХ століття. Україна ХХ століття: культура, ідеологія, політика. 2012. Вип. 17. С. 204–216.

11. Котинська К. Білі плями a rebours: Львів у літературі Польської Народної Республіки та УРСР. URL: <http://uamoderna.com/demontazh-pamyati/kotynska> (дата звернення: 11.11.2021).
12. Кумкова О. Творчість Євгена Гуцала в контексті українського прозового шістдесятництва: проблема характеру літературного персонажа. *Культура народів Причорномор'я*. 2014. № 274. С. 53–56.
13. Мафтин Н. «Магічний» реалізм прози Євгена Гуцала. *Прикарпатський вісник НТШ. Слово*. 2016. № 2 (34). С. 304–314.
14. Мигаль Т. Шинок «Оселедець на ланцюзі». Львів: Проман, 2006. 240 с.
15. Місяця пам'яті. Вінницька область. URL: <http://babynyar.org/byhmcs-news/posts/news/places-of-memory-vinnitsia-oblast> (дата звернення: 11.11.2021).
16. Ніколаєнко В. «Той, хто врятував одне життя, врятував цілий світ»: літературні візії праведництва. *Голокост: художні виміри української прози: монографія / Н. Горбач, Н. Козленко, В. Ніколаєнко, І. Павленко, О. Проценко, Т. Хом'як. За заг. ред. І. Павленко*. Дніпро: Український інститут вивчення Голокосту «Ткума», 2019. С. 96–110.
17. Польш Д. Німецька окупація України 1941–1944 у контексті подій Другої світової війни. URL: <https://cutt.ly/VUjZaEA> (дата звернення: 11.11.2021).
18. Стяжкіна О. Дискурс окупації як механізм осмислення російської агресії проти України. *Нові сторінки історії Донбасу*. 2016. Кн. 25. С. 71–99.
19. Тарнашинська Л. Антропологічні практики повсякдення: людина як психологічна цілісність. До 80-річчя Євгена Гуцала. *Слово і Час*. 2017. № 1. С. 18–36.
20. Численность населения СССР, проживавшего в предвоенные годы на территориях, подвергшихся временной оккупации. *Великая Отечественная война. Юбилейный статистический сборник*. Москва: Статистика России, 2015. 190 с.

#### 1.4. Наративізація жіночого досвіду переживання Голокосту

Відзначаючи зростання інтересу сучасної української літератури до теми Голокосту, доводиться констатувати і наявність аспектів, позначених на сьогодні меншою увагою авторів. Одним із них є гендерно зумовлений чоловічий і жіночий досвіди виживання. Безперечно, з одного боку, представники обох статей піддавалися подібним виявам переслідувань під час геноциду як члени однієї етнічної спільноти, але різниця в сфері тілесності спричиняла і відмінні специфічно чоловічі чи жіночі форми насилля та стратегії виживання.

За спостереженнями М. Гавришко, дослідниці гендерної проблематики, зокрема, теми насильства під час збройних конфліктів, жіночі свідчення про Голокост відразу після завершення Другої світової війни кількісно перевищували спогади, залишені чоловіками, але їх використання як історичних джерел розпочалися лише в 1980-х рр. «Тобто, – зауважує вона, – про історію Шоа довгий час дізнавалися й описували її з чоловічої перспективи. І вона великою мірою залишалася андроцентричною, коли чоловічий досвід набував ознак універсального для єврейства в часи їх масового вбивства. Це своєю чергою не лише затінювало досвід жінок, а й нівелювало гендерну специфіку чоловічого» [4, с. 15].

Водночас причиною тривалої відсутності жіночого досвіду в офіційній історії Голокосту було й те, що самі жінки, котрі пережили Голокост, часто не вважали прийнятним робити цей досвід складником колективної пам'яті, що можна пояснити травматичним характером пережитого, традиційною табуованістю теми сексуальності в суспільстві, а в ситуації радянської дійсності ще й загрозою стигматизації за аморальну поведінку, колабораціонізм тощо. На важливий аспект замовчування подібного досвіду вказують одні з перших вітчизняних дослідників жіночої історії Шоа М. Гон та Н. Івчик: значна частина тих, хто пережив Голокост і залишив письмові свідчення, під час війни були малолітніми дітьми або підлітками і свідчили про досвід своїх родичок, що «ускладнює відтворення ними тих аспектів поневіряння жінок, які можуть у той чи той спосіб „кинути тінь” на їхній [рідних – Н. Г.]

образ» [5, с. 12]. До перелічених причин може додаватися відчуття провини жінок за те, що їм вдалося вижити в той час, як інші загинули тощо.

Однак історія Голокосту буде неповною без включення в неї свідчень будь-якої категорії жертв і тут слушним є застереження З. Мьордлер щодо формування центральних сюжетів Голокосту, просування одних нарративів перед іншими та вироблення «ієрархії страждань». «Ця концепція, – зауважує авторка, – висунула свідчення та історії, які увічніли розповіді тих, хто вижив у таборах, на передній план пам'яті про Голокост, таким чином ускладнюючи людям з альтернативними нарративами право говорити та бути почутими» [18].

Важливою для розмови про жіночий досвід переживання Катастрофи є концепція Л. Лангера про «вибір без вибору» як обмежений, неповний вибір, який змушував жінок-жертв Голокосту обирати такі варіанти поведінки, які б вони не обрали за звичайних обставин, в умовах дії законів і моралі. «Вибір без вибору» – це ситуації, «де критичні рішення не відображають варіанти між життям і смертю, а одну форму „ненормальної” реакції чи іншу, котрі обидві нав'язані ситуацією, яка в жодному разі не була власним вибором жертви» [17, с. 120]. Дослідник стверджує, що жоден із варіантів, представлений жертвам Голокосту, не був вибором. В умовах, які нацистський режим нав'язував полоненим, жінки були змушені приймати неможливі рішення для того, щоб вижити. Обираючи поміж життям і смертю, жінки нерідко йшли всупереч тому, що вважалось «нормальним». Так, стикаючись із вибором поміж сексуальним насиллям і смертю, вони могли обирати перше, але це не означає їхньої згоди на такі стосунки.

Вітчизняні автори художніх творів про Голокост робили спроби звертання до мотивів гендерованого насильства. Так, у романі Т. Мигаля «Шинок „Оселедець на ланцюзі”» Агнешка, дочка колишнього власника закладу Абця, йде на близькість з есесівцем. Поза увагою читача залишаються причини і обставини такого вчинку дівчини, але фінал цієї історії – вбивство німецького офіцера – красномовно свідчить про сексуальне насильство як гендерний аспект жіночої історії Голокосту. Агнешка не з власної волі

опиняється в ситуації, коли їй доводиться використовувати свою тілесність як стратегію виживання, що й підкреслює її розправа над кривдником. «Я борюся за аусвайс для тебе, а ти знала честь...» [9, с. 149] – цими словами батька у творі дається оцінка вчинку дівчини.

Письменники також акцентують ситуації, коли насильство по відношенню до єврейських жінок чинилося не лише німцями, а й представниками місцевого населення, зокрема, наділеними владними повноваженнями. Так, у повісті Р. Плотнікової «В яру згасаючих зірок» приваблива зовнішність однієї з героїнь Ривки стає причиною сексуального насильства щодо неї поліцай Гришки Губи. Проте відмова жінки від принизливих стосунків заради порятунку нівелює поведінку насильника: «Он вона пливе і нікого довкола не бачить, наче княгиня яка. Та хоч би на голову намітку якусь накинула – не літо ж. І тут ноги самі понесли його до Ривки.

— Не послухала мене, дурна бабо, – сказав, наблизившись упритул. – Ти що, не розумієш, вас переселять сьогодні у яр.

А вона йде мовчки – й ані слова. Тільки очиськами своїми кудись за небосхил зоряє» [11].

У повісті О. Деко «Кедойшім: повість-хроніка Шепетівського гетто» уособленням зради, пристосуванства, патологічної жорстокості тих, хто став знаряддям убивств у руках нацистської влади, виступає поліцай Болько, що мав реального прототипа – Болеслава Ковалевського, документальна автобіографія якого відкриває твір, а свідчення очевидців, узяті автором із архівних справ, вживлюються в текст повісті. У ньому йдеться про таку форму гендерно зумовленого насильства, як примусове роздягання жертв перед стратою, що мало морально зламати їх, викликати в них почуття сорому, залежності від чужої волі. Але в епізоді розстрілу єврейських жінок письменник акцентує спротив жертв насильства навіть у ситуації безвиході: «Жінки якусь мить сиділи нерушно, далі почали нерішуче ставати на коліна. Одна підвелась на повний зріст, попрямувала до ями. За нею пішли інші.

— Будь проклятий, зраднику! – Жінка плюнула на Болька.

Гримнув постріл, і вона упала в яму.

— Будь проклятий, зраднику...

— Будь проклятий...» [б, с. 217].

Через взаємини єврейської дівчини Юдки і офіцера СС Панкраца потрактовано тему Голокосту в повісті Б. Харчука «Панкрац і Юдка».

Юдка – молода дівчина, яка рік тому закінчила школу, разом із батьками живе на території «трудового» табору, а в містечко ходить на примусові роботи. Особливо гостро своє становище Юдка відчуває тоді, коли змушена працювати у власному будинку, в якому нині мешкає Панкрац: «Шкребти, витирати, мити, вилізувати... І не десь там, а в тих квартирах, у тих будинках, де вони народилися, де жили, з яких їх викурили, запакувавши у трудовий табір, і де зараз оселилися і живуть гестапівці, поліцаї, де бургомістрат» [14, с. 32]. У такий спосіб німці намагалися не лише використати дармову працю в'язнів перед їх фізичним знищенням, але й принизити.

Уже із першого знайомства Юдки з Панкрацом дівчина безпомилково визначає його лиху вдачу: «Почула його злий лиховісний сміх, від якого їй потемніло в очах. Той сміх ніколи не забути: він як їдь, як отрута. Сам Панкрац стояв на порозі, як володар, що міг карати і милувати, – він одночасно карав і милував своїм сміхом» [14, с. 34]. Коли ж Панкрац простує кімнатою, здається, що він «пішов, начеб їм обом – Юдці й Войтеку – по головах...» [14, с. 34]. Вивершить же характеристику Панкраца батько Юдки безкомпромисним: «Убивця. Садист» [14, с. 42].

Врода дівчини, яку автор підкреслює незважаючи на голод і виснаження («Гарними були її великі й чорні заплакані очі... Гарним був її рівний прямий ніс, повняві дівочі губи, гладеньке підборіддя, яке завершувало подовгасте обличчя... Худюща-прехудюща, а обличчя, все її тіло – смагляве й шовковисте» [14, с. 33]), привертає увагу Панкраца, але не змінює його ставлення до Юдки. Тож, коли німець, задирає обличчя дівчини пальцями в рукавичці, здається, що він роздивляється її «прицінюючись, ніби бачив перед собою худобину» [14, с. 35].

Перша реакція Юдки, яка відчула себе товаром, однозначна. Здається, навіть колективна відповідальність, застосовувана гітлерівцями («Спробуєш

утекти, батькам відразу капут» [14, с. 35]), не здатна зломити спротиву дівчини. Але свідомість Юдки за рік табірної життя зазнавала неодноразової травматизації. «Всі казали, що нібито ніхто не вступиться зі свого порога. Якщо повбивають, то нехай на місці. Вступилися. Всі, крім міського дурника, синопка Милі... його справді убили на місці» [14, с. 35], «запевняли себе: коли що до чого, то утікати будуть. Не зупинить ні сторожа, ні електрострум у дротах, бо життя – найдорожче. Зважилась втекти тільки тітка Миля: вже нічого було втрачати. Вона переповзла під дротом і сховалась у своєї подруги. Вислідити, привели в трудовий табір і повісили тітку Милю, вдову та її малолітнього сина» [14, с. 35], – згадує дівчина умови перебування в гетто.

До причин конформності Юдки додається й вчинене поліцаєм Войтеком убивство сусідської дівчини Майки. Войтек – не німець, його, на три роки старшого, Юдка пам'ятала зі школи: «...любив грати у виставах, напрошувався, наприклад грати Гамлета» [14, с. 33], але він виявляється таким само вбивцею, як і Панкрац. «Вони – вовки, вовки!» [14, с. 50] – усвідомлює дівчина.

Читач розуміє, що результату травматизації досягнуто тоді, коли здатність до спротиву Юдки зламана, коли змінюється її особистість і поведінка. Вона намагається «розгледіти» привабливість Панкраца, догодити йому, вдягає принесені ним вживані жіночі речі, а головне – захисною реакцією на страх смерті стає емоційне віддалення від батьків. Дівчина навіть приготувала їм поживну їжу, але так і не віддала її, відкладаючи відвідування батьків з дня на день. Коли ж Юдка приходить до табору, то застає порожні бараки: мешканців затопили на дні ставка, загативши греблю.

Підсвідомість Юдки продукує подавлені нею емоції через сон, в якому дівчині являються «очі неба», що не дають їй впасти: «...вона простерла руки і полетіла як птиця» [14, с. 54]. Птах як символ свободи і окремішності духовного начала від земного з'являється Юдці тоді, коли порятунок її душі ще можливий, коли очі неба ще манять її за собою. Після смерті ж батьків зв'язок дівчини з небом обривається: у покинутій церкві Юдці ввижається, що єдиний образ Богородиці із сином на руках відвернув від неї свої очі.

Далі дівчину переслідують вже не очі неба, а великі окуляри старого есесівця, що шпигує за нею і Панкрацом: «Ці його окуляри так і дивилися на неї, коли він потьопав, коли його й не стало. Поливала квіти, стелила, а окуляри в чорній роговій оправі не зникали, переслідували» [14, с. 72].

Через самохарактеристику Панкраца («Мій зміст весь у моїй формі» [14, с. 67] автор зводить його сутність до виконання службових функцій. Тож коли лейтенанта СС звинуватили в компрометуючих арійця зв'язках з Юдкою, він безжально усуває «причину» такої ситуації: «Ударив постріл, і вона, наче спіткнувшись, впала перед перекошеними дверима. – Бене... сказав він і переступив через неї. – Бене» [14, с. 67].

Повість Б. Харчука засвідчує гендероване переслідування головної героїні, яку Панкрац використовує заради економічної та сексуальної експлуатації. Постійна травматизація свідомості Юдки призводить до того, що дівчина погоджується на однозначно стидкі для себе стосунки, щоб використати їх задля продовження життя чи порятунку. Попри несхвалення таких зв'язків із боку німецького військового керівництва, не йдеться й про їх заборону, тож у повісті, як і в дійсності, «сексуальне насильство ставало прийнятною і нормальною частиною повсякденних ситуацій на війні» [10]. На нашу думку, розумінню проблематики твору сприятиме врахування досліджень Б. Беттельгейма [2] – американського психолога і психіатра єврейського походження, який зазнав у 1938–1939 рр. ув'язнення в концтаборах Дахау та Бухенвальді і став відомий дослідженнями психології людини в умовах концтабору, що дозволить адекватно оцінювати причини поведінки Юдки і унеможливить її характеристику в руслі двополярної, властивої радянському літературознавству, парадигми герой / зрадник [див.: 13, с. 43–45] або штучного притягування в контекст гуманізації особистості через кохання [див.: 7, с. 74–80].

Ресурсом для виживання стає тіло й головної героїні повісті М. Мащенко «Дитя єврейське». На красу Іди Фрідман, що разом із немовлям іде на розстріл до Бабиного Яру, звертає увагу офіцер Вермахту Вільгельм Гауптман. «Таку красуню треба було б затягти у ліжко, а потім уже...» [8, с. 43] – радить



йому водій. Супроводжуючи колону київських євреїв, Вільгельм зауважить, що жінка дорогою встигла позбавитися дитини, давши шанс їй на порятунок. У цю мить, як і неодноразово упродовж твору, замилювання зовнішністю Іди поступиться в його душі місцем насадженою ідеологією нацизму жорстокістю: «– Ти мені демонструєш, які ви єврейки, стійкі, непокірливі, а покажу тобі, як ми, німці, вміємо ламати навіть залізну витримку, викорчовувати з корінням найменшу непокору, – всміхнувся, кінчиком стека штрикнув її у підборіддя. – Європа впала перед нами, світ плазує перед нами, а ти одна хочеш устояти? Генріх, поїхали!

Мотоцикл рвонувся з місця, виплюнув в обличчя Іди хмару смердючого диму, змішаного з пилюкою. Вона побігла [прив'язана – *Н. Г.*] за мотоциклом» [8, с. 45].

В образі Вільгельма Гауптмана в творі буде передана боротьба людини з нав'язаними нацистською ідеологією стереотипами. До повісті «Дитя єврейське» у М. Мащенка вже була спроба в кінематографі відтворити образ ворога на війні, що відрізнявся від впровадженого у свідомість радянською пропагандою. Йдеться про короткометражний фільм «Дитина» 1967 р. Проте, знятий режисером у добу воєнної істерії, фільм потрапив на полицю: «Трирічну дівчинку намагався порятувати і наш солдат, і німецький. У фатальну мить дитя застигло між ними, ніби благало не стріляти одне в одного. Фільм було звинувачено в „махровому пацифізмі” і заборонено до показу» [3, с. 31]. Життєва історія Іди та її дітей – це також історія інколи неочікуваних метаморфоз людини, тому сусід чи знайомий можуть виявитися зрадниками, а німецький офіцер – рятівником.

Поставши в «розлюдненому» вигляді на початку твору, персонаж проходить болісний шлях повернення до себе колишнього, усупереч насадженій ідеї вищості німецької раси вчиться сприймати українців і євреїв як рівних собі. Дитинство і юність Вільгельма не вішували того, що він перетвориться на безжального вбивцю, який говоритиме про себе: «Я солдат – доводилося стріляти поляків, французів, євреїв, австрійців...» [8, с. 132]. Вихований у родині німецького священника, Вільгельм вагався у виборі

лише між духовною і музичною кар'єрою, бо мав непересічні музичні здібності. Він блискуче грає на фортеп'яно і саксофоні, а Адольф Сакс – його родич по матері. Змалку хлопець був співаком відомого хору хлопчиків при Лейпцизькому костюлі. Саме через музику, як виявиться, відбулося перше «заочне» знайомство з Україною, коли він відкрив для себе збірку українських пісень у обробці Бетховена. І музика стане освідченням Вільгельма в почуттях до Іди.

Загалом тема мистецтва часто звучить на сторінках повісті – романтик М. Мащенко не міг не послуговуватися його катарсисним впливом. Порятунку Іди Фрідман стає можливим тому, що німецькому офіцеру Вільгельму Гауптману її краса нагадала рафаелівську Мадонну: «Маленьким хлопчиком бачив її в Дрезденській галереї. Вона запала в мою душу, а чітко пригадалася в усій красі, коли ти, немов видіння, явилася в її образі серед смертників» [8, с. 90]. Згодом у складній внутрішній боротьбі Вільгельма фізіологічний потяг до Іди поступиться коханням, а миттєвий людський жаль – усвідомленню свого справжнього призначення: «Кажуть, найкращі миттєвості людина переживає тоді, коли забуває про себе в ім'я добра. І якщо вона має можливість ошчасливити бодай одного когось і не робить того, не може зватися людиною» [8, с. 91].

Компромісне рішення Вільгельма співіснувати з Ідою так, щоб не заважати одне одному виконувати кожному свою роботу – німецького воюючого й радянської розвідниці – не може зупинити зміни в його свідомості. «Ми швидко навчилися проливати чужу кров ріками і не знаємо ціни власної» [8, с. 116], – звучить як присуд розв'язаній військовій вакханалії. Завершує прозріння персонажа перебування на Східному фронті й участь у Сталінградській битві, звідки Вільгельм повертається до Києва як в'язень табору для німців-дезертирів. Крім страху смерті і морального краху після поразки під Сталінградом до Вільгельма приходить усвідомлення загарбницької суті війни, яка немає нічого спільного із захистом його батьківщини. «Дезертири – вже втікачі не лише від ворога. Вони утікають від самих

себе» [8, с. 183], – констатує він розрив у свідомості на початку війни і після однієї з переломних її битв.

В основу твору покладено, як наголошував сам письменник, документальну історію порятунку в Києві єврейської дівчинки, яку 29 вересня 1941 р. разом із матір'ю німці гнали на страту. Врятована Соня Фрідман постає на початку твору дорослою дівчиною, яка разом із братом їде на зустріч до матері в Норильську табірну зону, де та відбуває 16-річне покарання за сфабрикованим звинуваченням. Мати дівчини Іда Зіновіївна Фрідман – до війни радянська розвідниця за кордоном – була залишена в окупованому Києві для підпільної роботи. З ризиком для власного життя та життя своїх дітей, вона виконує всі покладені на неї завдання, проте стає жертвою радянської тоталітарної системи. Тяжке 16-річне випробування випадає і на долю Соні та її брата Вілі, котрі, як діти «ворога народу», приречені жити в спецзакладі. Іді, яка не доживає до реабілітації лічених годин, не судилося зустрітися в мирний час і зі своїм рятівником – колишнім офіцером Вермахту Вільгельмом Гауптманом.

Характер Іди розкривається у вимірах материнського і громадянського обов'язку, які виявляються однаково травматичними. Іда рятує доньку від розстрілу, непомітно опускаючи немовля в кущі обабіч дороги до Бабиного Яру, але, опинившись у Норильському концтаборі для особливо небезпечних ворогів радянської влади, не може захистити її від приречення стати дитиною «ворога народу». Загалом ключову роль в історії Іди як людини і підпільниці відіграє зрада. Колишня розвідниця, що мала документи на українське ім'я, опиняється в натовпі євреїв, яких гнали на страту, через зраду сусіда. Зумовлена неприястю на національному ґрунті, зрада – больова точка української пам'яті про Другу світову війну, яка потребує осмислення. Перевдягаючись у форму німецького майора, Іда неодноразово стає свідком запопадливого вислужування своїх співвітчизників перед ворогом і зради з меркантильних причин. Потрібно наголосити, що в повісті немає інших мотивів зради – тут не йдеться про помсту зганьбленої інтелігенції, колишніх власників чи розкуркулених. А от добиваючись кар'єрних вигод,

на зраду ідуть навіть учасники підпілля Зозуля і Гнилицький. Саме останній передасть у гестапо складені рукою Іди списки підпільників, що стануть підставою для її арешту після звільнення столиці.

М.Мащенко говорить про маніпулювання материнськими почуттями жінки як один із видів гендерованого насилля, яке застосовувалося як німецькою окупаційною, так і радянської владою. Діти використовувалися як засіб шантажу, упокорення, психологічного тиску, суспільного остракізму матері. Сюжетна лінія дітей Іди дає авторові можливість художньо розв'язати проблему становища дітей «ворогів народу», які також були приречені нести незаслужене покарання за батьків, зазнаючи психологічного та фізичного знущання адміністрації закладів, а часом і, як у ситуації Вілі, кримінального терору. Єзуїтство радянської каральної системи полягало в тому, що обов'язковим кроком у «перевихованні» дітей «ворогів народу» ставало зречення своїх батьків. Результатом тоталітарної традиції формування «нової людини» з таких дітей став у повісті табірний лейтенант: «Здохла на Соловках, – говорить він про свою матір. – Теж прикидалася професійною революціонеркою, а насправді була заклятим ворогом. За її злочини виріс я у Соловецьких катівнях» [8, с. 22–23]. Те, що зазнавши дитячої травми від радянської репресивної системи, Соня й Віля не стають ідеологічними манкуртами, у повісті бачиться скоріше як виняток із загальної ситуації.

Іда Фрідман, шлях якої до повернення свого чесного імені тривав шість тисяч каторжних днів, стає жертвою не лише нацизму, який установив свою «моральність», розділивши народи на «надлюдей» і «недолудей», тим самим виправдовуючи свою жорстокість по відношенню до них, але й не менш антигуманного політичного режиму сталінізму. На думку дослідників пам'яттевої парадигми, які виступають за створення загальної європейської культури пам'яті, що охопила б усі вчинені у XX ст. злочини проти людяності, центральними подіями європейської пам'яті мають стати Голокост і сталінізм із його терором та ГУЛАГом. При цьому А. Ассман наголошує: «Пам'ять про злочини сталінізму не повинна релятивізувати пам'ять про Голокост. Пам'ять про Голокост не повинна тривіалізувати пам'ять про

сталінізм» [1, с. 175]. Доля Іди Фрідман, ставши метафорою долі людини в добу нацизму й сталінізму, і є частиною цієї пам'яті.

Сьогодні, коли з переосмисленням і переоцінкою тоталітарного минулого перед нами постала потреба означення власного простору історичної пам'яті, зокрема, пов'язаного з Голокостом і репресіями, повість М. Машенка «Дитя єврейське» є зразком жіночого індивідуалізованого травматичного досвіду, що здатен придатися до формування наших уявлень про минуле, а в перспективі – стати «суспільною терапією, можливістю подолання травми в результаті її проговорення» [12, с. 23].

Думається, що ступінь розробленості питання жіночого досвіду Голокосту в українській художній літературі зумовлений недостатнім рівнем його дослідження у вітчизняній історичній науці та недостатнім рівнем проговорюваності в суспільстві. Поглиблює такий стан справ те, що тема жіночого досвіду Голокосту перебуває на перетині кількох замовчуваних до недавнього часу тем: загалом жіночої історії Другої світової війни, окупаційного жіночого досвіду, сексуального насильства під час війни, тобто вона замовчується потрійно. Проте залучення наукою чи мистецтвом, із властивими кожному з них засобами і прийомами, жіночого досвіду Голокосту сприятиме його поверненню в колективну пам'ять.

### Література

1. Ассман А. Новое недовольство мемориальной культурой. Москва: Новое литературное обозрение, 2016. 232 с.
2. Беттельхейм Б. Люди в концлагере. Психология господства и подчинения. Хрестоматия / сост. А. Чернявская. Минск: Харвест, 1998. С. 157–281.
3. Брюховецька Л. Микола Машенко: син сім'ї довженківців. *Кіно-Театр*. 2007. № 2. С. 30–31.
4. Гавришко М. Згвалтування у сховках: сексуальне насильство під час Голокосту в Україні. *Голокост і сучасність*. 2019. № 1(17). С. 10–30.
5. Гон М., Івчик Н. Жінки в час Голокосту: долі, поведінка та гендерні (не)рівності. *Голокост і сучасність*. 2016. № 1(14). С. 9–49.
6. Деко О. Кедойшім. Повість-хроніка Шепетівського гетто. *Деко О. Твори: в 4 т.* Т. 2: Проза. Київ: Юг, 1997. С. 193–252.

7. Марунько О. Концепт кохання в повісті «Панкрац і Юдка» Бориса Харчука. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка. Сер. Літературознавство*. 2012. № 33. С. 74–80.
8. Машенко М. Дитя єврейське. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2006. 272 с.
9. Мигаль Т. Шинок «Оселедець на ланцюзі». Львів: Проман, 2006. 240 с.
10. Мюльхойзер Р. Незаперечний злочин. Сексуальне насильство німецьких вояків під час «війни на знищення» в Радянському Союзі у 1941–1945 рр. *Жінки Центральної та Східної Європи у Другій світовій війні: гендерна специфіка досвіду в часи екстремального насильства: зб. наук. праць / за наук. ред. Г. Грінченко, К. Кобченко, О. Кісь*. Київ: ТОВ «АРТ КНИГА», 2015. С. 269–277.
11. Плотнікова Р. В яру згасаючих зірок. URL: [https://judaicacenter.kiev.ua/almanah\\_egupets\\_17/](https://judaicacenter.kiev.ua/almanah_egupets_17/) (дата звернення: 11.11.2021).
12. Пухонська О. Літературний вимір пам'яті: монографія. Київ: Академвидав, 2018. 304 с.
13. Співак І. Проблема зради у повісті Бориса Харчука «Панкрац і Юдка». *Українська мова та література*. 2008. № 22–24. С. 43–45.
14. Харчук Б. Панкрац і Юдка. *Харчук Б. Шлях без зупинок*. Київ: Дніпро, 1982. С. 32–78.
15. Щацька Б. Минуле – пам'ять – міт. Чернівці: Книги – XXI, 2011. 248 с.
16. Hilberg R. The significance of the Holocaust. *The Holocaust: ideology, bureaucracy, and genocide*. Millwood: Kraus International Publications, 1980. P. 95–104.
17. Langer L. L. The Dilemma of Choice in the Deathcamps. *Echoes From The Holocaust: Philosophical Reflections on a Dark Time / ed. A. Rosenberg, G. E. Myers*. Philadelphia: Temple University Press, 1988. С. 118–127.
18. Moerdler Z. Genocide Memory and Commemoration: Remembering the Holocaust and the Effects of the «Hierarchy of Suffering» 70 Years Later (Part 1 of 2). URL: <https://cutt.ly/6UjZk3G> (дата звернення: 11.11.2021).

## Розділ 2. Проговорюючи невимовне: репрезентація травми в українській літературі про Голокост

Час, проведений в гетто і в сховищі,  
вкарбувався в нього, використовуваним ним слова втратили свою силу.  
Тепер говорять не слова, а тиша. Це складна мова,  
але як засвоїш її – ніяка інша вже з нею не зрівняється  
*Аарон Апельфельд «Квіти п'ятьми»*

### 2.1. Студії травми: мовчання як форма комунікації

Наймасштабніші соціальні катастрофи нашої країни у ХХ – на початку ХХІ ст. – Перша світова війна, жовтневий переворот, колективізація, винищення інтелігенції, Голодомор, Друга світова війна й Голокост, депортації корінного населення, Чорнобильська катастрофа, війна на Сході України – усе частіше потрапляють у поле зору мистецтва, яке звільнилося від ідеологічних табу. Позначене поглибленим антропоцентризмом, воно в центр уваги не лише ставить ті події, котрі несуть загрозу індивідуальному людському існуванню й суспільству загалом, а й показує їх крізь призму життя пересічної людини, яка намагається віднайти втрачену істину, заново осмислити себе та навколишній світ, ще раз дати відповіді на одвічні питання – хто ми, куди йдемо, яке наше призначення на землі?

Дослідження теми травми Дж.Александера [1], Т.Вайзер [5], П.Горностая [6], Т.Гундорової [9], К.Карут [10], Д.Лауб і Н.Ауерхан [20], Д.ЛаКапра [19], Дж.Мітчелл [14], Е.Сантнера [21], П.Штомпки [16], А.Шутценбергер [17] та ін., здійснені в гуманітарних науках, зробили можливими розповіді про болісні, а тому раніше закриті для обговорення події історії. З їх допомогою національні культури намагаються пояснити травматичну дію минулого, а твори мистецтва, як специфічна форма репрезентації травми, стають провідниками пам'яті про неї.

Термін «травма» (від грец. τραῦμα – «рана») традиційно використовувався в медицині на позначення фізичних уражень, що виникли під дією зовнішніх факторів. Проте в 1990-х рр. поняття «травми» почало обговорюватися представниками немедичних галузей – істориками, філософами,

лінгвістами тощо. У їхніх дослідженнях виникали різноманітні визначення травми, які в гуманітарному розумінні можна узагальнити так: травма – це переживання, яке має руйнівний вплив на людську свідомість і може виражатися в емоційній вразливості, деструктивних реакціях при відтворенні певних подій. Травматичного змісту можуть набути події, сприйняття яких суперечить розумінню людини, її наявному життєвому досвіду. За емоційним впливом такі події наближаються до межі того, що людина переживала раніше або взагалі здатна пережити.

Як вважає польський соціолог П. Штомпка, до травмуючих подій належать революції, державні перевороти, вуличні бунти, радикальні економічні реформи, іноземна окупація, примусова міграція або депортація, геноцид, акти тероризму й насилля, релігійні реформації, владні скандали й викриття, розкриття секретних архівів і правди про минуле, перегляд героїчних традицій нації, крах імперії, програна війна тощо [див.: 16].

За масовістю потерпілих від впливу таких подій травми поділяють на індивідуальні та колективні. Якщо перші стосуються окремої особи, то другі – великих груп людей. Водночас й індивідуальна, і колективна травми виникають у результаті шоку й можуть підсилювати одна одну.

Чинниками, які визначають тяжкість наслідків травматизації, на думку П. Горностая, є:

- масштаб травматизації – кількість тих, хто постраждав, значимість події;

- рівень несправедливості під час травматизації – наскільки подія зачіпає уявлення людей про справедливість, невинність жертв (наприклад, геноцид сприймається як більша несправедливість, ніж загибель під час стихійного лиха; знищення терористів постає як більш справедливе, ніж смерть заручників);

- можливість чи неможливість протистояти травмуючій силі (напр., загибель у концтаборі – більше травмує, ніж загибель на полі бою);

- відсутність емоційного реагування тих, хто вижив, і їх потомків через психо-емоційну неспроможність, замовчування, заборони на ритуалізацію



трагічних подій (створення меморіалів, опис у творах мистецтва, відзначення річниць тощо) [див.: 6, с. 90].

Колективна травма, з якою суспільство не впоралося, передається наступному поколінню або поколінням, перетворюючись у травму культурну (історичну). З нею люди стикаються тоді, коли «якась значна подія (спогад про подібну подію минулого) б'є по самих основах культури, точніше, інтерпретується як абсолютно невідповідна ключовим цінностям, основам ідентичності, колективній гордості й т. ін.» [див.: 16]. Така міжпоколіннева передача травматичного досвіду викликана й тим, що історичні травми, «зумовлені ... актами експлуатації людей, антигуманного ставлення до них і їхнього знищення, не виліковуються забуттям» [3, с. 48].

Історія будь-якого народу містить як героїчні сторінки, що викликають гордість за минуле, так і ганебні чи трагічні події. Особливим травматичним впливом наділений якраз негативний досвід минулого, від якого свідомість намагається захиститися через забування, заперечення або замовчування. При цьому не кожне масштабне лихо, потрясіння, яке переживає суспільство, стає травмуючим для нього, оскільки для виникнення травми потрібно, щоб соціальна криза стала кризою культурною, щоб від соціального болу виникла загроза втрати ідентичності. Культурна травма з'являється в результаті конструювання, яке здійснюють окремі суб'єкти, особи, а початком цього процесу стає публічне вибудовування наративу про порушення засадничих цінностей, руйнування національних, релігійних, культурних підвалин життя, осквернення святинь, вимога належної реакції на події.

Будь-яку культурну травму намагаються замовчувати і витіснити тому, що вона пов'язана з досвідом переживання трагедії, жаху, смерті, насильства, їх опрацюванням у власній свідомості, з творенням культурної пам'яті як свідчення про ціннісні елементи трагічного і героїчного минулого. Вона часто стає об'єктом суспільних дискусій і конфліктів, оскільки причетна до формування колективної ідентичності. Неспроможність осмислити і виразити травму не дозволяє зробити її культурною подією, механізмом суспільних змін і формування нової ідентичності.

Е. Сантер виділяє два шляхи опрацювання травми в суспільстві. На позначення першого він використовує фрейдівський термін «робота скорботи», під яким мається на увазі «процес переробки і звикання до реальності втрати або травматичного шоку шляхом їх згадування і повторення в символічно і діалогічно опосередкованих дозах; це процес переведення, метафоризації і уособлення втрати» [21, с. 144]. Іншою відповіддю на травмуючі події минулого є нарративний фетишизм – «конструювання і використання нарративу, свідомо чи несвідомо мета якого полягає в тому, щоб стерти сліди тієї травми або втрати, яка, власне, і дала життя цьому нарративу» [21, с. 144].

В основі роботи скорботи і нарративного фетишизму можуть лежати одні й ті самі травматичні події, але різними будуть створені ними нарративи: у першому йтиметься про необхідність жити зі стидким чи незручним минулим, а в другому – про видалення травми зі свідомості, витіснення гіркого досвіду. Технології нарративного фетишизму часто використовуються тоталітарними політичними режимами, які завдяки їм досягають культурної амнезії. Як наслідок – болісні спогади про насильство, репресії, порушення прав і свобод особи, які чинила держава, витісняються з пам'яті, вважаються наклепницькими, виправдовуються вищими цілями тощо.

Для того, щоб репрезентувати травму, слід провести роботу скорботи – вибудувати дискурс, створити нарративи, визначити цінності, знайти смисли. Як правило, її в суспільстві виконує культурна еліта, інтелігенція, митці. Вони не лише виступають виразниками культурної пам'яті, але й конструюють її.

Травма Голокосту сьогодні сприймається як універсальна модель культурної травми, котра підкреслює особливу значимість колективного страждання. Наратив цієї травми в центр уваги поставив особу жертви, на відміну від повоєнного «прогресивного нарративу» (за Дж. Александером), котрий репрезентацію того, що відбулося, намагався будувати на таких категоріях, як мужність і героїзм.

У теоретичних розробках травми виділяється два типи жертв: перший – безпосередні жертви, які були втягнені в подію і постраждали,

і другий – спільнота, яка не брала безпосередньої участі в подіях, але також була травмована певним досвідом або подією. Ця друга, значно ширша кількісно, категорія усвідомлює свою травмованість у результаті репрезентативного процесу – публічного дискурсу, під час якого певна соціальна група проговорює свою травму, встановлюються винні й відбувається закріплення ролей. Процес репрезентації передбачає символічне переживання початкової травми і співвіднесення себе з безпосередньою жертвою чи групою жертв. Як відбувається цей процес сьогодні, можна побачити на прикладі соціальних мереж, в яких реакцією на бентежні події стає накладання на поліччя спеціальних рамок (наприклад, прапори країн, яким висловлюється підтримка чи написи на кшталт «Je suis Charlie», «Black Lives Matter»), використання хештегів (#FreeSentsov, #ЯНеБоюсьСказати), що засвідчують не лише солідарність користувача з постраждалими, але й публічне долучення до них та якоюсь мірою претензію на місце жертви.

Центральною фігурою в наративі Голокосту є фігура «морального свідка» (за А. Ассман), тобто свідка-жертви. На відміну від звичайного свідка, котрий не має співвідноситися з жодною стороною дихотомії «злочинець – жертва», він підтримує позицію жертви; але, на протигагу звичайній жертви, він рятується і свідчить не лише від свого імені, а й від імені загиблих. А. Ассман наголошувала: «Завдяки його близькості до загибелі і самих загиблих, його свідчення не тільки звинувачує, але й оплакує, тому воно включає в себе і мовчання, тобто неможливість знайти доречні слова» [3, с. 54]. Найпромовистішим прикладом неможливості свідчень про жахи Голокосту від імені жертв є виступ на судовому процесі над А. Ейхманом письменника Є. Дінура, котрий два роки був в'язнем концтабору. Відповідаючи на питання про «планету попелу», тобто Аушвіц, він втратив свідомість.

З іншого боку, дослідниця говорить про умовчання як одну з форм забуття поряд із стиранням, прикриттям, приховуванням, переписуванням, ігноруванням, нейтралізацією, запереченням та втратою. Вона зазначає, що умовчання «не стирає із пам'яті обтяжливу подію, а лише усуває її з комунікації» [4, с. 21]. Різновидами умовчання тут є охоронне мовчання злочинців,

симптоматичне мовчання травматизованих жертв та співвинне мовчання суспільства. Перший різновид мовчання пов'язаний із діями злочинців, спрямованими на приховування і маскування своїх злочинів; другий – із неможливістю жертв ословити свій травматичний досвід; третій виникає під впливом глибоко укорінених у свідомості соціальних норм, які не потребують експліцитних заборон для їх виконання. І охоронне, і співвинне мовчання спрямовані на захист злочинців та дискримінацію жертв, які стають єдиною соціальною групою, зацікавленою в руйнуванні мнемоніциду.

Умовчання може виконувати і функцію самовиправдання, тому його потрібно відмежовувати від витіснення. Коли йдеться про витіснення, на думку А. Ассман, людина не усвідомлює того, що саме забуто, у випадку ж умовчання співрозмовники вдаються до обмеження комунікації, при тому добре розуміючи, про що не слід говорити. Апелюючи до поняття «комунікативного умовчання», сформульованого німецьким філософом Г. Люббе, дослідниця наголошує, що на сьогодні воно втратило свою актуальність, оскільки з відходом старшого покоління, котре пережило Голокост, перетворилося на порожнє мовчання, передане молодшому поколінню як негативний спадок: «Воно залишило дітям і онукам вакуум, який створив нові проблеми ідентичності; цей вакуум може в будь-який час заповнитися проєкціями і страхами» [4, с. 263].

Причиною замовкання жертви нерідко стає дисонанс між біографічним досвідом та офіційним нарративом, розділення приватної і публічної сторін життя, що призводить до конфлікту комунікативної і колективної пам'ятей: «На фоні систематичного замовчування біографічного досвіду й індивідуальних історій публічні ритуали виявляли тенденцію до склеротизації і вихолощення. Публічна комеморація, відірвана від біографічних спогадів і особистого досвіду, ставала „примусовою працею”» [4, с. 264].

Ставлення самих жертв до замовчування Голокосту почало змінюватися з усвідомленням того, що поступове зменшення кількості його свідків може обернутися повним забуттям подій, про які нікому буде згадувати. Мовчання відтепер сприймається як співучасть у злочинах, а свідчення набуває

релігійного сенсу: «розповідати свою історію, щоб зберегти пам'ять про загиблих і не прирікати їх на повторну смерть через забуття» [3, с. 63].

Травма не має своєї окремої мови, тому травмованому суб'єкту доводиться спиратися на вже наявні мовленнєві конструкції, які неспроможні адекватно передати травмуючий досвід. Тому часто невід'ємним складником комунікації стає мовчання.

Якщо вербальна комунікація базується на словесних знаках, символах і може бути представлена в усному й писемному мовленні, то невербальна виражається неалфавітними знаками [див.: 2, с. 10]. До невербальних засобів комунікації належать усмішка, сміх, контакт очей, міміка, дотики, жести, паузи тощо. За комунікативною значущістю серед невербальних засобів мовчання перебуває на третьому місці після сліз і посмішки. Воно є предметом вивчення не лише біології й різних галузей медицини, а й філософії, етики, філології. Значущість мовчання в літературному тексті неодноразово відзначалась у дослідженнях Т. Анохіної [2], Т. Гундорової [8; 9], М. Епштейна [18], І. Коваль-Фучило [12], А. Матусяк [13], В. Сливинського [15] та ін.

Мовчання зазвичай тлумачиться як відсутність слів і прогистається мовленню. Але в мовчання і мовлення, на думку М. Епштейна, є спільний предмет: неможливість говорити про щось дає можливість мовчати про те ж саме. «Мовчання отримує свою тему від розмови – уже вичленованої, артикульованої, і мовчання стає подальшою формою її розробки, її позасловесного вираження. Якби не було розмови, не було б і мовчання – ні про що було б мовчати. Розмова не лише заперечується або переривається мовчанням – вона по-новому продовжується в мовчанні, вона створює можливість мовчання, позначає те, про що мовчать» [18, с. 202]. Мовчання, як наголошує дослідник, також слід відрізняти від тиші – природнього стану без будь-яких звуків за відсутності розмови. На відміну від мовлення й мовчання, предмет тиші ще не виділений, щоб стати темою розмови або мовчання.

Мовчання пов'язане з нормами поведінки в тому чи іншому суспільстві, комунікативними уміньми й навичками людини, її психологічним станом. За останньої умови мовчання може бути викликане роздумами, пошуком

відповідних слів, хвилюванням, нервовим стресом, здивуванням, самоусуненням тощо. Мовчання може бути й реакцією на сильну психологічну травму, після якої людина втрачає здатність говорити. Такий розлад мовлення отримав свою назву «мутизм» від латинського слова «mutus» – мовчання [див.: 10, с. 5]. У цьому стані людина мовчить, але функції мовленнєвого апарату й здатність чути, сприймати мовлення в неї залишаються. Мутизм як поведінковий і емоційний розлад властивий найчастіше дітям, але й чутливі дорослі можуть опинитися в групі ризику. Тривати таке порушення мовленнєвої діяльності може від кількох секунд до кількох місяців і років. Мутизм може також мати вибірковий характер – людина може не говорити за певних обставин або з певними людьми тощо.

Як будь-який невербальний прояв поведінки людини, мовчання, що пов'язане з підсвідомим, може передавати думки людини точніше, ніж слова, і надавати мовленню нового емоційного змісту.

### Література

1. Александер Дж. Культурная травма и коллективная идентичность. *Социологический журнал*. 2012. № 3. С. 5–40.
2. Анохіна Т. Семантизація категорії мовчання в англomовному художньому дискурсі: монографія. Вінниця: Видавництво «Нова книга», 2008. 160 с.
3. Ассман А. Длинная тень прошлого: Мемориальная культура и историческая политика. Москва: Новое литературное обозрение, 2014. 323 с.
4. Ассман, А. Забвение истории – одержимость историей / пер. с нем. Б. Хлебникова. Москва: Новое литературное обозрение. 2019. 552 с.
5. Вайзер Т. Травматология логоса: язык травмы и деформация языка в постсоветской поэзии. Новое литературное обозрение. 2014. № 125. С. 245–264.
6. Горноста́й П. Коллективная травма и групповая идентичность. *Психологічні перспективи. Спеціальний випуск: Актуальні проблеми психології малих, середніх та великих груп*. 2012. Т. 2: Проблема цілісності суспільства, групи та особистості. С. 89–95.
7. Гундорова Т. Постколоніальний роман генераційної травми та постколоніальне читання на сході Європи. *Постколоніалізм. Генерації. Культура / за ред. Т. Гундорової, А. Матусяк*. Київ: Лауріус, 2014. С. 26–44.

8. Гундорова Т. Проявлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму: постмодерна інтерпретація. Львів: Літопис, 1997. 298 с.
9. Гундорова Т. Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми: есеї. Київ: Грані-Т, 2012. 548 с.
10. Карут К. Травма, время и история. *Травма: пункты: сборник статей / сост. С. Ушакин*. Москва: Новое литературное обозрение, 2009. С. 561–581.
11. Катюхина Т. Философско-антропологический анализ феномена молчания: автореф. дис. ... канд. философ. наук. Москва, 2009. 33 с.
12. Коваль-Фучило І. Екзистенціаль мовчання в етнології та культурі. *Вісник Львівського ун-ту. Сер. філол.* Львів: Вид-во Львівського державного університету, 1999. Вип. 27. С. 32–40.
13. Матусяк А. Вийти з мовчання. Деколоніальні змагання української культури та літератури ХХІ століття з посттоталітарною травмою / пер. з польської А. Бондар. Львів: ЛА: Піраміда, 2020. 308 с.
14. Митчелл Дж. Травма, признание и место языка. *Травма: пункты: сборник статей / сост. С. Ушакин*. Москва: Новое литературное обозрение, 2009. С. 781–808.
15. Сливинський О. Феномен мовчання в художньому тексті (на матеріалі болгарської прози 60–90-х рр. ХХ ст.): автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.06. Тернопіль, 2006. 18 с.
16. Штомпка П. Социальное изменение как травма. URL: <http://ecsocman.hse.ru/socis/msg/19004905.html> (дата звернення: 11.11.2021).
17. Шутценбергер А. А. Синдром предков. Трансгенерационные связи, семейные тайны, синдром годовщины, передача травм и практическое использование геносоциогаммы. Москва: Издательство Института психотерапии, 2005. 256 с.
18. Эпштейн М. Слово и молчание в русской культуре. *Звезда*. 2005. № 10. С. 202–222.
19. LaCapra D. Representing the Holocaust: Reflections on the Historians' Debate. *Probing the Limits of Representation: Nazism and the «Final Solution»* / ed. by S. Friedlander. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1992. P. 108–127.
20. Laub D., Auerhahn, N. C. Knowing and not knowing massive psychic trauma: forms of traumatic memory. *The International Journal of Psychoanalysis*. 1993. № 74(2). P. 287–302.
21. Santner E. History beyond the Pleasure Principle: Thoughts on the Representation of Trauma. *Probing the Limits of Representation: Nazism and the Final Solution* / ed. by S. Friedlander. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1992. P. 143–154.

## 2.2. Семантична поліфонія мотиву мовчання в мистецтві

Увага до катастрофічних подій спонукала мистецтво до оновлення – появи нових типів героїв, мотивів, прийомів. Однією з новацій стала розробка теми мовчання як важливого складника комунікативної діяльності людини, адже дуже часто реакція на травматичні події виражається саме в мовчанні, оскільки те, що вона хоче сказати, вимагає занадто великої кількості слів і емоцій. Мовчання репрезентує травму в різних видах мистецтва й демонструє її переживання людиною й суспільством.

Зверненню митців до теми мовчання як символу травмованої свідомості передувало його використання в суспільних ритуалах. Адже тоді, коли людина не впевнена у відповідності слів емоціям і думкам, пам'ять про травму виражається в ритуальній хвилині мовчання.

Сьогодні хвилина мовчання як символічний ритуал пам'яті стала загальноприйнятною й може стосуватися будь-якої трагічної події. Та вперше запроваджено її було на знак жалоби за жертвами Першої світової війни. Журналіст Едвард Джордж Хані, який служив у англійській армії, був стурбований тим, як на вулицях Лондона «святкувалося» завершення цього глобального збройного конфлікту. Тому в 1919 р. він висловив ідею п'ятихвилинного поминального мовчання в листі до газети «The Times», адже, за його словами, мовчазна пам'ять про жертви і втрачені життя під час війни була б набагато доречнішим способом відзначити першу річницю її закінчення. Оскільки 5 хвилин здалися занадто тривалим відрізком часу, а одна хвилина – занадто коротким, то вирішено було зупинитися на 2 хвилинах вшанування (зараз воно триває менше хвилини). «Щоб у досконалій тиші думки кожного могли бути зосереджені на благоговійній пам'яті славних мертвих» [9], – з таким напуттям англійського короля Георга V хвилина мовчання стала традиційною формою вшанування загиблих людей.

Описуючи пережиті людством лиха, митці все частіше звертаються до теми мовчання, з допомогою якого передають ситуацію крайнього напруження, неможливість дібрати правильні слова для передачі трагізму буття, глибини психологічного шоку. Так, проблему пошуку доречних



слів для відтворення Чорнобильської катастрофи порушив І. Драч в поемі «Чорнобильська Мадонна». Називаючи слова дурними й випадковими, ліричний герой твору усвідомлює мовчання (у творі – німоту) як більш адекватне для зображення техногенної катастрофи: «Я випалив до чорноти жури / Своєю прокляту одчайдушну душу / І жестами, німий, возговорив... / Хай жестами. Але сказати мушу» [4, с. 632]. Питання про сутність поезії, про місію митця для Ліни Костенко, яка пішла у «внутрішню еміграцію» на знак протесту проти відновлення тоталітаризму в СРСР і понад 16 років змушена була писати «в шухляду», як і для всіх «шістдесятників», були особливо актуальними. У вірші «Страшні слова, коли вони мовчать» філософські роздуми над словом і творчістю породжують в уяві читача образ ліричного героя, для котрого важливо сказати своє слово у вирі чужих, вже сказаних раніше слів. Говорячи про своє розуміння значення слова в житті суспільства і кожної людини, поетеса впевнена, що митці, як ніхто інший, мають обережно й відповідально ставитися до сказаного. Буває важко знайти потрібні слова, які б не «були уже чиймись» [5, с. 390], але поет має долати цей спротив і словом торкатися людських душ, пробуджуючи в них світлі почуття. Слова, які мовчать, тут символізують відповідальність за їх використання, усвідомлення того, що вони повинні бути сказані поетом як особистістю й громадянином.

Новітня українська література, що активно досліджує внутрішній світ людини, розглядає мотив мовчання як символ травмованої тоталітаризмом свідомості. Основними часовими й тематичними просторами для розгортання мотиву мовчання в цих творах виступають Голодомор 1932–1933 рр., Перша та Друга світові війни, Голокост, радянська Галичини й Буковини, визвольні змагання на Західній Україні, але при цьому вони наділені оригінальністю в розробці мотиву мовчання як символу травматизованої свідомості героїв.

Зокрема, мовчання Лукії – головної героїні повісті Є. Гуцала «Прокляття» – це реакція її травмованої свідомості на злочини своїх односельців, які за радянської влади не лише не понесли покарання, але й стали

її функціонерами. На долю жінки випало не тільки згвалтування, у результаті якого народився син, але на її очах відбулося кілька вбивств рідних для неї людей. Спершу – батьків, яких було закатовано грабіжниками в голодні 1930-ті роки, а згодом – родини тітки Василини, чоловік якої партизанув під час Другої світової війни. Неочікуване повернення мови до Лукії стає початком викриття злочинців – Калістрата Сильвестровича й Македона Хруща: «отой Калістрат б'є мою матір Домку в груди й допитується, де золото» [2, с. 41]; «а як збили мене, то я й заснула, скільки спала – не знаю, тільки прокинулася вже без мови» [2, с. 41]; «ти [Македон] найдужче й бив чобітьми Василину... Хлопчик у Василини був, три роки сповнилося, звали Грицьком.. Ви йому руку відрубали сокирою на лаві... А відрубаною Грицьковою ручкою [писав] на стіні. Кров'ю писав. Ті нелюди пили й сміялися, а ти писав... Василину встрілили, бо рвалася до дитини...» [2, с. 31]. Трагізм ситуації полягає навіть не в тому, що обидва злочинці змогли приховати своє минуле і вважаються шанованими в суспільстві людьми, ветеранами війни з численними нагородами, а в тому, що оточенню Лукії не потрібна правда про минуле. Тому назва повісті упродовж сюжету набуває нового значення: йдеться не про прокляття як причину нещасливої долі Лукії, а про прокляття звиродніння, яке нависло над народом, байдужим до справедливості.

У повісті Є. Гуцала «Співуча колиска з верболозу» після тривалого мовчання здатність говорити повертається до Прокопа Дудки, родина якого в часи колективізації стала жертвою «розкуркулення». Старий і німічний Прокіп, ніби виконуючи останню передсмертну волю, ходить по обійстях своїх кривдників, викриваючи і проклинаючи їх: «– Бабине розкрали... Батькове розкрали... Материне розкрали... Життя їхнє порозкрадали! А самих у землю позводили... – Бери! Бери і цю сорочку! Сама зодягнися... і власть нову зодягни в мою сорочку... Скрутіться разом ви у моїй сорочці... Хай вам замість деревяної» [3, с. 238]. Замовкання героя тут символізує безправність людини перед тоталітарною системою, а повернення до нього мови – торжество людської особистості.

Інтерпретується мотив мовчання і в повісті М. Матіос «Солодка Даруся», дія якої розгортається в 1930–1970-х рр. на Буковині та Галичині, де змінюються румунський, німецький і радянський окупаційні режими. Головна героїня несвідомо, за льодяник, зраджує батька, розповідаючи представникам радянської влади про його підтримку українських націоналістів-повстанців. Травма дитини від такого вчинку поглиблюється поведінкою матері, яка спершу звинувачує Дарусю в зраді, проклинає, а потім вішається. Тягар подвійного гріха – зради і вбивства – призводить до замовкання дитини. Свідомість Дарусі перебуває в минулому, тому вона весь час переживає свою травму. Дівчина не німа, вона лише боїться говорити: «Даруся все чує і все знає, лише ні з ким не говорить. Вони думають, що вона німа. А вона не німа. Даруся просто не хоче говорити. Слова можуть робити шкоду» [7, с. 20]. Здатність говорити повертається до героїні у двох випадках. По-перше, коли вона потрапляє на кладовище, тобто в сакральному просторі, а по-друге, у спілкуванні з Іваном Цвичком, котрий також має дефект мовлення ізневажений суспільством за дивакуватість.

Мовчання героїні, що призводить до відсторонення від навколишнього світу, є не лише символом її індивідуальної травми, але й метафорою пригнічення цілого покоління в умовах тоталітарної історії.

Представники образотворчих видів мистецтва також звертаються до теми мовчання як важливого виду невербальної комунікації. Так, оригінальні авторські засоби вираження цієї теми продемонстрував художник і скульптор В. Сідур. Чи не найвідоміший твір автора – скульптура «Той, що безмовно волає» (встановлена в німецькому Дюссельдорфі) – зображує символічну людську фігуру з долонями, складеними у вигляді рупора й піднесеними туди, де повинне бути обличчя. Відсутність голови в постаті має, принаймні, три рівні тлумачення – приватний, творчий і суспільний.

Під час Другої світової війни, у 1944 р., В. Сідур був тяжко поранений у обличчя й у 19 років став інвалідом II групи: «Куля німецького снайпера вдарила в ліву щелепу, трохи нижче ока і скроні, подрібнивши і вибивши все, що можна було вибити, пройшла крізь корінь язика і розірвалася в кутку

нижньої щелепи – справа, утворивши величезну діру...» [6]. Поранення було настільки важким, що одужання юнака вважали чудом, а сам він говорив, що Бог його воскресив для створення скульптур. Тому перше прочитання його обезголовленої скульптури – це його власна фізична травма й ширше – фізичні травми тих, хто пройшов війну.

Тема війни була ключовою в доробку митця, про що красномовно свідчать назви його робіт – «Поранений», «Пам'ятник загиблим від насильства», «Бабин Яр», «Треблінка», «Пам'ятник загиблим від бомб», «Пам'ятник тим, хто залишився без погребіння» тощо. Він вважав свою творчість «війною з війною», а офіційна радянська критика звинувачувала у хворобливій пристрасі до насильства й жорстокості. Як результат – його роботи за життя були відомі вузькому колу поціновувачів, а прижиттєві виставки влаштовувалися лише за кордоном. Тому безмовний волаючий В. Сідур – це й уособлення митця, позбавленого права на вільне творче самовираження в тоталітарному суспільстві.

Третій рівень прочитання – це символ «безмовності» людини в суспільстві та її безсилля протистояти абсурдній дійсності. Про джерела свого жорсткого мислення й відчуття загального абсурду, в якому пройшло дитинство і юність, автор писав у автобіографічному романі-міфі «Пам'ятник сучасному стану»: «На вулицях мого Дніпропетровська сотні коней: одні лежать на мостових, інші бродять. Вони прийшли з сіл, де все вимерло... Свою іграшкову конячку, на коліщатках, я теж зарубав на м'ясо!» [8, с. 54]. Цей аспект змісту скульптури підкреслено і в супровідних поетичних рядках В. Сідур: «Остается застыть / Превратиться в бронзовую скульптуру / И стать навсегда / Безмолвным / Взывающим».

До теми мовчання звернувся й український скульптор, графік П. Фішель. Серед його робіт, присвячених темі Голокосту, – картина «Тссс!», що тонко передає атмосферу того часу. Жіноча рука на вустах чоловіка як заклик до мовчання є й символом страху людини перед тоталітарною державою, й символом травмуючих спогадів про пережите. Адже, за словами З. Баумана, «який би страх, який жах не викликав Голокост, ми, як і раніше, можемо виміряти його диявольську жорстокість кількістю трупів і вагою попелу.

Але як можна виміряти збитки, заподіяні пам'яттю про газові камери і крематорії?» [1, с. 274].

«Звуки мовчання» – таку назву отримав фільм німецького режисера-документаліста й соціального антрополога К. Станьєка, присвячений доданню подвійного муру мовчання навколо тем, які вважалися забороненими в німецькому суспільстві, – нацистського минулого й гомосексуалізму. Приводом для створення фільму стала замовчувана родиною доля рідного дядька режисера, який через нетрадиційну сексуальну орієнтацію провів вісім років у таборах Дахау і Маутгаузен. Документальний фільм К. Станьєка – це спроба «озвучити» мовчання людей, котрі знають про минуле, але не мають бажання говорити і, головне, змінювати свою думку про нього. Причини дражливості введених у фільмі проблем для своєї країни, враженої у 1930–1940-х рр. вірусом нацизму, автор фільму пояснює на прикладі власної матері, яка зробила кар'єру в той час, як її брат перебував у таборах. Мовчання тут – це символ свідомої і підсвідомої амнезії німецького суспільства, яке, ословлюючи порушені режисером проблеми минулого, змушене говорити про власні відносини з нацизмом.

Розуміючи травму як реакцію на пережите і усвідомлене не до кінця, сучасне мистецтво стикається з проблемою пошуку знаків і символів для її вираження, бо мова часто є безсилою передати досвід травми.

### Література

1. Бауман З. Актуальность холокоста. Москва: Европа, 2010. 316 с.
2. Гуцало Є. Прокляття: повість. *Жовтень*. 1989. № 3. С. 18–54.
3. Гуцало Є. Співуча колиска з верболозу: окупаційні фрески. Київ: Веселка, 1991. 284 с.
4. Драч І. Берло: книга поезій / передм. І. Дзюби. Київ: Грамота, 2007. 912 с.
5. Костенко Л. Триста поезій: вибране. Київ: А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2018. 416 с.
6. Лернер Л. Взывающий. К 90-летию со дня рождения Вадима Сидура. URL: <https://jew-observer.com/iskusstvo/vzyvayushhij/> (дата звернення: 11.11.2021).
7. Матіос М. Солодка Даруся: драма на три життя. Львів: Літературна агенція «Піраміда», 2005. 176 с.
8. Сидур В. Памятник современному состоянию: миф. Москва: Вагриус, 2002. 192 с.
9. New celebration of Armistice Day proposed. URL: <https://www.history.com/this-day-in-history/new-celebration-of-armistice-day-proposed> (дата звернення: 13.11.2021).

### 2.3. Мовчання як символ травми Голокосту в літературі

У Новітній історії Голокост був не першим і, на превеликий жаль, не останнім геноцидом. Але за своїм масштабом, спланованістю, технічністю і ступенем розлюднення він, безперечно, належить до найжахливіших сторінок минулого. Приписувані німецькому філософові Т. Адорно слова про неможливість і варварство написання поезії після Освенциму, звичайно, не означають ані втрату інтересу читача до поезії, ані неможливість натхнення у митців через образи невимовних страждань після Голокосту. Не йдеться тут і про легковажність та аморальність занять віршуванням у часи, коли в центрі європейської цивілізації стали можливими шість мільйонів людських жертв, адже поезія, як доводить минуле, й увічне пам'ять. Між тим, думка Т. Адорно в «Негативній діалектиці» звучить менш категорично: «Після Освенциму будь-яке слово, в якому чуються піднесені ноти, позбавляється права на існування» [2, с. 324]. Цим самим філософ заперече не саме існування поезії, а високої, в її колишньому розумінні, європейської культури, яка не змогла через систему властивих їй ідей, сенсів, стилів, тропів пізнати і морально змінити людину. Узвичаєні ідеї прогресу, морального вдосконалення людини, пізнаваності світу не можуть більше бути ціннісними орієнтирами, оскільки не витримали перевірки історією. Т. Адорно констатує настання нової епохи ПІСЛЯ ОСВЕНЦИМУ. «В таборах, – пише він, – помирала не людина, не індивід, а екземпляр; і це спричинило й смерть тих, кого не зачепили заходи механічного процесу умертвіння» [2, с. 322]. Тому «неправильно, – продовжує Т. Адорно, – що після Освенциму поезія вже неможлива. Правильно, напевно, буде поставити менш “культурне” питання про те, а чи можна після Освенциму жити далі; чи можна справді дозволити це тим, хто випадково unikнув смерті, але по справедливості має стати одним із тих, убитих. У житті такої людини затребуваний хопод та байдужість – головний принцип буржуазної суб'єктивності; інакше Освенцим був би неможливий; у цьому й полягає явна провина тих, кого пощадили. У нагороду за вчинене цю людину навідують мрії про те, що вона не живе, а померла в газовій камері в 1944 р.; і все її існування зводиться,

зрештою, до химери, еманції божевільного бажання людини, вбитої двадцять років тому» [2, с. 327].

Нових етичних вимірів, нових способів існування в цю нову епоху вимагає як саме життя, так і мистецтво, зокрема, поезія, котра в письмі про Катастрофу починає користуватися новими стратегіями, що не мають нічого спільного з класичним віршем, заснованим на чіткій ритмічній будові, рими, строфіці, метафориці. Прикладом неможливості писати про Голокост за старими зразками віршоскладання є поезія П. Целана, збої, розриви, дистанції, лакуни в якій демонструють суб'єктивний досвід проговорювання травми, коли рідна мова перетворилася на мову вбивць твоїх батьків. Самогубство автора «Фуги смерті» через чверть століття після того, як йому вдалося чудом вижити на окупованій німцями території, – це той приклад «відтермінованої» жертви Освенциму, про котру писав Т. Адорно, і котра не знаходить сил і слів, щоб жити і писати далі.

П. Леві, італійський письменник, який подібно тисячам європейських євреїв, у часи Другої світової війни був ув'язнений у концтаборі Аушвіц, у книзі «Передишка» описав історію трирічного хлопчика, народженого таємно в концтаборі й не навченого ніким говорити: «Атрофовані ніжки Хурбінека, паралізованого нижче пояса, були тонкі, як палички, але очі на худому трикутному обличчі здавались напрочуд живими і допитливими, в них читалася завзятість, нетерпляче бажання розбити стіну німоти. Пристрасна, невідкладна потреба в словах, яким не подбали його навчити, горіла в його погляді, дикому і водночас людському, і ніхто з нас не мав сили витримати цього дорослого, суворого, пронизливого, повного муки погляду» [6]. З цього приводу італійський філософ Д. Агамбен, розглядаючи етичний і політичний зміст Шоа та (не) можливість мистецтва після Освенциму в есе «Ното сасег. Що залишається після Освенциму: архів та свідок», зазначає, що Хурбінек не може бути свідком у традиційному розумінні, бо він не має мови для свідчення. Але водночас повторюване хлопчиком одне й те саме слово, незрозуміле для решти в'язнів, і є свідченням безмовності жертви Голокосту, яке залишається нам після Освенциму. Перефразованими

словами з Євангелія від Іоанна «Воно не було світлом, але було свідченням про світло» [1, с. 41], дослідник стверджує можливість не-мови бути засобом свідчення, можливість свідчення в ситуації неможливості свідчення.

За словами угорської філософині А. Геллер, батько якої був депортований до Аушвіцу, а їй самій чудом вдалося вижити, «Голокост оточує чотири види мовчання: мовчання безглузості, німота жаху, мовчання сорому і мовчання усвідомлення власної провини» [8, с. 189]. Мовчання усвідомлення провини походить від гріховного мовчання світу, який не зважав на жертв Голокосту, котрі помирали в байдужій тиші. Мовчання сорому є наслідком замовчування теми Голокосту, зокрема, й серед самих євреїв, котрі соромилися того, що саме з ними це «трапилося». Наслідком цього мовчання часто стає звинувачення жертв за пережиті ними страждання, відсутність спротиву тощо. Німота жаху, за словами дослідниці, є мовчанням безпорадності. Навіть поезія, котра добирає для нас слова там, де ми не спроможні знайти власних слів, залишається безсилою перед Голокостом як метафорою крайнього жаху, яку не можна збагатити чи посилити жодними поетичними засобами. Найглибшим же є ірраціональне мовчання безглузості, бо Голокост як злочин, вчинений проти цілого народу, не можна ні пояснити, ні зрозуміти. І тому писати поезію після Освенциму для А. Геллер значить «писати про різні види мовчання, що оточують Освенцим... Ми можемо порушити це мовчання. Ми не тільки можемо, але й повинні писати про Освенцим і про Голокост» [8, с. 193].

Голокост – це межовий досвід, який незворотно змінив ставлення до багатьох речей, зокрема й до поезії, яка вже не може говорити мовою Освенцима. Для деяких митців, котрі пережили його, ця метафорична фраза набула буквального вираження. «Мовчазним» протестом уродженки Чернівців, німецько-австрійської поетеси єврейського походження Р. Ауслендер, якій вдалося вижити в Чернівецькому гетто, став перехід на англійську мову і відмова на довгих десять років від рідної для неї німецької, що почала асоціюватися зі злочинами німецької влади. Процес психозахисного витіснення німецької мови став результатом пережитої нею травми Голокосту. Один



із творів авторки, присвячений жертвам Голокосту, має оксиморонну назву «Лункоголосе мовчання», через яку авторка підкреслює безмовність свідчень жертв Катастрофи.

Уже перші епічні твори української літератури про Голокост – повість О. Дучимінської «Еті» та оповідання В. Чередниченко «Я – щаслива Валентина» – позначені намаганням авторок показати травматичну дію Голокосту. Якщо в героїні першого твору голод, повеніряння, постійна емоційна напруга викликають спочатку стан відчуження, а згодом – психічні розлади («Сил не ставало вже продовжувати це життя, повне тривоги. У духовному „я” Еті почалася якась зміна. Щось наче пропало і безповоротно загубилося. Вона могла сидіти довгими годинами, згорнувши руки, і нагадувати щось, чого ніяк згадати не могла. Якась порожнеча була у ній, яку конче треба заповнити» [4, с. 137]), то в Рахілі з оповідання «Я – щаслива Валентина» через смерть рідних людей за надзвичайних обставин відбувається зміна мовленнєвої поведінки. Від переживання втрати цілої родини («Вона сиділа у розідраному своєму синьому (парадному) шевіотовому платті, в самих панчохах, з попелом на волоссі... Біла кулаками по обличчю й голові... Білася головою об стіну» [9, с. 118].) у Рахілі трапляється вибіркове витіснення мов: «...вона розмовляє і розуміє зараз лише рідну свою, єврейську мову» [9, с. 120]. Намагання авторок художньо відрефлексувати травматичну дію Голокосту відразу по завершенню Другої світової війни і сьогодні є важливим у контексті формування в українському суспільстві культури переживання травми. Адже реконструкція травматичної події у художньому тексті здатна виконувати роль не лише соціокультурного, а й психотерапевтичного письма.

Повість Р. Іваничука «Оферми з тридцять шостого регіменту» вирізняється з-поміж названих творів тим, що до її героя Муци мовлення так і не повертається. Якщо мовчання Лукії («Прокляття») настає через індивідуальну травму, то втрата здатності говорити в єврея Муци сприймається в контексті колективної травми, якої зазнало єврейське населення України в роки Другої світової війни.

На очах Муци відбувається страта мешканців Коломийського гетто, на його очах гине дружина Рифка. Усе, що пов'язує чоловіка з мирним життям, – уціліле немовля: «...на грудях мертвої Рифки ворухиться кволе бджолення, ворухиться і плаче, й була то найменша його дитина – єдина, що зосталася з усього сімейного кагалу» [5, с. 64].

Намагання врятувати дитя закінчується невдачею: переховувані в місцевого священника євреї не погоджуються випустити чоловіка з маленькою дитиною, яка плачем може виказати місце їхнього перебування. Через кілька днів Муца повернеться до помешкання целєбса, але без немовляти. Що саме трапилося з дитиною – залишається поза рамками твору, але відтоді Муца втрачає здатність говорити і зв'язок з реальністю.

Замовкання героїні роману Т. Пахомової «Я, ти і наш мальований і немальований Бог» відбувається, як і в творі М. Магіос «Солодка Даруся», через травми, пережиті в дитинстві. Міра із приходом німців у Львів втрачає дідуся, батька і бабусю. Вбивство останньої, власне, і завдає психіці дитини найбільшої шкоди. Мати Міри Естер, її брат Давид і сама дівчинка проходять тривалий шлях випробувань – через гетто, трудовий табір – до порятунку в родині Врублевських. Їхнє виживання стало можливим завдяки зусиллям представників різних національностей – поляків, ромів, українців, які в найтяжчі часи залишилися здатними на вияви доброти й мужності.

Психологічний стан Міри, як і всіх учорашніх в'язнів, спершу далекий від норми: «...табірне тваринне існування закопало всі-всі людські емоції десь на самісіньке дно душі, і потрібен був лікар-час, щоб знову усвідомити себе людьми» [7, с. 116]. Проте турбота Марії і Степана Врублевських, буденні клопоти, скромні родинні свята повертають дівчинку до життя. Її уста ще німі, але вже з'являється зацікавлення в очах, перша усмішка, а згодом – довгоочікуване перше слово. Не випадково ним стає слово «монєлі» – назва єврейської ритуальної страви, яка асоціюється з мирним життям родини до німецької окупації.

Зцілення дівчинки підкреслює життєствердні мотиви роману: попри втрати і жертви, молоде покоління Зільберманів не зчерствіло душею й

усвідомило головний урок життя: «Люди отримали правила співжиття – закони Божі – ще тоді, коли не було державних... Треба чинити за ними, навіть якщо вся несправедливість світу б'є по тобі страшним боєм, і лишати після себе тільки добрі справи» [7, с. 116]. Порятунок родини, яка 832 дні переховувалася в спеціально спорудженому сховку, став символом перемоги Людини над несприятливими обставинами доби.

У романі М. Дупешка «Історія, варта цілого яблуневого саду» мати головного героя Павла Бачинського зізнається в щоденнику уже в записі за вересень 1939 р., що в родині вперше в житті соромляться свого німецького походження і, не змовляючись, уникають використання німецької мови, яка навіть попри жорстку політику румунізації Буковини упродовж 1919–1939 рр., зберігала свої позиції в багатонаціональному регіоні. Тобто, маємо процес психологічного відторгнення мови, яка асоціюється з окупаційними діями німецької влади.

Як бачимо, символічне розуміння травми будується навколо реальних подій і жертв, які характеризують сучасність як епоху катастроф. Одним із проявів цієї епохи є брак слів і наративів, які були б здатні точно передати травматичний досвід. У зв'язку з цим поширення в мистецтві набуває мотив мовчання, що втілює проблему абсурдності буденного життя, невідповідності мовлення думкам і почуттям, катастрофізму буття. Відтворюючи переживання героями глибоких емоційних потрясінь, на які свідомість реагує забуванням і замовчуванням або втратою здатності говорити, художнє письменство вдається до використання мотиву мовчання. Мовчання героїв аналізованих творів є не лише символом їхньої індивідуальної травми, а й колективних травм, тоталітарного насильства над людиною, родом, нацією, символом загального катастрофізму ХХ ст. Увага митців до мовчання як символу травми відкриває нові можливості не лише для аналізу творів мистецтва, а і для проговорення болісного минулого, в якому під сумнів були поставлені гуманізм і культура загалом. Твори, що стали об'єктом нашої уваги, допомагають краще зрозуміти природу травми, способи її вираження, а отже, мають важливе значення для її подолання. Усі герої творів

не є німими від народження, але внаслідок пережитого стресу замовкають. Вони зберігають здатність чути й сприймати мовлення інших, тому їхнє мовчання виконує комунікативну роль. Із-поміж персонажів назавжди втрачає дар мовлення лише Муца, до решти ж воно повертається за сприятливих умов, тим самим утверджуючи думку про можливість відродження пам'яті й історії. Автори творів демонструють вразливість людської психіки перед глобальними історичними катаклізмами, а у випадку з Мірою («Я, ти і наш мальований і немальований Бог») – ще й віру в незнищенність народу, який продовжить себе в молодому поколінні.

### Література

1. Агамбен Дж. Homo sacer. Что остается после Освенцима: архив и свидетель. Москва: Издательство «Европа», 2012. 192 с.
2. Адорно Т. Негативная диалектика. Москва: Научный мир, 2003. 374 с.
3. Дупешко М. Історія, варта цілого яблунового саду: роман. Чернівці: Книги–XXI, 2017. 160 с.
4. Дучимінська О. Еті. *Дучимінська О. Сумний Христос*. Львів: Каменярь, 1992. С. 120–142.
5. Іваничук Р. Оферми з тридцять шостого регіменту. *Іваничук Р. І земля, і зело, і пісня: короткі повісті*. Львів: Срібне слово, 2006. С. 34–85.
6. Леви П. Передышка / предисл. Е. Солонович. URL: <https://booksonline.com.ua/view.php?book=59697&page=4> (дата звернення: 12.11.2021).
7. Пахомова Т. Я, ти і наш мальований і немальований Бог: роман. Харків: Книжковий клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2016. 192 с.
8. Хеллер А. Можно ли писать стихи после Холокоста? *Звезда*. 2011. № 3. С. 188–194.
9. Чередниченко В. Я – щаслива Валентина. *Вітчизна*. 1946. № 2. С. 110–127.

### Розділ 3. Пам'яттєвий дискурс художньої прози про Голокост

...хоч там, де сорок літ тому<sup>5</sup>  
можна було лише повзати, рятуючись од смерті,  
поснувались веселі стежини і дзвінки голоси  
ламають сонячну тишу, – війна все ж не пішла з цього лісу.  
Бо гіркий її слід проляга не тільки через напівзасипані шанці та доти,  
протитанкові рови й траншеї, а через пам'ять людей, яких лишається все  
менше й менше...  
*Анатолій Дімаров «Пам'ять»*

#### 3.1. Простір пам'яті про Шоа в українській художній прозі

Проблема пам'яті як однієї з фундаментальних категорій людської культури та її співвідношення з історією позначена тривалим до себе інтересом. Зміни в парадигмі сприйняття пам'яті, що відбулися в ХХ і особливо на початку ХХІ ст., перевели її з категорії класичної філософської проблеми на міждисциплінарний рівень аналізу.

Підвалини соціологічного дослідження пам'яті були закладені М. Хальбваксом, котрий вивів проблему конституювання пам'яті зі сфери біології в сферу культури. Попри те, що в кожній людини є власна пам'ять, котра залежить від темпераменту та життєвих обставин і не збігається з пам'яттю жодної іншої людини, вона «є частиною, окремим аспектом групової пам'яті, оскільки про будь-яке враження і факт, навіть якщо вони вочевидь стосуються лише нас самих, ми зберігаємо тривалі спогади лише тому, що про них розмірковуємо, тобто співвідносимо їх думками, що надходять нам із соціального середовища. Адже не можна роздумувати про події свого минулого, не розмірковуючи з їх приводу; а розмірковувати – значить зводити в одну ідейну систему свої думки і думки оточення...» [22, с. 184]. У процесі комунікації, коли індивідуальні спогади однієї людини будуть артикульовані іншій і при цьому для іншої людини вони виявляться релевантними, відбудеться, на думку вченого, перетворення індивідуальної пам'яті

<sup>5</sup> Йдеться про час, який минув після завершення Другої світової війни на момент написання повісті А. Дімарова «Пам'ять».

на соціальну. Тісний зв'язок між індивідуальною і соціальною пам'яттю є обабічним: «Здобутки індивідуальної пам'яті в процесі спілкування трансформуються у зміст соціальної пам'яті, а останній, засвоюючись індивідом, стає надбанням особистого досвіду» [21, с. 463]. Проте передача пам'яті можлива не лише за допомогою мови.

Продовженням ідей французького вченого стала теорія культурної пам'яті Я. Ассмана, котрий розмежував комунікативну і культурну пам'ять. Перша – ґрунтується на усній традиції та приватному досвіді повсякденної взаємодії людей і триває упродовж життя трьох поколінь – дітей, батьків, дідів. Друга ж – виходить за рамки досвіду людини чи групи людей і виражається в пам'ятних місцях, церемоніях, письмових текстах, монументальних пам'ятниках тощо. Будь-яка згуртована група, за словами вченого, «намагається створити і закріпити за собою місця, котрі є для неї не лише сценою спільної діяльності, але й символами її ідентичності, а також опорними пунктами пригадування... Група і простір створюють сутнісну символічну єдність, котру група зберігає і у випадку розлуки зі своїм простором, символічно відтворюючи священні місця» [4, с. 40]

Попри термінологічні й концептуальні відмінності між представниками різних дослідницьких шкіл культурної пам'яті, які склалися в зарубіжній історіографії; їх зближує розуміння історії не як подій минулого, а як пам'яті про них, що зафіксувалася в учасників і свідків цих подій, транслувалася прямим нащадкам і реінтерпретувалася наступними поколіннями.

Одним із виявів індивідуальної та соціальної (колективної) пам'яті виступає пам'ять історична – «комплекс донаукових, наукових, квазінаукових і ненаукових знань та масових уявлень соціуму про спільне минуле» [13, с. 282]. Історична пам'ять як складний соціокультурний феномен не лише слугує каналом передачі знань про минуле, а й є важливим засобом конститування і самоідентифікації особи, соціальної групи чи суспільства загалом у теперішньому. Попри те, що історична пам'ять, послуговуючись культурними стереотипами, символами, міфами, є символічною

репрезентацією минулого, вона дозволяє індивіду й соціальній групі орієнтуватися в конкретних ситуаціях і світі загалом.

А. Ассман, констатуючи розширення географічних кордонів історичної пам'яті про Катастрофу, говорить про існування чотирьох груп, які, власне, формують запит на цю пам'ять. «Європейські нації, пов'язані з пам'ятними місцями, де відбувався Геноцид» [2, с. 12], до яких, безперечно, належить і Україна, – одна з них. «Пам'ять про Голокост вбудована в історію Другої світової війни, яку пережили всі європейські народи, але кожен народ відчув її по-своєму. Тому в Європі спільна транснаціональна пам'ять, – зауважує авторка, – стикається з розмаїттям національних пам'ятей» [2, с. 12]. Ця ж дослідниця, підкреслюючи нерозривність зв'язку між пам'яттю і простором, визначає носіями пам'яті ті місця, з якими пов'язані значущі релігійні, історичні, біографічні події. З протиставлення *ars memorativa* й *vis memorativa* як процесів накопичення й згадування виходить розуміння простору як мнотехнічного засобу й символу пам'яті одночасно. При цьому А. Ассман наголошує: «Місця можуть зберігати та засвідчувати пам'ять навіть після фази колективного забуття. Через певний період зникнення традиції прочани та зацікавлені минулим туристи повертаються назад до визначних для них місць, аби знайти ландшафт, монумент або руїни. При цьому відбувається так звана реанімація, коли місце оживлює спогад, а спогад – місце. Пам'ятні місця не можуть зберігати біографічну та культурну пам'ять, вони у поєднанні з іншими носіями пам'яті лише стимулюють і підтримують процеси згадування» [2, с. 30].

Відзначаючи недостатню увагу радянського і пострадянського письменства до теми Голокосту, страждань європейського єврейства, М. Шкандрій, автор англomовного дослідження, присвяченого образу євреїв в українській літературі, зауважив, що «...прихід постмодернізму і постколоніалізму в літературу, Помаранчева революція 2004 р. в політиці відкрили більший простір для обговорення раніше заборонених тем, і нещодавно деякі болісні питання увійшли в публічний дискурс [питання участі цивільного населення в убивствах євреїв на окупованих територіях, критичний

перегляд історіографічних схем у підходах до Другої світової війни – Н. Г.]. Література повинна відігравати провідну роль у наданні читачам можливості вирішувати ці та інші подібні чутливі або знехтувані питання» [24, с. 228].

І сучасна українська література, що не конкурує в повноті й об'єктивності висвітлення подій минулого з історичним дослідженням, але з властивими суто їй перевагами (охоплення ширшої читацької аудиторії, доступні для різних вікових груп форма й зміст, вплив через художні засоби й прийоми на почуття читача, відбір історичних фактів згідно з художньою логікою, використання вигадки й домислу), не стоїть осторонь цих питань.

Із-поміж новацій, якими характеризуються сучасні твори про Голокост, – їхня топосна динаміка. Звісно, Бабин Яр, чи не єдине «легалізоване» у радянській літературі місце розгортання трагедії (вірші М. Бажана «Яр» (1943), І. Еренбурга «Бабин Яр» (1944), О. Дриза «Коліскова Бабиному Яру» (1954), М. Фішбейна «Яр» (1974); поеми О. Анстей «Кирилові Яри» (1941), Л. Озерова «Бабин Яр» (1946), С. Євтушенка «Бабин Яр» (1961); оповідання В. Чердниченко «Я – щаслива Валентина» (1946), роман А. Рибаківа «Бабин Яр» (1966); повість В. Дарди «Повернення з пекла» (1970) тощо), і в сучасній прозі про Голокост залишається складником пам'яттєвої парадигми. Зокрема, Бабин Яр згадується в повістях Р. Плотнікової «В яру згасаючих зірок» і М. Машенка «Дитя єврейське», у романах О. Забужко «Музей покинутих секретів», Л. Денисенко «Відлуння: від загиблого діда до померлого».

Зокрема, в повісті «Дитя єврейське» Бабин Яр є засобом впровадження окупаційної долі євреїв в українську пам'ять про війну, акцентування національного контексту трагедії: «Євреїв вели на розстріл до Бабиного Яру. У супроводі німецьких солдатів, поліцаїв з собаками ішли тисячі людей, поєднаних одним смертним гріхом: усі мали нещастя народитися євреями» [18, с. 38]. Проте Бабин Яр у М. Машенка – це не лише місце пам'яті про трагедію Голокосту, а й застереження від усіх сьогоднішніх злочинів проти людяності. «Хто взагалі може точно сказати, скільки Бабиних Ярів – великих і малих, різноманітних за формою і силою, – на землі сьогодні? ...



„Дитя єврейське” – скромне попередження про небезпеку виникнення нових Бабиних Ярів! Моя молитва про те, щоб більше нічого подібного в світі не траплялося. Це болуче благання – цінувати найвищу Божу благодать – людське життя» [19, с. 7–8], – наголошує автор у передмові до повісті. На жаль, його застереження актуальне, бо вже після Другої світової війни географія насильства проти мирного населення, яке сягає рівня гуманітарних катастроф, шириться, а найбеззахиснішими жертвами стають діти. Р. Гільберг, американський історіограф Голокосту, говорячи про актуальність небезпеки геноцидів, наголошував, що людство після війни не повинне відкидати «можливість неймовірного» на тій підставі, що в 1941 р. теж ніхто не міг передбачити Голокосту. Якщо спершу «основне питання полягало в тому, чи могла західна нація, цивілізована нація, виявитися здатною на таке? І потім, незабаром після 1945 р. ми виявляємо, що питання повністю змінилося, і тепер ми запитуємо: „Чи є якась західна нація, на це не здатна?”» [24, с. 99].

Поряд із Бабиним Яром в українській літературі представлені й інші просторові маркери Катастрофи. Так, локальними історіями долі єврейського населення Вінниччини, яка з другої половини липня 1941 р. до березня 1944 р. перебувала під німецькою окупацією, «розширює» просторові межі Голокосту на території України повість Є. Гуцала «Співуча колиска з верболозу». За даними Меморіального центру Голокосту «Бабин Яр», перший масовий розстріл євреїв у Вінниці відбувся 19 вересня 1941 р., а вже до 1 травня 1942 р. було вбито майже все єврейське населення міста: з 5 779 осіб, які проживали там до війни, живими залишились лише 800. Усього на території Вінницької області за час окупації було вбито понад 150 тис. євреїв, зокрема, понад 13 000 депортованих туди із Бессарабії й Північної Буковини. Для виконання цього ізувірського кривавого плану окупаційною владою на Вінниччині було створено не менше 126 гетто й таборів, а сьогодні дослідники налічують близько 300 місць масових розстрілів і поховань [див.: 20].

Тема винищення євреїв у творі, який охоплює період весни і літа одного з окупаційних років, не є наскрізною і становить близько однієї двадцятої всього тексту. Проте такий обсяг не став перешкодою для порушення відразу

кількох важливих в історичній і художній площинах аспектів. Місцем художньої дії повісті стає село Овечаче – реальний населений пункт (нині село Дружне Калинівської ОТГ) на Вінниччині. Його вибір зумовлений автобіографічною обставиною: як згадував Є. Гуцало в оповіданні «Дорога з дитинства», у цьому селі проживала його бабуся по батькові, у якої родина майбутнього письменника – мати з трьома дітьми – перебула майже всю війну [див.: 8, с. 106]. Закономірно, що й прототипом баби Ликори в повісті стала рідна бабуся автора.

Жителі Овечачого, за повістю, знають про загибель євреїв не лише в своєму селі, але і за його межами. Спершу автор говорить про це наче принагідно: у тітки Марії на базарі в Новій Греблі поліцай хоче задурно відібрати хустку, а тому звинувачує жінку, що свій товар та зняла з убитої єврейки [див.: 9, с. 105]; дівчина Фрося, за якою упадає поліцай Корній Потуга, відмовляється від подарованої ним блузки, бо небезпідставно вважає свого залицьальника учасником єврейського погрому в Турбові [див.: 9, с. 135]. Це створює ефект інформаційної проникності теми «остаточного вирішення єврейського питання» серед населення і хоч не викликає прямої внутрішньої реакції головного героя, але готує і його, і читача до сприйняття подальших емоційно більш загострених епізодів – розділів «Сліпа» й «Чорні очі в сусідчиному вікні».

Місцем утримання євреїв у романі «Торговиця» й повісті «Оферми з тридцять шостого регіменту» Р. Іваничука стає коломийське гетто. Зокрема, в останньому творі письменник подає картину його знищення. Унікаючи натуралістичного опису розправи над людьми, автор досягає емоційного впливу на читача підкресленням травмованої психіки персонажа, котрий назавжди онімів після побаченого: «Занімілий від жаху під час ліквідації коломийського гетто Муца Шпайхер не міг мені розповісти, що з ним трапилося того несамого дня, та я собі намагаюся уявити...» [12, с. 63]. Введення образу бджоли, що в багатьох міфологіях світу символізує душу, надає описуваному відчуття нереальності, позамежовості: «Зима сорок третього року була сніжна й люта, і втікачам із гетто, коли розпочалася остання

гестапівська акція на цілковите знищення чорного кварталу між будинком гімназії й повітовим шпиталем, тяжко було зникнути з очей карателів: глибокі сліди вели до замерзлого Прута, й тих щасливців, яким вдалося крізь проломи в парканах вихопитися із палаючого пекла, наздоганяли кулі, клали втікачів один за одним, й здавалося Муці, що то бджоли, яких він щозими викидав із вуликів, гинуть тепер на снігу, так само ворущаються, лазять і мертво стихають, поійняті несусвітнім морозом» [12, с. 63]. Абсурдність ситуації підкреслюється місцем розгортання каральної акції – жаклива маскра, вчинена одними людьми по відношенню до інших, відбувається між будинком гімназії й повітовим шпиталем як осередками цивілізаційних досягнень людства.

Інші просторові виміри Голокосту постають у повісті О.Деко «Кедойшім. Повість-хроніка Шепетівського гетто»: «Три паралельні вулиці старої Шепетівки з одноповерховою густою забудовою обгороджено колючим дротом. Уздовж вулиць по чотири квартали. Це ж як багато будинків! Але ж і євреїв у Шепетівці багато. Мало не половина населення» [10, с. 211]. Той факт, що головним персонажем повісті є поліцай Болько, який мав реального прототипа, свідчить про бажання автора дослідити анатомію зла як причину Голокосту. На різних художніх і бутєвих полюсах повісті опиняються Болько і мешканці гетто, авторська настанова на мартирологію яких прочитується уже в заголовку твору, де *кедойшім* у перекладі з івриту означає *святі*.

Через Чернівецьке гетто й табір у «Трансністрії» проходять персонажі роману М.Дупешка «Історія, варта цілого яблунового саду» Дора Капман та її батько Аріель. Від імені молодого фахового історика в творі не лише акцентується проблема неповноти пам'яті («Є інформація про місця, де були табори, і про кількість ув'язнених, та ніхто не складав точних списків. Ми знаємо, що, наприклад, через Ладизин пройшло близько десяти тисяч чоловік, але у Бершадському районі було шість таборів і так далі. Але поіменних списків немає» [11, с. 151]), але й шукаються причини такого стану справ. Одна з них – витіснення пам'яті про Голокост через насильницьку ревізію

подій Другої світової війни («Це важко собі уявити, та коли прийшла радянська армія, то робітників, які примусово працювали на гранітних копальнях, потім нашвидкоруч судили як посібників фашизму... судили євреїв із концтаборів» [11, с. 151]).

Чи не в кожному новому творі вітчизняних авторів про Голокост з'являються і нові географічні маркери Катастрофи на території України чи поза її межами. Наприклад, у романах Ю. Винничука «Танго смерті» й Т. Пахомової «Я, ти і наш мальований і немальований Бог» йдеться про Львівське гетто, а в першому творі ще й про Янівський табір та Лисинецький ліс. Герої роману Н. Мориквас «Корнелія» як місце знищення євреїв згадують Дрогобицьке гетто і табір смерті у Белжеці – селі на україно-польському кордоні. Цей винищувальний табір і Лисинецький ліс під Львовом стають місцем страти галицьких євреїв в романі «Винова гора» цієї ж авторки, Белжецький концтабір і Львівське гетто фігурують і у творі В. Івченка «Два пасинки митрополита», про бучацьке гетто йдеться в «Амадоці» С. Андрухович. Ясси як місце «звірства і масакри» згадано в романі М. Матіос «Букова земля». Місцями знищення єврейського населення постають і маловідомі або не конкретизовані топоси – буковинське село Черемошне в повісті «Черевички Божої Матері» та урвище на березі Пруту біля Чернівців у романі «Букова земля» М. Матіос, яр на березі р. Сули поблизу Лубен у повісті Р. Плотнікової тощо.

Навіть твори, в яких Голокост є субтемою, тобто темою другого чи третього порядку, розширюють уявлення про масштаби «остаточного вирішення єврейського питання» на українській землі.

Зокрема, історико-містичний детектив Є. Кононенко «Жертва забутого майстра» (2007) став доказом того, що у популярній жанровій формі масової літератури можна порушувати важливі питання історичної пам'яті.

Мотив пошуку стародавнього манускрипту Іоанна Георга Пінзеля пов'язує в єдиному художньому цілому не лише головну героїню – детектива-аматора Лесю Касовську з України та француза Мішеля Арбріє, якому вона допомагає, а й різні часово-просторові площини. Зокрема, на

сторінках роману сходяться XVIII ст. – період життя і творчості загадково-легендарного скульптора, часи Другої світової війни, коли загубилися сліди його рукопису, та умовне сучасне, в якому розгортається сюжетна лінія пошуків та нарація твору. Топосами основної художньої дії стають пов'язані з розквітом творчості Пінзеля міста Львів і Бучач.

Включеність у художній хронотоп твору Бучача, який був одним із найдавніших осередків єврейського життя на Галичині, актуалізує його історію періоду німецької окупації, що стала головною, хоч і не єдиною, причиною зникнення євреїв із цього містечка. У романі долю тих, кому пощастило вижити в роки Голокосту, уособлює Микола Зиновійович Лушук, син єврея і українки, котрий «не мав яскравих ознак єврейської крові і ... дуже гарно розмовляв українською, хоч більшість життя прожив на сході України, куди переїхав з батьками по війні» [14, с. 80], і який «мав би бути Готлібом, але ви знаєте, як було жити в СРСР із прізвиськом Готліб?» [14, с. 79]. Саме через долю його батька і діда лаконічно окреслюється історія бучацьких євреїв: і тих, яким спершу, перед приходом німців, вдалося втекти з міста й знайти притулок у лісах, і тих, хто був розстріляний німцями, коли ті зайняли Бучач удруге.

«Шукаючи для Мішеля матеріали про Пінзеля, – повістує головна героїня, – я вичитала, що до Бучача євреї прийшли з Іспанії. Вони вважали себе сефардами, а не ашкеназі. Проте жодного з них не залишилося тут. Якщо в Бучачі нині й живуть євреї, то вони аж ніяк не нащадки тих, хто складав більшість населення міста...» [14, с. 79]. Твердження нараторки про повне переривання єврейської історії Бучача не є художнім перебільшенням, адже євреїв, яких на початок ХХ ст. було понад 57%, станом на 1989 р. стало близько 1%, а за результатами Всеукраїнського перепису населення 2001 р. не залишилося зовсім [див.: 6]. Одні були вислані на Схід після встановлення радянської влади в 1939 р., інші – встигли успішно евакуюватися на початку Другої світової війни, а решта – знищена в гетто чи німецьких концтаборах. Кількасот уцілілих (з понад чотирьох тисяч) жителів Бучача назажди залишили своє місто вже після війни.

Абсурдність розпалюваної нацизмом ксенофобії демонструє роман Н. Гриценко «Місто пахло корицею й кремом Nivea. Чернівецький вінтажний альбом» (2017). Тут знаходимо свідчення того, яку небезпеку становила зовнішня подібність із стереотипним портретом єврея в роки німецької окупації навіть для представників інших національностей. Героїня роману Альбіна – українка, але на початку німецької окупації Чернівців, коли айнзатцгрупи розстрілювали євреїв просто по домівках, мало не стала жертвою каральної акції: «Альбіна німецькою мовою заперечила, що вони не юде, але це нікого не зупинило: молодик ударив жінку автоматом і з силою штовхнув до дверей. Перелякана Марійка ні на крок не відходила від мами, і тоді німець, якого все драгувало, схопив дитину й шарпнув нею щосили, відкинувши в сіни» [7, с. 73]. А врятував жінку від загибелі католицький молитовник у руках. Поширеність цього явища підтверджують і наукові дослідження (наприклад, про переслідування за зовнішньою схожістю йдеться в розвідці С. Азіяна «Галицькі вірмени і Голокост» [1]).

Утім, причиною для небезпеки могли стати і будь-які інші поверхові уявлення про єврейську ідентичність. Наприклад, українка за національністю Руфіна – персонаж роману В. Лиса «Соло для Соломії» (2013) – мало не втрапляє до гетто через біблійне ім'я, яке німцями сприймається як національно-марковане:

«— Гальт! – І вже як дівчата спинилися, ошелешені: – Кто есть Руфіна? Отвічайт! Шнель!

— Я Руфіна, – сказала після короткої мовчанки Руфіна, і голос у дівчини тремтів, добре було чути...

— Юде?

— Та що ви-те, пане, – Вірка Рикунцева першою озвалася, бо в Руфіни губи чомусь стали тремтіти. – Наша вона, загоренська. Тутешня. Вкраїнка. Хіба ж не видно?

— Юде, – сказав німець та якось так задоволено, що в Соломійки мороз по шкірі пробіг.

Погляд в нього був задоволений, наче в ката, що вполював після довгих ловів велику мишу. Пальцем поманив Руфину...

— Ду іст юде. – Поворушив губами і додав уже на ламаній руській мові: – Пойдьош к своїм. Встретітса. Муттер унд фатер» [15, с. 60–61].

Дебютний роман К. Бабкіної «Соня», що серед 20 творів різних авторів потрапив до «довгого списку» премії Книга року ВВС-2013, в анотації видавництва «Фоліо» означений як «історія про любов, молодість, кордони, гомосексуалістів, євреїв, Німеччину, Польщу, Албанію, Чорногорію, Салоніки, контрабанду, молитву, інцест, вічне життя, заробітчанство, вагітність, пошук, Аллаха, чудеса та чотириста тисяч євро».

Суто формально в єдине художнє ціле роман організує мотив дороги: головна його героїня Соня, завагітнівши від випадкового незнайомця, вирушає на пошуки власного батька, якого ніколи не бачила. Але на певному етапі для героїні важливішими, ніж пошук батька, стають теми гомосексуалізму, конфесійної толерантності, ромського населення, Голокосту, що в координатах бінарних опозицій «свій – чужий», «свій – інший» засвідчують набуття твором нових сенсів. Виходячи із специфіки нашого дослідження, зупинимося на розгляді теми Голокосту в романі.

Художніми локусами розгортання теми стають польські міста Краків і Люблін, вибір яких у розмові про геноцид єврейського населення не є випадковим. На території обох міст у роки німецької окупації Польщі були облаштовані гетто, звідки десятки тисяч ув'язнених євреїв депортувалися в сусідні концентраційні табори.

Перед К. Бабкіною стояло завдання «вписати» цю складну тему не лише у фабулу твору, але і в «досконале у своїй легковажності» [5, с. 141] життя героїні. Думається, що з ним письменниця впоралася, бо при текстовій лаконічності матеріалу змогла залучити історичний і культурний контекст Катастрофи.

Зокрема, у романі йдеться про «штучний» концтабір – декорації, збудовані для фільму: «Справжній був не тут. Вони збудували бараки, газові камери, їдальні, катівні і навіть дороги, вимощені надгробками з єврейських

кладовищ» [5, с. 107]. У такий спосіб письменниця актуалізує знімальну історію кінофільму С. Спілберга «Список Шиндлера» (1993): оскільки в реальному Аушвіці-Біркенау, як пам'ятці ЮНЕСКО, зйомки ігрового кіно заборонені, то довелося спорудити макет цього концтабору. Про глибину травматичної пам'яті тих, хто пережив Голокост, говориться в романі якраз на прикладі знімального майданчика: «Деякі євреї, що приїжджали сюди багато років потому, помирали від страху – так все виглядало чесно. Є в цьому якась невідворотність – вижити в справжньому концтаборі, щоби померти потім у бутафорському» [5, с. 107–108].

Як бачимо, найактивніше українською літературою розробляються сюжети, територіально пов'язані з західними або центральними регіонами нашої країни. Така тенденція пояснюється зосередженістю на цих територіях у довоєнний час більшої кількості єврейського населення, яке до того ж зберігало соціальну і релігійну окремішність, а отже, ставало більш вразливим під час нацистської окупації. Як наслідок – саме тут була створена найбільша кількість гетто і виникло найбільше місць масових вбивств євреїв. Тож цілком природно, що матеріалом для художньої літератури частіше стає перебіг Голокосту саме в місцях компактного проживання єврейських спільнот. До того ж за цю тему беруться письменники, які народилися, від народження проживають чи пізніше пов'язали своє життя з цими регіонами. Серед авторів є як представники старшого покоління, котрі були сучасниками описаних подій (Р. Іванчук та Є. Гуцало війну застали дітьми), так і представники покоління постпам'яті, які народилися по завершенню війни і знання про неї отримали опосередковано. При цьому більшість із них, наприклад, Ю. Винничук, М. Дупешко, М. Матіос, Н. Мориквас, Т. Пахомова, С. Андрухович та ін. пишуть про події, які є територіально ближчими для них.

«Найпівденнішим» текстом вітчизняного письменства про Голокост є повість А. Дімарова «Південна Одиссея», місцем дії якої стає Одещина. Національна політика на підрадянських територіях України здійснювалася в такий спосіб, що на початок Другої світової війни специфічно національні форми релігійного, культурного, господарського життя були знищені,



а традиції нівельовані. Як наслідок – у названому творі та інших повістях письменника, сюжет яких розгортається на Київщині, а також у творах Р.Плотнікової, М.Мащенко персонажі стають жертвами через національну приналежність, але практично не наділяються національно-маркованою ідентичністю.

Активне звертання авторів вітчизняних творів до теми Бабиного Яру, попри її широку представленість у художньому дискурсі, пов'язане, думається, з масштабами символізації цієї трагедії. Як чи не єдине публічно озвучуване з радянських часів місце пам'яті Катастрофи, з одного боку, недостатньо до цього часу досліджене, з іншого – викликає незмінний інтерес читача, стимулюючи письменників до нових інтерпретацій.

При цьому не лише твори, в яких теми вигнання чи Голокосту є центральними, але й ті, в яких вони виступають допоміжними, свідчать, що питання геноциду єврейського населення України перестало бути «незручним» для художнього освоєння. Автори не тільки вводять до культурної пам'яті своїх співвітчизників страшні сторінки минулого, а й на матеріалі минулого порушують важливі для нашого часу проблеми: міжкультурної толерантності, відповідальності за непоширення насильства у світі.

Місця пам'яті в аналізованих художніх творах – це прочитання історії крізь призму простору. Усвідомлюючи проблему кризи пам'яті, вітчизняні й зарубіжні автори розширюють пам'яттєвий простір Катастрофи на території України. Відкидаючи викривлені ідеологією комеморативні практики, сучасна проза про Голокост формує співчутливий до людини художній простір у контексті питань забуття й згадування.

### Література

1. Азізян С. Міжнаціональні відносини в Західній Україні: галицькі вірмени і Голокост (1941–1944 рр.). *Наукові записки Інституту політичних і етнонаціональних досліджень ім. І. Ф. Кураса НАН України*. 2010. Вип. 2. С. 233–244.
2. Ассман А. Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті. Київ: Ніка-Центр, 2012. 440 с.
3. Ассман А. Существует ли глобальная память о Холокосте? Расширение и границы нового сообщества памяти. *Историческая экспертиза*. 2017. № 4. С. 9–30.

4. Ассман Я. Культурная память: письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности / пер. с нем. М. Сокольской. Москва: Языки славянской культуры, 2004. 368 с.
5. Бабкіна К. Соня. Харків: Фоліо, 2013. 186 с.
6. Бучач. URL: <https://eleven.co.il/diaspora/communities/10803/> (дата звернення: 13.11.2021).
7. Гриценко Н. Місто пахло корицею й кремом Nivea. Чернівецький вінтажний альбом. Чернівці: Книги – XXI, 2017. 112 с.
8. Гуцало Є. Дорога з дитинства. *Пролетіли коні: оповідання*. Київ: Веселка, 1966. С. 106–112.
9. Гуцало Є. Співуча колиска з верболозу: окупаційні фрески. Київ: Веселка, 1991. 284 с.
10. Деко О. Кедойшім. Повість-хроніка Шепетівського гетто. *Деко О. Твори: в 4 т.* Т. 2: Проза. Київ: Юг, 1997. С. 193–252.
11. Дупешко М. Історія, варта цілого яблуневого саду: роман. Чернівці: Книги–XXI, 2017. 160 с.
12. Іваничук Р. Оферми з тридцять шостого регіменту. *Іваничук Р. Земля, і зело, і пісня: короткі повісті*. Львів: Срібне слово, 2006. С. 34–85.
13. Ковальська-Павелко І. Історична і соціальна пам'ять: спільне та особливе. *Проблеми політичної історії України*. 2018. Вип. 13. С. 280–289.
14. Кононенко Є. Жертва забутого майстра. Київ: Гранті-Т, 2007. 180 с.
15. Лис В. Соло для Соломії. Харків: Книжковий клуб «Клуб сімейного дозвілля», 2013. 368 с.
16. Літературознавча енциклопедія: у 2 т. / авт.-уклад. Ю. Ковалів. Київ: ВЦ «Академія», 2007. Т. 2. 624 с.
17. Матіяш Д. Дорога святого Якова. Львів: Видавництво Старого Лева, 2017. 224 с.
18. Мащенко М. Дитя єврейське. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2006. 272 с.
19. Мащенко М. Шановний друже. *Мащенко М. Дитя єврейське*. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2006. С. 7–8.
20. Місця пам'яті. Вінницька область. URL: <http://babyruar.org/byhmс-news/posts/news/places-of-memory-vinnysia-oblast> (дата звернення: 11.11.2021).
21. Філософський енциклопедичний словник / гол. ред. І. Шинкарук; Національна академія наук України, Інститут філософії ім. Г. С. Сковороди. Київ: Абрис, 2003. 742 с.
22. Хальбвакс М. Социальные рамки памяти / пер. с фр. и вступ. статья С. Зенкина. Москва: Новое издательство, 2007. 348 с.
23. Dras T. Henio, Chaim: Listy do żydowskiego chłopca – uliczna akcja Teatru NN w dzień pamięci o Holocauście. URL: <http://www.webcitation.org/6VtXw9h2p> (дата звернення: 9.11.2021).
24. Hilberg R. The significance of the Holocaust. *The Holocaust: ideology, bureaucracy, and genocide*. Millwood: Kraus International Publications, 1980. P. 95–104.
25. Shkandrij M. Jews in Ukrainian Literature: Representation and Identity. New Haven: Yale University Press, 2009. 165 p.

### 3.2. Локальний міський текст як картографування Катастрофи

У сучасній українській літературі, що позначена особливим тяжінням до урбаністичної проблематики, закономірно зумовленим асимілятивними процесами сільської культури й переважанням культури міста у вітчизняному соціумі, витворюється міський текст міжвоєнного мультикультурального міста. Враховуючи множинність визначень, текст розуміємо як «структурно цілісну та семантично завершену авторську працю, що становить зв'язну послідовність знаків» [10, с. 465]. Знаки, семантично організовані приналежністю до феномену міста, творять міський текст або текст міста. Будь-який урбанізований простір, за словами В. Топорова, «говорить до нас своїми вулицями, площами, водами, островами, садами, спорудами, пам'ятниками, людьми, історією, ідеями і може розумітися як гетерогенний текст, якому приписується певний загальний зміст і на підставі якого може бути реконструйована певна система знаків, реалізованих у тексті» [17, с. 274–275]. Водночас, виділяючи в міському тексті, за В. Топоровим, природні, матеріально-культурні й духовно-культурні структурні елементи, слід мати на увазі й можливість розгортання міського тексту в часі: «Реалізуючи стикування різних національних, соціальних, стильових кодів і текстів, місто здійснює різноманітні гібридизації, перекодування, семіотичні переклади, які перетворюють його в могутній генератор нової інформації. Джерелом таких семіотичних колізій є не лише синхронне розташування різнорідних семіотичних утворень, але й діахронія: архітектурні споруди, міські обряди і церемонії, сам план міста, назви вулиць і тисячі інших реліктів минулих епох виступають як кодові програми, що постійно заново генерують тексти історичного минулого» [11, с. 282].

Компонентами міського тексту є художньо інтерпретовані топонімічні, топографічні, ландшафтні, архітектурні, соціальні, культурні, кліматичні та інші реалії, довершені предметами матеріального світу і образами людей, які реалізуються в просторі – від центру до периферії, і часі – через ретроспекцію та проспекцію. Важливою деталлю урбаністичного тексту є

наявність образів-кодів, які роблять впізнаваним його літературний образ через співвіднесеність з позатекстовими об'єктами.

Головне завдання міського тексту – отримання цілісного художнього образу міста з урахуванням не лише його зовнішнього вигляду, а і внутрішньої суті, атмосфери, тому він формує як образ міста, так і образ міської свідомості.

Поряд із топографічно не конкретизованими або збірними образами міст у творах українських авторів постала низка локальних міських текстів.

Об'єктом нашої уваги є твори, в яких простір міжвоєнного мультикультурального міста стає тлом для розгортання нарації Голокосту. Найвідрефлексованішим міським текстом в українській літературі є львівський текст, тож закономірно, що в ньому знайшла відображення і тема Голокосту. Започаткована романом Т. Мигала «Шинок „Оселедець на ланцюзі”», де національна строкатість міського населення в умовах окупації міста передана метафорою вавилонського стовпотворіння, тема Шоа у Львові отримує продовження в романах Т. Пахомової «Я, ти і наш мальований і немальований Бог» та Ю. Винничука «Танго смерті» й «Цензор снів».

Зокрема, в романі «Танго смерті» розгортання сюжету в двох темпоральних площинах – умовній сучасності та міжвоєнній і воєнній добі – дає можливість авторові окреслити мультикультуралізм Львова перед Другою світовою війною, коли поляки становили трохи більше 50% його населення, євреї – 32%, українці – 16%, решту – інші етнічні спільноти [18]. Роман будується на чергуванні розділів про авторового ровесника Мирка Яроша, котрий займається розшифруванням давніх текстів, написаних арканумською мовою, та розділів із рукопису упівця Ореста Барбарика, який загинув 1947 р.

Через історії життя українця Ореста Барбарика та трьох його друзів – єврея Йоська Мількера, німця Вольфа Єгера та поляка Яська Білевіча – твориться образ міфологізованого минулого, в якому співіснували «три Різдва і три Великодні – католицький, греко-католицький і жидівський» [2, с. 18], де пригощалися «то червоним козацьким борщем, у якому плавали вушки

з грибами, а на поверхні золотіла підсмажена цибулька, то – надіваною рибою, яку Голда прикрашала тертим хроном і дивовижними витинанками з варених буряків та моркви, то – пирогами з квашеною капустою, то кислими голубцями з тертою бульбою, то ковбасками по-баварськи, то фантазійними перекладенцями, пляцками, струдлями і прецлями» [2, с. 18], де, врешті, «надгробкові віршики» писалися українською, польською, німецькою та їдиш.

Ностальгійна пам'ять малює ідеалізований Львів як місто підліткових бешкетів, запаморочливих запахів, галасливих базарів, де «поруч із гендлярями жидівськими сновигають українці й поляки, панує постійний рух, а в повітрі бринить гучна какофонія звуків» [2, с. 49], вітринами крамниці Кляфтена з вигадливими дитячими іграшками, вечірніми spacerунками вулицею Академічною тощо. К. Якубовська-Кравчик, виділяючи в міському просторі роману «Танго смерті» не лише культурний, а й соціальний та територіальний складники, відзначала наявність назв «вулиць та районів з характерними для них соціальними розподілами та національностями» [20, с. 340]. «Я з мамою і Йосько з пані Голдою [жили – *Н. Г.*] на Клепарові, Ясь із пані Ядзею на Браєрівський, поверхом нижче помешкання доктора Лема, а Вольф із пані Рітою на Городоцькій» [2, с. 17], – читаємо у творі.

З довоєнним образом міста, в якому «всі почувалися, як одна велика родина, незнайомі могли собі заговорити до незнайомих без жодних перегородів так, мовби знали роками, бо не тільки самі люди, а й ціле місто було усміхнене і радісне» [2, с. 46], контрастує Львів періоду перших «советів»: «Советські люди, які прибули в Галичину, викликали в нас неабиякий подив, вони геть інші, вони не звикли вітатися на вулицях, піднімаючи капелюха чи кашкета, не просять вибачення, коли когось штовхнули, всюди, де є черга чи більше скупчення людей, поводяться, як дикуни, лаються і грубіянять» [2, с. 307]. Зринає уже знайоме з роману Т. Мигаля «Шинок „Оселедець на ланцюзі”» відчуття вавилонськості міста, яке тепер асоціюється уже з радянською окупацією: «У Львові справдешній Вавилон, населення зросло

удвічі завдяки утікачам з Польщі й колонізаторам із Союзу, щораз частіше можна побачити сині й зелені картузи енкаведистів. Сновигають вулицями красноармійці, які скидаються на сухітників із сірими обличчями, дивляться тупо і замогильно, чоботи в усіх важкі й брудні, старшини зодягнені дещо краще і виглядають ситнішими, але тепер вони всі зайняті лише одним: накупити дефіциту, якого не бачили в себе за все життя. По всіх ресторанах і кнайпах, які перетворилися на вщерть переповнені „закусочні” та „чайні”, повно большевиків, які тільки те й роблять, що жують, жують і жують, троцять усе без винятку» [2, с. 46]. За словами Є. Станісевича, саме через цю «ментальну прірву, що одразу ж явила себе після вступу радянських військ до Львова в 1939-му, і ту набубнявілу кров'ю пустку, що полишили вони після відступу у 1941-му» стало можливим спершу «таке радісне вітання німців у 1941-му, а пізніше – масовий вступ в УПА, єдину можливість помститися і врешті відстояти гідність» [16]. Подібним чином складається і життя чотирьох друзів, які опиняються по завершенню війни в УПА.

На думку І. Котика, міжетнічні стосунки євреїв, поляків і українців у творі є дискусійними з огляду на ставлення автора до участі останніх у єврейських погромах [8]. Так, неприйнятний з етичної точки зору, опис погрому 1941 р. як «шляхетної праці», «кумедного видовища» свідчить про толерування цієї події. Її знущально-глузливий виклад не узгоджується з образом оповідача – Ореста Барбаріки, котрий товаришував із євреєм і одружився з єврейкою.

Автор покладає відповідальність за переслідування і винищення євреїв виключно на нацистів, водночас не замовчує випадки силового з'ясування взаємин між ними та українцями чи поляками, котрі вважали євреїв із подачі німецької пропаганди винними у більшовицьких злочинах. Частково із збереженої частини рукопису Ореста Барбаріки, а частково із спогадів єдиного уцілілого з-поміж чотирьох друзів – Йосипа Мількера – реконструюється історія перебігу Голокосту у Львові. Запровадження обмежень, коли євреї могли лише упродовж двох годин на день відвідувати продуктові магазини, отримувати один кілограм хліба на тиждень, не мали права робити

запаси харчів і зобов'язувалися носити на одязі зірку Давида, завершується створенням гетто, в якому «панувала страшна бідосія, люди спродували останнє, щоб прохарчуватися» [2, с. 345]. Тюрма на Лонцького, піщаний кар'єр у Лисинецькому лісі на околиці Львова – нові просторові маркери на літературній мапі Катастрофи. Проте найбільше уваги у творі приділено Янівському концентраційному табору та Долині смерті – балці, в якій відбувалися розстріли. На прикладі цього місця, забудованого в радянські часи дачами, Ю. Винничук порушує проблему непам'яті минулого, яке в дощову погоду містично нагадує про себе сірими від попелу спалених людських тіл струмками.

Поряд із львівським текстом активно творяться й інші локативні тексти: київський, харківський, івано-франківський, тернопільської, рівненський тощо. У романі М. Гримич «Фріда» постає простір Бердичева, переплетіння в якому української, польської, єврейської, вірменської культур створило унікальну мультикультурну ауру міста та позначилося на ментальності його жителів. За словами авторки, яка в дитинстві жила в київському письменницькому будинку РОЛПТ, розташованому неподалік від єврейського базару, про Бердичів вона чула задовго до того, як почала писати роман: «Старий єврей дядя Ося часто повторював, що в Бердичеві завжди все найкраще і, по суті, Євбаз був як Бердичів в мініатюрі» [5]. Така оцінка містечка, загалом, є небезпідставною з історичної точки зору: Бердичів, єврейська громада якого вперше згадується 1721 р., вже в середині XVIII ст. стає столицею правобережного єврейства, а згодом – центром адміністративно-господарського та духовно-культурного життя краю. На його території діють 10 щорічних ярмарків, що за товарооборотом не поступалися Лейпцизьким, кілька банків. Єврейська частина населення, котра становила близько 75% від загальної частки жителів, займалася шинкарством, шевством, кравецтвом, обробкою металу, деревини, шкіри. Місто, на території якого існували близько 100 синачок, стало одним із центрів хасидизму [див.: 13]. «Волинський Єрусалим», «єврейська столиця», «польський Париж» – саме так називали Бердичів у XIX ст.

Перепідпорядкування Бердичева в середині XIX ст. з Волинської до Київської губернії, в якій він опиняється на периферії, призводить до занепаду міста і його поступового зникнення з виру суспільно-політичного життя. В.Єршов, аналізуючи міф міста в польськомовній мемуаристиці Правобережжя, зазначив, що його складниками в цей час стають «невпорядкованість, безпам'ятність і, нарешті, спонтанність та заплутаність. Бердичів постає як місто з невизначеною приналежністю, без адміністративної прив'язки, об'єкти якого кочують самі по собі, з розмитим вектором руху, без власної символіки» [7, с. 371]. Цей міф «персоніфікує місто-бедлам, марнотратство, пусті розваги, метушню й розбещення: гендлярський та балагульський етикет» [7, с. 372].

Після Другої світової війни, коли єврейське населення міста було майже повністю знищене (у гетто вижило близько двох десятків чоловіків з понад 30 тис. осіб), Бердичів втратив своє значення осередку єврейсько-го національно-культурного життя, але в романі М. Гримич твориться міф повоєнного мультикультурного простору, моделлю якого стає будинок на вулиці з промовистою назвою Торгова, 4: «Це був не будинок. Це було міфологічне світове древо з трьома ярусами – піднебесним, земним і підземним. На верхньому ярусі жили його святі – Кушнір Мойсей Давидович, Рафік Варданян – директор Бердичівського ринку, Берта Соломонівна – відома в широких торговельних колах Бердичева, Бессарабки і Подолу комісiонниця, Жевуські – люди хоч і без певного роду занять, проте дуже заможні та авторитетні.

На земному ярусі мешкали земні люди – військово-освітнянсько-чиновницькі різночинці Соболеви, Альперовичі і Ковалі... А підземний ярус був найтаємничішим, найзагадковішим ... де витали різні духи...» [4, с. 15].

Химерний дiм, ізольований від решти світу, стає символом міста, в якому життя також протікало за своїми власними законами: «Це був єдиний цілісний організм, власний світ, ізольований від решти світу, така собі маленька держава в державі, паралельний вимір, у якому все відбувалося геть не так, як за аркою – життя текло тут за власними законами та правилами» [4, с. 138].



Інакшість міста і його мешканців особливо виразно підкреслюється в записах радянського офіцера Федора Івановича Соболева. Колишній сибіряк, що став після війни начальником паспортного столу в Бердичеві, констатує ідеологічну аморфність міста, яке сторониться радянського трибу життя, закоріненість мешканців у свої архаїчні, ніби столітньої давнини, звичаї і порядки, «буржуазні» приватновласницькі інстинкти: «Дивна річ – як у будь-якому українському містечку після війни, – руйнація і, я б сказав, бардак, але народ ворухиться, метушиться, щось тягне, буде, чисто як мурашва в зруйнованому мурашнику, зовсім не так, як у наших сибірських містечках і селах: хоч злидні непроглядні, але життя йде розмірено, тихо, спокійно, нікому нічого не треба, ніхто нікуди не поспішає. І народ тут чомусь заможніший, хоча голодує так само, як уся наша велика Батьківщина, але, попри величезну руїну, тут є старі запаси – у людей водяться (бачив на базарі) старі речі довоєнних і навіть дореволюційних часів. Я поки що не розумію цих людей, але спостерігаю за ними з цікавістю» [4, с. 138].

У будинку на Торговій, 4 всі разом святкують єврейський новий рік, Михайла, а далі – «Миколая, католицький Свят-вечір, католицьке Різдво, наш Новий рік, православний Свят-вечір, православне Різдво» [4, с. 138]. Як і в романах Т. Пахомової та Ю. Винничука про Львів, промовистим показником міжкультурної взаємодії стають густативи: «Принесли хто що міг. Накривала на стіл тітка Катря – два графинчики каламутної самогонки, варена картопля зі смаженою цибулькою. Пані Ірена зробила свої фірмові голубці з тертою бульбою, тобто картоплею і шкварками. Берта Соломонівна зробила „меєр-цимес“ – така солодка морква з ізюмом. Мойсей Давидович узагалі розщедрився, виніс тараньку, мовляв, це йому клієнт натурою заплатив. А на десерт тітка Катря винесла „півників“ – льодяники на паличці» [4, с. 44].

Саме в цьому будинку колись жила головна героїня роману Ірина, яка повернувшись туди після тривалої перерви, повертається до себе самої – Фріди, онуки Берти Соломонівни. В. Сікорська називає цей шлях ініціативним [15, с. 238], Н. Герасименко – поверненням до родової пам'яті [3, с. 67],

з якою жінка стільки років намагалася порвати, навіть прибравши ім'я сусідки-польки Ірини Жевуської. Вихована єврейкою Бертою Соломонівною, народжена українкою Галею від вірменина Рубена Вартаняна, Фріда наприкінці твору, мов міфологічне дерево, відчуває в собі силу і мудрість різних народів: «Їй снилися класичні архетипальні сни. Ось вона стоїть на високій горі, і є водночас деревом і розп'яттям» [4, с. 177].

З Бертою Соломонівною та її прийомною донькою Галею пов'язана в романі історія порятунку часів Голокосту. Рятівництво у творі М. Гримич набуває нетрадиційного, подвійного виміру. Спочатку Берта Соломонівна разом із своєю родиною знаходить притулок в українській сім'ї на хуторі Ямна, а після того, як до будинку приходять німці, вона сама стає рятівницею. Під час утечі до лісу від німецької кулі гине донька господаря будинку, дитині якої Берта Соломонівна й замінить матір: «Берта підповзла до тієї молодиці і забрала немовля. Три дні вона блукала з ним по лісу, поки не заблудила до хати лісника, – там якраз переховувалися партизани. Нагодували її, напоїли, полікували немовля, яке дивом вижило. Берта полюбила дівчинку, як рідну, а своїх дітей у неї не було. От вона й попросила записати в паспорті, що Галя – її рідна дочка» [4, с. 117]. Цей епізод роману доводить, з одного боку, повну незахищеність людини на війні, а з іншого – демонструє, як у межах однієї біографії можуть змінюватися ролі особи від жертви до рятівника і навпаки.

Чернівецький текст української літератури поповнився романом М. Дупешка «Історія, варта цілого яблуневого саду», в якому моделюється образ Чернівців періоду 1935–1993 рр., що умовно поділяється на три часові пласти. Початок твору співвідноситься з добою, коли місто в складі Північної Буковини належало Румунії; центральна частина повістує про долю міста періоду Другої світової війни, а завершальна, найкоротша, пов'язана з радянською історією Чернівців. До творення образу міста причетні три наратори – головний герой роману чернівчанин Павел Бачинський, його мати Марія й наш сучасник.

Саме крізь призму свідомості Павела Бачинського, якому на початку твору – 15 років, постає соціальний, культурний, політичний, етнонаціональний, архітектонічний контекст Чернівців. Фабульний подієвий ряд твору організований за принципом оповідання в оповіданні: уже літній Павел Бачинський, з яким головний герой познайомився 1993 р., згадує своє життя на тлі міста, де «кінотеатр „Жовтень” був синагогою, де румунські няньки співали німецьким дітям українських колискових, а жінки вперше дозволяли собі привселюдно купатися в Пруті» [6, с. 12]; міста «...розкішних ресторанів, де кельнерки знали більше мов, ніж теперішні професори, а театральних труп було більше, ніж організованих злочинних груп» [6, с. 138], де в злагоді і порозумінні жили представники різних культур і релігій, а «слова переходили з мови в мову, з діалекту в діалект» [6, с. 12].

Загалом полікультурність як ключова характеристика Чернівців міжвоєнного періоду в романі М. Дупешка позначена відчутними імагологічними інтенціями: «Те, що люди різних національностей жили у тих Чернівцях майже без конфліктів, зовсім не означає, що це була якась суцільна мішанина. Зовсім ні. Румуни горнулися до румунів, євреї – до євреїв, українці – до українців, а німці – до німців. Це були чотири найбільші, приблизно однакові за чисельністю національні групи... А ще були вірмени і поляки, було з десяток турецьких сімей і трохи більше чеських, словацьких та мадярських. Росіян до 1940 року в Чернівцях майже не було.

Так ось, ці національні групи не лише святкували свої свята, співали свої пісні, говорили своєю мовою, вони й родичалися передусім між своїми. І такі родини, як моя, де батько – поляк, а мати – півнімкеня-півукраїнка, траплялися не дуже часто» [6, с. 51].

Завдяки національному походженню й етнорегіональній атмосфері формування особистості Павела – «хлопця з української гімназії, поляка за національністю, чії батьки крім польської й української (цими мовами розмовляли дома) змушували вчити насамперед німецьку...» [6, с. 51] – цей персонаж стає ідеальним для розгортання філософської антиномії *своє/чуже*, де *чуже* постає *іншим*, але не *ворожим*, де осягнення *іншого* є життєво необхідним

для розвитку власної особистості, самоусвідомлення себе і своєї культури. *Іншого*, який, за Е. Левінасом, створює систему координат для розрізнення, що є ґрунтовнішим і глибшим, ніж аналіз і синтез. А ідея відповідальності за *іншого* «аж до спокути вчинків іншого» [9, с. 109] визначає етичну природу людини, метою якої є милосердя і любов до ближнього. Крізь призму цих почуттів сприймає Павел вторгнення війни в Чернівці: «Куди було тікати нам, нашій польсько-українсько-німецькій родині? Республіки Польщі не існувало, України теж, Німеччина перетворилася на Третій Райх. Куди було тікати місцевим євреям? А місцевим українцям, заради яких начебто й забрано Північну Буковину?» [6, с. 39].

Роман М. Дупешка дещо руйнує міф міжвоєнної «золотої доби» цього міста, в якому «тогочасний пересічний чернівчанин був жебраком, якщо порівняти його з теперішнім. А за Австрії чернівчани були ще біднішими» [6, с. 44]. До негативної економічної додається знижувальна ольфакторна характеристики міста, в якому «вулиці були значно більш залюднені, на кожній площі був ринок з усілякими свійськими тваринами, цибулями та часниками, рибою та ковбасами. А ще люди з сіл, які пахнули сіном і гноєм, землею і травою. А ще натуральний одяг з овечого хутра, коров'ячої чи свинячої шкіри... Міщани пахнули вогкістю своїх помешкань, чиновники – папером, пилом і цифрами з рахункових книг. Хоч автівок було вже багато, але в місті ще було достатньо й коней, а деякі румунські селяни приїжджали до міста навіть волами. І не кожен тоді міг собі дозволити користуватися шампунями. Та коли чоловіки виходили на вулицю Флондор, то пахнули ваксою, так гарно було вичищене їхнє взуття» [6, с. 11].

Рідне місто Павела Бачинського має численні топографічні маркери: передмістя Садгора, що пізніше стане частиною Чернівців; гора Цецино на його західній околиці; готель «Брістоль»; унікальний будинок з левами, споруджений за проектом Ф. Сковрона; площа Герей; вулиці Бретяна, Мораріу, Флондор, Штефана Великого тощо. Культурний і духовний код міста й Буковини формують згадані в романі всесвітньовідомий німецькомовний поет Пауль Целан і його троюрідна сестра поетеса Зельма

Меербаум-Айзінгер; письменники Ольга Кобилянська й Ірина Вільде, Михайло Івасюк і його син композитор Володимир Івасюк та ін. Загалом же літературний «простір» тексту роману значно ширший: тут згадуються класики вітчизняної (Т. Шевченко й В. Стефаник, М. Хвильовий і О. Довженко) та зарубіжної (Г. Грасс) літератур, сучасна польська авторка Л. Осталовська і її «Акварелі» – твір про геноцид євреїв і зовсім малознаний геноцид ромів; аллюзивно «присутні» Т. Шевченко, Л. Українка, І. Франко, Е. М. Ремарк та ін.

Чернівці до початку Другої світової війни мисляться автором як європейське місто, що належить до світового культурно-економічного простору. Свідченням цього в романі є світовий кінематограф («у темряві кінотеатру „Скала” ... з’являється з набріюлініним волоссям та аристократичною усмішкою неперевершений Кларк Гейбл» [6, с. 6]) та реклама («...величезними, майже метр заввишки, рекламними літерами на дахах навколишніх будинків. З одного боку площі виблискувала „NIVEA” – вишукані чернівчанки особливо любили пудру від цього бренду, фризери – креми для гоління, а віднедавна ввійшов у моду навіть крем для засмаги. На протилежному боці площі красувався „PHILIPS”, чії лампочки світилися майже у кожній чернівецькій оселі» [6, с. 5]).

Прихід радянської влади – людей «іншої цивілізації» [6, с. 59] – у творі емоційно оцінюється як загибель міста – «померло гарне європейське місто Чернівці» [6, с. 39]; «40-й став для Чернівців роком погибелі» [6, с. 53]. «Налетіла червона сарана, перетворивши європейське місто на забігайлівку для красноармейця» [6, с. 59], – резюмує політичну ситуацію Павел, який від руки червоноармійця втратив батька.

Остаточо руйнує атмосферу провінційного європейського міста передчуття війни: «Гітлер анексував Австрію, розвалив Чехословаччину, а це ж усе землі колишньої Австро-Угорщини, і в місті розуміли, що він може піти далі як на південь, так і на схід» [6, с. 31]. Важливо, що призвідцею війни, яка змінить політичну карту і соціальну структуру світу та обернеться гуманітарною катастрофою для мільйонів людей, у романі виступає не тільки Німеччина, а й СРСР: «На сході один тиран набирив сил, напуваючись

кров'ю: майже 10 мільйонів заморено голодом, сотні тисяч вивезено на схід, інших розстріляно, зацьковано, замордовано. Другий тиран поки тішився новими землями» [6, с. 31]. Нацизм і комунізм мисляться автором як однаково неприйнятні ідеології, що призвели до масових злочинів та геноцидів. На цьому наголошують і дослідники пам'яттєвої парадигми, зокрема А. Ассман [1, с. 175].

Важливою для окреслення суспільно-політичної і духовної ситуації в місті напередодні й під час війни є художня обсервація тоталітарних режимів як знарядь насильства. Причина їх популярності в романі обґрунтовується Павелом Бачинським: «Люди за своїм первісним стадним інстинктом хотіли пристати до сильніших. Бути нацистом і бути комуністом серед простого люду стало модним» [6, с. 31]. Про цю ж «ідентифікацію з авторитетом» говорив ще один видатний буковинець – психоаналітик і дослідник фашизму В. Райх: «Ідентифікація з владою, фірмою, державою, нацією і т. ін., яку можна виразити формулою „Я – держава, влада, фірма, нація”, конститує психічну реальність і є відмінним прикладом перетворення ідеології в матеріальну силу» [14]. Вчений дійшов невтішних висновків про латентну природу фашизму: «В основі фашизму всіх країн, народів і рас лежить безвідповідальність народних мас. Фашизм виникає в результаті тисячолітньої деформації особистості. Він міг би виникнути в будь-якій країні і у будь-якого народу. Він не становить характерну особливість німців чи італійців. Фашизм проявляється в кожному індивідумі у всіх країнах світу» [14]. Він виховується суспільними інституціями, включаючи церкву, і тримається на переконаності особи у власній вищості за національною, соціальною, релігійною чи будь-якою іншою ознакою. Отже, не прихід до влади тирана спричиняє скочування країни до насилля, а внутрішній фашизм мас спонукає їх обирати потворні ідеології: „Фюрер” може творити історію тільки тоді, коли структура його особистості відповідає особистісним структурам широких груп» [14].

Суть ідеології Третього Райху розкривається Аріелем Капманом: «Вони прийшли по всіх інакших. Ти думаєш, Флоріне, що вони румунів не будуть

чіпати? І румунів також, коли вони перестануть бути потрібні. Бо румуни теж не дуже схожі на істинних арійців. Такі потвори не можуть наїстися: спершу вони знищать нас, євреїв, потім перейдуть до слов'ян, потім до тих, хто пише лівою рукою, хто вірить в Ісуса Христа, хто танцює вальс, хто має неправильну будову тіла, хто носить червоне...» [6, с. 108]. Та саме геноциду єврейського населення, питома вага якого в полікультурному місті становила близько 30% загальної кількості жителів, присвячено у творі найбільше уваги.

Тема Голокосту найповніше розвивається в сюжетній лінії Павела й Дори. Невідомо, чи мав би цей роман, попри зворушливу історію платонічного кохання і знайомства, шанс у мирному житті, адже відчутним був соціальний розрив між ними (Павел – син коваля, родина якого хоч і була заможною, проте не могла дорівнятися до статків ювеліра Арієля Капмана, батька Дори), але радянська, а згодом і німецька окупації Чернівців, урівняли їхнє матеріальне становище. До того ж родина Дори, яка не встигає емігрувати за кордон («прийшов Радянський Союз, і можливість для втечі зникла: з найкращої країни на планеті люди не виїжджають» [6, с. 48]), стає заручницею нової політичної ситуації.

Автор намагається дотримуватися історичної об'єктивності в художньому моделюванні довоєнного міського середовища й не приховує, що частина суспільства з приходом німецьких і румунських військ пов'язувала сподівання позбутися радянської влади. Проте дії режиму румунського генерала Антонеску, союзника Гітлера, надзвичайно швидко довели неможливість їхньої толеранції. На прикладі інтернаціональної родини дідуса і бабусі Павела, де він – українець, а вона – німкеня, М. Дупешко демонструє стрімкий крах суспільних ілюзій. Бабуся Герта, ніби передбачаючи майбутній сором своєї нації, відпочатку ненавиділа Гітлера за те, що той «псує репутацію німецького народу» [6, с. 100]. Дід Омелян же, прихильник старої Австро-Угорщини, мріяв про відновлення імперського порядку, а з ним – і повернення будівельного бізнесу, відібраного совітами. Та коли нова румунська влада за кілька днів розстріляла кількасот євреїв, спалила синагогу, а згодом почала зводити

стіни довкола Чернівецького гетто, дід облишив мрію про будівельну справу, бо «що він будуватиме: концентраційні табори чи стіни гетто? ... Сім'я ... діда була не з тих, хто балюватиме, коли в річку скидають трупи сотень невинно розстріляних людей» [6, с. 100].

Важливим складником роману М. Дупешка є фемінний тип нарації, до якого автор вдається через форму щоденника матері Павела. Записи, які Марія почала вести з терапевтичною метою за порадою лікаря, переростають у свідчення про добу з суто жіночої точки зору. Щоденник Марії також стає і свідченням міжкультурної толерантності, яка культивувалася в родині не одне покоління: «Так уже в нашій сім'ї прийнято, що ми святкуємо обидва Різдва: і католицьке, і православне. Таку традицію започаткував мій батько. Одружившись з моєю мамою, він сказав, що в сім'ї будуть шанувати традиції обох родин. Тому ми співали й польські колядки, й українські, й німецькі» [6, с. 87]. Марія вільна від міжнаціональних упереджень, належність Дори до іншої культури й релігії вона не вважає перешкодою для стосунків зі своїм сином. Дора для неї – «чарівне створіння з очима вуглинками, і таким же смолисто-чорним волоссям. А ще з чудовими манерами та вихованням» [6, с. 87].

Думка про подібність природи радянського і німецького режимів, що неодноразово порушується в романі, унаочнюється через зіставлення в щоденникових записах Марії Бачинської злочинів обох систем, які сталися в один і той же день – 7 липня 1941 р. У той час, як в окупованих Чернівцях німці «показово розстріляли перших кількесот євреїв, а тіла поскидали у Прут» [6, с. 103], на Тернопільщині, поблизу Заліщиків, на мосту було підірвано сім вагонів із «ворогами» радянської влади. «Міст розвалився, вагони попадали в річку... Я не знаю, скільки у вагонах було людей. Кажуть, що близько тисячі. У вагонах не було фашистів. Там були поляки, українці і євреї» [6, с. 102], – фіксує Марія в щоденнику. В історії згадані автором події відомі як Заліщицька трагедія, жертвами якої стали ув'язнені внаслідок радянізації західноукраїнських земель. На початку війни людей із переповнених більше ніж у двічі тюрем спершу планувалося депортувати



вглиб радянської території. Але стрімкий наступ німців завадив цим планам, і в'язнів Чортківської і Коломийської в'язниць у залізничних вагонах вивезли й підірвали на мосту через Дністер.

Візуалізації описуваного періоду слугує апеляція автора до історичної фотографії: «У мережі можна знайти знімки німецького фотографа Віллі Прагера, на яких зображено євреїв, що підмітають вулиці Чернівців» [6, с. 109]. Віллі Прагер – німець румунського походження, який під час війни працював тилловим фотографом. Частина його фото, що зберігаються в державному архіві м. Фрайбурга (Німеччина), доступна для перегляду в інтернеті. Зокрема й знімки, зроблені під час його приїзду як кореспондента румунських ЗМІ до Чернівців у липні 1941 та листопаді 1942 р. Попри те, що фотограф не фіксував дражливі моменти окупації, його знімки є документальним свідченням доби. Зокрема, на них зафіксовано зруйновані споруди, спалений дощенту «Темпль» – чернівецьку синагогу, ймовірно, т. зв. «траянових» євреїв, які прибирають вулиці міста: «Зацьковані, втомлені обличчя викликають жаль, але можна припустити, що мітли, які вони тримають у руках, стали для цих людей шансом на порятунок» [6, с. 109].

Трагедія тієї частини чернівецьких євреїв, яким не вдалося вчасно виїхати з Чернівців, у романі втілена в образах родини Капманів. Дору та її батьків, що переховувалися в будинку Павела, було вистежено, матір убито при затриманні. Доля ж дівчини, яка після цього разом із батьком потрапила до гетто, а далі – в табір «Трансністрії», до початку 1990-х рр. залишалася для Павела невідомою. Поштовхом до відновлення пошуків Дори стає приїзд її молодшої сестри від другого шлюбу батька. Детективна історія порятунку Арієля Капмана (з документами вбитого венеційського купця він перебирається за кордон) звучить, скоріше, як виняток з окупаційної долі євреїв. Історія ж Дори, яку було вбито при спробі втечі з Коло-Михайлівського табору, підтверджує трагізм долі понад тисячі євреїв, знищених там.

Через цей сюжет автор опосередковано розкриває травматичний характер пам'яті про Голокост. Негативний досвід індивідуального страждання тих, хто пережив трагедію, спонукає витіснити ці події зі свідомості: «Коли після

війни я розмовляв з людьми, які повернулися до Чернівців із “Трансністрії”, вони були не надто говірки. Вони ще довго жили у страху» [6, с. 109], – зауважує Павел. До того ж до суто психологічного механізму «забування» пережитого додавалася здійснювана радянською владою насильницька ревізія подій Другої світової війни.

Персоносфера «ретроспективної» частини роману є переконливою з точки зору формування в Чернівцях особливого типу людської особистості. Носіями цієї регіональної філософії екзистенції, за якими закріпилася назва *Homo Bukowinensis* [див.: 12, с. 28], в романі постають родини Бачинських, Капманів та інші персонажі, для яких поліетнічні Чернівці стали школою толерантності, пошуку порозуміння й поваги до культури *іншого*.

Важливою ланкою пам’яткової парадигми в романі є присутність нашого сучасника, який об’єктивізує історичний наратив, викладаючи крізь призму власної свідомості історію життя Павела Бачинського на тлі міста. Лише наприкінці твору читач дізнається, що оповідач перебуває на «блокпостах ХХІ століття». Тож війна на сході України актуалізує намагання автора з’ясувати причини й механізми функціонування тоталітарних режимів, бо вона бачиться як наслідок консервації ідеалів, символів і міфів тоталітаризму в пострадянському суспільстві.

Дія творів української літератури, присвячених темі Голокосту, здебільшого відбувається в містах або містечках, що відповідало традиційному міжвоєнному способу існування і зайнятості єврейського населення в сферах торгівлі та ремісництва. Однак не кожен літературний твір, у якому постає образ міста, можна кваліфікувати як міський текст. По-перше, для існування останнього важливо, щоб місто втілювало певну модель буття, переживання соціокультурних особливостей локусу і репрезентації ідентичності своїх жителів. Саме ця обставина і зумовила вибір для аналізу творів, у яких міста виконують не лише традиційно-хронотопні функції, але є й персонажами творів, які самі «розповідають» про себе. По-друге, для функціонування міського тексту необхідне існування в свідомості людей пов’язаного з ним спільного культурного коду, що виникає на основі цілісного урбаністичного

простору міста, одночасно індивідуального і закріпленого типологічно. Таким спільним кодом для Львова, Чернівців і Бердичева є присутність потужного єврейського складника в культурному, релігійному, економічному образі їхнього минулого. Тож художні простори міст у творах Ю. Винничука, М. Дупешка, М. Гримич доносять до читача не лише маркери Голокосту, а й образи зруйнованого ним світу.

Твори Ю. Винничука та М. Дупешка споріднює художній характер міських текстів Львова та Чернівців як осередків довоєнного мультикультуралізму, специфічний варіант національної картини світу, в якій присутні представники не лише української, а і єврейської, польської, німецької, румунської та інших національностей. Обидва міста вписані в культурно-історичний час 40-х рр. XX ст., а їх персонажі – приватні втілення тих історичних процесів, які тоді відбувалися на Галичині та Буковині. Міські тексти Львова та Чернівців підкреслюють гетерогенність історичного, культурного, суспільно-політичного ландшафту міст. Простори цих міст, відображені в романах «Танго смерті» та «Історія, варта цілого яблуневого саду», виконують функцію осередку просторової пам'яті.

Нагомість М. Гримич у романі «Фріда» фіксує перехідність від довоєнної до повоєнної картини світу Бердичева. Втілюючи трагедію єврейської частини населення цього міста в історії Берти Соломонівни та її прийомної доньки і онуки, письменниця міфологізує образ міста. Бердичів одночасно наділяється характеристиками втраченого раю, тугою за незворотністю часу і провінційною замкненістю, уособленою в будинку без вікон назовні. Мотив справжнього і несправжнього буття, повернення до самої себе підкреслюється мотивом двійництва головної героїні Фріди. Текст міста, якого вже не існує в тому вигляді, в якому він існував, М. Гримич упорядковує за допомогою моделі, в центрі якої перебуває будинок-дерево.

Визначальним для сприйняття міст у романах Ю. Винничука «Танго смерті», М. Дупешка «Історія, варта цілого яблуневого саду» та М. Гримич «Фріда» стає акцентування матеріально-культурних і, особливо, духовно-культурних елементів тексту, які здатні не лише розширити семіотичний

простір міського тексту в сучасній українській літературі, прислужитися його діахронічному дослідженню, а й стати важливою ланкою пам'яті про парадигми про Голокост у вітчизняній літературі.

### Література

1. Ассман А. Новое недовольство мемориальной культурой. Москва: Новое литературное обозрение, 2016. 232 с
2. Винничук Ю. Танго смерті: роман. Харків: Фоліо, 2015. 379 с.
3. Герасименко Н. Жіноча література: чи справді рожева? *Слово і Час*. 2015. № 3. С. 56–69.
4. Гримич М. Фріда: роман. Київ: Дуліби, 2012. 188 с.
5. Доманський О. Перша презентація нового роману Марини Гримич пройшла в Бердичеві. URL: <https://cutt.ly/3UjLHYz> (дата звернення: 9.11.2021).
6. Дупешко М. Історія, варта цілого яблуневого саду: роман. Чернівці: Книги–XXI, 2017. 160 с.
7. Єршов В. Міф Бердичева у польськомовній мемуаристичній літературі Правобережжя. *Волинь філологічна: текст і контекст*. Луцьк, 2008. Вип. 6: Польська, українська, білоруська та російська літератури в європейському контексті. Ч. 1. С. 363–374.
8. Котик І. «Танго смерті» як загроза державній безпеці. URL: <http://litakcent.com/2012/11/22/tango-smerti-jak-zahroza-derzhavnij-bezpeci/> (дата звернення: 9.11.2021)
9. Левінас Е. Етика і безконечність. Діалоги з Філіппом Немо / пер. О. Білий. Київ: PORT-ROYAL, 2001. 134 с.
10. Літературознавча енциклопедія: у 2 т. / автор-уклад. Ю. Ковалів. Київ: ВЦ «Академія», 2007. Т. 2. 624 с.
11. Лотман Ю. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. Москва: Языки русской культуры, 1996. 464 с.
12. Особливості буковинського пограниччя: історія культурного полілогу / Л. Антошкіна та ін. Донецьк: ТОВ «Юго-Восток, Лтд», 2010. 238 с.
13. Пасічник А. З історії єврейської громади міста Бердичева. *Матеріали міжнародної науково-практичної конференції «Євреї в Україні: історія і сучасність»*: збірник наукових праць. Житомир: Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2009. С. 131–136.
14. Райх В. Психологія мас і фашизм. URL: <https://www.e-reading.club/book.php?book=47578> (дата звернення: 9.11.2021)
15. Сікорська В. Континуальна та просторова візія хронотопу дому-дерева у романі «Фріда» Марини Гримич. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Філологічна»*. 2015. Вип. 55. С. 235–238.

16. Станісевич Є. Певно, найкращий роман останніх років. URL: <http://litakcent.com/2012/09/27/revno-najkraschuj-roman-ostannih-rokiv/> (дата звернення: 9.11.2021)
17. Топоров В. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического: избранное. Москва: Издательская группа «Прогресс» – «Культура», 1995. 624 с.
18. Химка Д.-П. Львівський погром 1941-го: німці, українські націоналісти і карнавальна юрба. URL: <https://www.istpravda.com.ua/research/2012/12/20/93550/> (дата звернення: 5.11.2021).
19. Чорновол І. Релігія та культура на фронті. *Фронти міста: історико-культурологічний альманах* / ред. В. Грибовський. Дніпропетровськ: Герда, 2015. Вип. 4. С. 8–20.
20. Якубовська-Кравчик К. Львівські простори у «Танго смерті» Юрія Винничука. *Метаморфози в сучасній українській літературі* / за ред. П. Олеховської, М. Замбжицької, К. Якубовської-Кравчик. Варшава–Івано-Франківськ, 2014. С. 336–345.

### 3.3. Просторові маркери пам'яті й Україна в іншомовній прозі про Голокост

Невід'ємним складником процесу формування «новітньої культури відповідальної та діалогічної міжсусідської пам'яті» [9, с. 147] бачиться і включення художнього досвіду іншомовного письменства, пов'язаного з Україною. Під «іншомовною» маємо на увазі автентичну літературу, написану неукраїнською мовою. Коло аналізованих тут творів передусім включає доробок українських письменників, написаний іншими мовами (наприклад, Й. Бурга – їдишомовного письменника, який жив і працював у Чернівцях чи І. Лобусової, сучасної російськомовної письменниці з Одеси), вихідців з України, у творах яких наша країна стає простором художньої дії (А. Аппельфельда – ізраїльського письменника, уродженця Чернівців; І. Фінк – ізраїльсько-польської письменниці, яка народилася на Тернопільщині; К. Хігер, місцем народження якої є Львів), чи представників покоління постпам'яті, особисто, як К. Петровська чи А. Шевченко або родинним корінням, як Д. С. Фоєр, пов'язаних з Україною.

Окреме місце в цьому переліку авторів посідає Йосип Бург. Його називали «останнім письменником із покоління до Голокосту», що писав на їдиш, не лише в Чернівцях, але й в Україні загалом, одним із останніх їдишомовних авторів Східної Європи, а з легкої руки його перекладача українською Петра Рихла – «лицарем їдишу». Провівши більшість свого життя в Чернівцях, Йосип Бург, проте, мав чотири громадянства, хоч сам себе вважав лише буковинцем: «Коли я народився, Австрія вважалася нашою вітчизною, Відень – нашою столицею, а Франц Йосиф – нашим цісарем. Коли я був підлітком, то нашою вітчизною стала Румунія, нашою столицею – Бухарест, а Фердінанд – нашим королем. Коли я дійшов зрілості, то наша вітчизна почала зватися Радянським Союзом, наша столиця – Москвою, а Сталін був батьком усіх народів. Але я не австрієць, не румун і не росіянин, я – буковинець... Я буковинець від маківки до п'ят» [цит. за: 14, с. 5].

Та в житті письменника мав місце період, коли він був змушений жити поза рідним краєм: 1941 р., з початком німецького вторгнення, Й. Бург

перебрався в Росію, далі були Узбекистан і Кавказ, аж поки нарешті 1958 р. разом із дружиною і донькою він не повернувся до Чернівців. «Я думав, що каміння буде плакати під моїми ногами, коли я повернуся» [27], – згадував письменник в інтерв'ю для «Frankfurter Allgemeine Zeitung» 1992 р. Адже ніхто з його численної родини не пережив Голокост – були вбиті мати і сестра та ще 50 їхніх родичів [див.: 29]. Відтак тема Голокосту стала провідною в доробку прозаїка.

В оповіданні «У сутінках» автор говорить про початок політики переслідування і знищення євреїв. Художній простір Відня – колишньої австрійської цісарської резиденції – передається через протиставлення культурологічного образу, що закарбовувався у свідомості людей упродовж тривалого часу, і тієї картини міста, яка відкривається перед героєм у 1930-х рр. Поряд із місцем розкішних палаців, барокових колонад, середньовічних готичних споруд, батьківщиною віденського вальсу, безсмертну славу якому приніс Йоганн Штраус, постає австрійська столиця, у якій посилюються антисемітські настрої. Від уваги героя за віденською святковістю і безтурботністю не приховуються загрозливі знаки прийдешнього лихоліття. Ці знаки «прочитуються» ним у заголовках газет, «чорних павучих хрестах свастик» [4, с. 29], що чимдалі частіше з'являлися на стінах віденських будинків. Тому судовий процес над французьким офіцером єврейського походження Альфредом Дрейфусом, що був сфабрикований ще 1894 р. на хвилі антисемітських настроїв у Франції, але мав широкий світовий резонанс, бачиться авторові лише як «трагічна прелюдія до тридцятих років» [4, с. 29]. Згадка про цю судову справу постає в оповіданні у зв'язку з фільмом «Я звинувачую», що йшов тоді у віденських кінотеатрах. Йдеться про кінострічку німецького режисера В. Дітерле «Життя Еміля Золя» (1937). Назву «Я звинувачую» картина отримала в радянському прокаті за заголовком відкритого листа до президента Франції письменника Е. Золя, який картвав владу країни за антисемітизм. Кінострічка, як і сам вчинок французького письменника, мали б слугувати доказом впливу інтелектуальної еліти на дії влади, суспільні настрої, можливості боротьби проти національної дискримінації і соціальної

несправедливості, але Й. Бург змушений констатувати проминальність цього історичного досвіду.

Найтрагічнішою в австрійській історії автор називає весну 1938 р., коли «на західних кордонах Австрії світ семимильними кроками наближався до катастрофи» [4, с. 31]. Прихід «моторизованих орд варварів» приносить у Відень багаття з книжок: «Університет, старовинний центр європейської культури, було згальблено, в шибках його вікон танцювали відблиски палаючих вогнищ. У цьому вогнищі горіла гордість австрійської літератури: Гуго фон Гофмансталь, Артур Шніцлер, Стефан Цвайг, Франц Кафка... – Verdammte Juden!» [4, с. 31]. Від нацистських гасел екзальтованого натовпу недовго залишалося до створення єврейського гетто в другому районі міста.

Якщо оповідання «Раса» і «Чужий» об'єднує топос Відня, то героїв обох творів у особистісному плані об'єднує єврейське походження, а в суспільному те, що на житті кожного з них позначився аншлюс Австрії 1938 р. На цьому їхня подібність вичерпується. Бо перший, групенфюрер СС Отмар фон Вернер, проклинає кров своїх предків за те, що не зреклися свого єврейства раніше. «Проклятий єврей твій батько. Чому він не прийняв католицької віри до твого народження? Хто посмів би сьогодні чіпати твого внука?» [4, с. 38], – дорікає він покійному діду-генералу. Дивна смерть упродовж однієї ночі багатьох товаришів по службі наганяє на персонажа небезпідставний страх за власне життя. У Австрії, яка 1938 р. ввійшла до Третього Райху, суспільство охоплене масовою істерією пошуку замаскованих євреїв, і потомствений військовий Отмар фон Вернер усвідомлює свою участь. Автор майстерно змальовує психологічний стан людини, яка хапається за ефемерні шанси врятуватися від молоху нацизму, приходу якого посприяла сама, підтримавши аншлюс. Персонажеві то ввижаються службовці гестапо, які в архівах вишуковують інформацію про його походження, то він намагається переконати себе в зовнішній несхожості на діда-генерала, портрет якого висить на стіні, чи сподівається дістати фальшиві документи, які б посвідчували його арійство в трьох поколіннях. Поштовий конверт, на якому не вказане нацистське звання адресата, ставить крапку в спробах



Вернера врятуватися: він розуміє, що його заслуги перед райхом нівелюються його походженням. Гірка іронія долі криється у фіналі твору: спотворене тіло Отмара фон Вернера, що наклав на себе руки, знаходять на тротуарі, на якому ще вчора лежали євреї, миючи сходи його будинку.

Герой оповідання «Чужий» – випадковий знайомий оповідача. Його історія розгортається ретроспективно, починаючи із замітки в місцевій газеті 1938 р.: «Берлінський єврей Генріх Шнайдер засуджений на п'ять років за осквернення арійської раси» [4, с. 44]. Через спогади оповідача окреслюється образ головного персонажа. Він – виходець із неможливої єврейської родини з Польщі, що поєднував студіювання германістики в Берлінському університеті й роботу на чавунно-ливарному заводі. Причиною ж його поневірян стало знайомство й одруження з дівчиною, батько якої був палким прихильником ідей націонал-соціалізму й «не міг допустити, щоб його чистокровна арійська дочка одружилася з проклятим євреєм» [4, с. 44]. Почуття героїв зазнає серйозних випробувань ще в Німеччині, коли Генріх у 1933 р. був ув'язнений у концтаборі, але згодом викуплений звідти коханою жінкою. Втеча до Австрії приносить героям хоч і нелегке в побутовому розумінні, але позбавлене переслідувань життя: «Чотири роки ми живемо у Відні, й ніхто нас тут не знає. Ми живемо в одному домі з сусідами, але жодна душа не відає, хто ми і звідки. Чужі. Та й по всьому...» [4, с. 44]. Так триває до 1938 р., поки в життя героїв не вриваються глобальні політичні події. Назва «Чужий» підкреслює і неофіційний статус, і внутрішній стан як героїв оповідання, так і загалом людей, що опинилися заручниками ситуації, коли незалежна Австрія перетворюється на Ostmark (Східну марку) Третього Райху. На противагу персонажеві попереднього твору, Генріх Шнайдер і його дружина є провідниками ідеї незнищенності гуманного начала в людині як вищої моральної чесноти, що має надчасовий, наднаціональний і надконфесійний характер.

Пам'ятєвий простір Голокосту розширюється в оповіданні Й. Бурга «Маковей», де йдеться про події в селі Іспас на Вижниччині.

Семантика назви села Іспас (спасіння), у якому відбувалися описані події, накладається на історію порятунку 15 єврейських родин – майже ста осіб – християнським священником та односельцями. Крізь призму дитячої свідомості, сповненої релігійних забобонів і упереджень, оповідач передає свої перші враження: «У дитинстві, переборюючи в своєму серці ляк, боячись, не дай Боже, осліпнути, я мчав повз церкву зі словами молитви на устах. Священника я теж боявся. Якщо він ішов мені на зустріч, то я кидав через плече пучечок соломи. Чому саме соломи, я й досі не знаю. Чи помічав священник мене, охопленого первісним страхом? Мабуть, що так. Бо на його устах з'являлася безпомічна крива усмішка. Пізніше, через багато років, коли я зрозумів, що означала ця усмішка, я, згораючи від сорому, дуже хотів ще раз зустрітися з ним. Я хотів загладити свою вину за отой пучечок соломи й вибачитись перед ним. Але тоді його вже не було на світі» [4, с. 54]. Та події літа 1941 р. змушують оповідача переконатися в тому, що не конфесійна належність робить людину людиною.

Перед читачем постає образ сільського священника в розквіті фізичних і душевних сил, який має в селі неабиякий авторитет. Нетиповість його натури для представника духовного стану передається в тексті розрізненими деталями: його очі під густими бровами таять «неспокійний вогонь» [4, с. 54], ще з гімназійних часів він, через своє селянське походження, носить зневажливе прізвисько «Мужик», він – онук діда-опришка. Та і його освітні уподобання не свідчать про смиренність: студента духовного навчального закладу вабили соціальні науки й художня, а не релігійна складова Біблії. Автор не ідеалізує образ Маковея, який, за словами оповідача, із байдужістю чи погордою ставився до єврейської частини жителів села. Та загострення суспільної ситуації, культивування нетерпимості на національному і релігійному ґрунті акумулюють людські якості Маковея й він приходить до однозначного рішення не допустити розбрату й насильства в селі. Внутрішня напруга священника передається через низку містких художніх деталей: «Надія і відчай злились воедино, і йому здавалось, що він тримає у своїх руках обидва кінці життя і смерті...» [4, с. 67], «Маковей нічого не бачив, нікого не чув і, наче

божевільний, розгойдував дзвони все сильніше й сильніше, аж поки біля церкви не зібралось усе село» [4, с. 69], «його м'який і чистий бас, не дуже сильний від природи, тепер важко гримів, мовби він оголошував комусь війну не на життя, а на смерть...» [4, с. 70]. П'яні погромники не насмілилися піти проти волі села, що на чолі зі священником постало на захист євреїв, і в Іспасі не пролилося жодної краплини крові. Правда, священник виявився безсилим перед виселенням євреїв до «Трансністрії» – відданого німцями під тимчасове румунське управління адміністративно-політичного утворення на східних від Дністра землях. За словами Ф. Гейманн, «провінція існувала лише 2 роки та 7 місяців, із серпня 1941 р. по березень 1944 р. Але отримала нерадісну долю стати пунктом призначення для євреїв, депортованих з Буковини та Бессарабії, та кладовищем для двох третин з них» [6, с. 27]. Доли врятованих Маковеем односельців склалися так, як і решти 110 тисяч євреїв, яких було вигнано до Трансністрії (до речі, там обірвалося життя й матері Й. Бурга), але це не применшує «подвиг совісті» священника.

Письменником використана реальна історія порятунку часів окупації Північної Буковини Румунією, яка, на жаль, була швидше винятком: на захист євреїв-односельців піднялося все населення і не допустило в село активістів пронацистської румунської організації «Кузі», котрі винищили євреїв у сусідніх населених пунктах.

Це оповідання вносить уточнення і в назву всієї збірки Й. Бурга «Пісня над піснями», в яку його було вміщено, що безперечно, апелює до старозавітного контексту, у якому однойменний твір вважається алегорією любові Бога до ізраїльського народу. Та в мить перемоги світла над птьмою, що насувалася на Іспас, свою пісню над піснями чує Маковей: «Майже все село – від старого до малого. А попереду – Маковей. Він тримав у руці великий срібний хрест, міцно притиснувши його до грудей.

Жах скував перелякані єврейські вулички. Безпомічні перед загрозою, що насувалася, люди ховали дітей на горищах, а молоденьких дівчат – у підвалах.

Але Маковей знав, що він іде назустріч світлові, яке пододало пільму. Він був переконаний, що п'яні погромники не посміють перечити волі цілого села. Він крокував поважно, з високо піднятою головою. Він весь світився, хоча його обличчя було затьмарене втомою і турботою. В його грудях звучала могутня мелодія. Пісня над піснями його душі» [4, с. 71–72]. Отже, пісня – це мірило, символ не тільки любові Божої до людини, але й любові людей одне до одного.

Тема Голокосту звучить і в есеї «Фрески», герой якого відвідує Ермітаж. Відсилання в назві твору до терміна монументального живопису налаштовує читача на чуттєво-емоційне сприйняття описуваного, створює інтермедіальну настанову на графічне сприйняття зорових картин. Проте безпосереднім резонатором для розгортання теми Катастрофи у творі стають Лоджії Рафаеля в Ермітажі, що були створені наприкінці XVIII ст. як копія однойменної галереї в Папському палаці Ватикану, де кожна із 13 секцій містила по чотири сюжетні композиції на теми Старого і Нового заповітів.

Для розуміння візуальної метафорики твору важливим є підключення життєвого досвіду оповідача, в якому вгадується біографічний автор, що народився в прикарпатському містечку Вижниця, населення якого в 1930-х рр. майже на 90% становили євреї, і де він паралельно з початковою освітою навчався в хедері – традиційній єврейській школі, яка давала основи релігійного знання та виховання за національними звичаями і традиціями: «У мене було таке відчуття, немовби я мандрую тижневими уривками Книги Буття, знайомих мені з тих далеких зимових вечорів у хедері, чудесного відблиску мого дитинства, яке в зрілому віці спалахує раптом з незвичайною силою» [4, с. 101].

Творчі інтенції письменника експлікуються через добір старозавітних персонажів та пов'язаних із ними живописних сюжетів, що пунктирно накреслюють історію старожитніх євреїв від родоначальника Авраама, праотців-патріархів Ісаака та Якова, Йосипа Єгипетського, якого брати із заздрості продали в єгипетське рабство, до пророка і законодавця Мойсея, що вивів свій народ із неволі. Центром екфрастичних замальовок стає сцена

жертвопринесення Ісаака, з якою в героя пов'язані тремтливі спогади дитинства: «Наче чорна блискавка, спалахнули в моїй уяві ті далекі, тривожні вечори, коли жертвний ніж у руці патріарха Авраама відлякував мій дитячий сон і коли я обливався гіркими слізьми, співчуваючи Ісаакові» [4, с. 102]. Цей сюжет – один із найпоширеніших у мистецтві упродовж століть – приваблює своєю драматичною напругою, яка виникає через парадоксальність віри Авраама, в котрого безмежна любов до сина поєднується з вірою в Боже слово й цілковите слідування йому. Він, з одного боку, сповнює жахом і трепетом, а з іншого – змушує дивуватися непорушності дій Авраама та глибині його віри. Й. Бург, котрому, безперечно, було відоме тлумачення цього старозавітного фрагмента як символу готовності до найтяжчих жертв в ім'я відданості Богу, зміщує акцент уваги з Авраама на Ісаака, з жертводавця на жертву: «Я ... бачив зв'язаного Ісаака, що з німою покірністю лежав на жертovníку... В його очах я бачив холодний жах смерті, коли остання мить його життя танула на вістрі жертвального ножа. Під розверстими небесами клубочились важкі хмари. І здивовані погляди молодого Ісаака були спрямовані у небесну вись, так, немовби він не міг відірватися від якогось надзвичайного видіння» [4, с. 101]. Письменник не намагається пом'якшити драматичний і не кожним до кінця усвідомлюваний момент у житті Ісаака надією на метафізичне втручання. Власною відповіддю на запитання «Що він побачив там, у вишині?» автор надає темі жертвності позаконтекстного звучання: «Можливо, віковий шлях крові та вогню, переслідувань і хрестових походів, інквізицій, газових камер і випалених на людському тілі номерів...» [4, с. 102].

Очі, що в Біблії названі «світільником для тіла» (Мф. 6:22; Лк 11:34), були важливою характеристичною рисою й релігійного живопису. В есеї «Фрески» влучно підкреслена роль цієї портретної деталі при творенні не лише екфрастичного образу Ісаака, але й Якова, що сприймається і як символ проникнення в глибини мікро- та макрокосмосу, і допомагає письменникові на новому рівні продовжити тему Голокосту: «В очах Якова, втомлених від старості й багатих досвідом і мудрістю, горів тривожний неспокій.

Він збирався відійти туди, звідки ніколи нема вороття. І, можливо, в ці останні хвилини йому завдавали болю і мук страждання його далеких нащадків, кістки яких перемелювали в страхітливих жорнах, а легені накачували отруйним газом. Можливо, ці стародавні, наляті споконвічним сумом очі бачили Освенцім і Треблінку... А, можливо, й відвагу повстанців Варшавського гетто» [4, с. 102].

Цикл фресок, за якими в історії мистецтва закріпилася назва «Біблії Рафаеля» і які охоплюють ключові епізоди Писання, у творі Й. Бурга є важливим засобом розширення за рахунок візуальних образів як семіотичного поля літератури, так і просторових горизонтів Голокосту на території Польщі з точки зору вселюдських, гуманітарних позицій.

Чернівці стають місцем дії роману «Квіти п'їтьми» одного з найвідоміших ізраїльських письменників А. Аппельфельда. Дитиною він пережив насильницьку смерть матері, Чернівецьке гетто і депортацію до трудового табору в «Трансністрії», утікши з якого, упродовж трьох років поневірявся лісами і селами Буковини. Головний герой його напівавтобіографічного твору 11-річний Хуго Мансфельд, виведений матір'ю через каналізаційні комунікації з Чернівецького гетто, потрапляє під опіку матеріної подруги дитинства. Через малий вік Хуго не розуміє, чому його рятівниця Мар'яна то «виглядає як чарівниця, то говорить, як власниця трактиру» [3, с. 53], як не розуміє й того, що місцем його порятунку стає бордель, в якому жінка працює повією.

Відтак простір міста для Хуго стискається до розміру маленької темної комірчини, в якій цілодобово зосереджене його життя і звідки він ненадовго може виходити тоді, коли в Мар'яни немає клієнтів. Проте крізь призму дитячого сприйняття автор психологічно переконливо передає атмосферу розгубленості і страху, викликану подіями зовнішнього світу. Хуго знає причину, через яку переслідували його самого і його рідних, він чує від Мар'яни, що пошуки євреїв у місті не припиняються, а за їхнє переховування загрожує смерть, проте вірить, що він і його мати будуть врятовані. Після розлуки з матір'ю хлопчик втрачає звичний для нього світ, натомість намагається все

частіше поринути в сон, щоб там зустрітися з друзями і батьками, котрих уже ніколи не побачить у житті. А ще Хуго пише листи до матері, сповнені недитячих самоспостережень: «Кожного дня я живу нашим життям вдома. Будинок, аптека, а здебільшого ти і тато – усе це зі мною з ранку до ночі. Якщо мені холодно або сплю неспокійно, я бачу вас дуже чітко. Нещодавно я знову бачив наші лижні канікули в горах і відчуття невагомості повернулося до мене. Мамо, самотність не мучить мене, тому що ви навчили мене бути на самоті. Я не буду приховувати від тебе, що іноді мене долає почуття невпевненості або відчаю, але тільки на короткі миті. Ви дали мені багато віри в життя. Я такий радий, що ви мої батьки, що мені інколи хочеться зламати двері мого сховку і втекти до вас» [3, с. 107]

Мар'яна виплескує на хлопчика не лише нерозтрачені материнські почуття, але й притлумлену через її спосіб життя чуттєвість, якої дитина не може адекватно зрозуміти, що дає підставу окремим критикам говорити про порнографізм та розбещення [див.: 17]. Але «Квіти п'їтьми» А. Аппельфельда – роман про катастрофічно швидке дорослішання, про те, що війна – це досвід, якого в житті дитини бути не повинно.

Мар'яна – персонаж досить незвичайний для твору навколовоєнної тематики і далекий від ідеалу в загальноприйнятому розумінні, але автор сам не судить її і застерігає читача від інвектив в її бік: «Дивно, що саме вона, котрій з дитинства все дістається в нелегкій боротьбі, не заперечує того, що в людині є місце і красі, і благородству» [3, с. 171]. Мешканка борделю, жінка з непостійним характером, любителька коньяку – вона ламає стереотип «праведності» рятівників і змушує дивитися на це явище ширше. Власне, про це йдеться і в передмові до українського перекладу роману В. Радуцького: «Буде справедливо, якщо й читач в образі Мар'яни вшанує пам'ять численних і далеко не завжди знаних праведників, які, мабуть, не в усьому були святими, але зуміли в часи нелюдської п'їтьми тоталітаризму зберегти в собі і в інших іскорку людяності» [14, с. 4].

Рідне місто Хуго постає перед читачем лише в останніх розділах роману, коли з нього вже вигнано німців. Попри те, що автор прямо не називає

Чернівців, їх образ вгадується в дискретних описах міського ландшафту. Місто, що майже не зазнало руйнувань, все одно постає перед Хуго зовсім іншим. Ці зміни фіксуються автором на кількох рівнях: ольфакторному – місто змінює свої запахи («в повітрі стояв інший запах, котрий Хуго силувався визначити, але не міг» [3, с. 273]); просторовому – змінюється призначення емоційно близьких для хлопчика місць, наприклад, аптеки, де працювала мати («вишукана і завжди доглянута будівля перетворилася на продуктову лавку» [3, с. 275]); та демографічному – місце жителів єврейського кварталу, зокрема й будинку Хуго, займають сторонні люди («душа залишила це дороге йому місце» [3, с. 276]). За рамками твору залишилося те, що відбувалося в ньому під час війни, але через переміни, котрі помічає навіть дитина, у романі передано вражаючий масштаб трагедії чернівецьких євреїв.

Весь досвід пережитого А. Аппельфельд переніс у свою творчість. У передмові до іншого свого твору – повісті «Катерина» – автор писав: «Світлочубий та блакитноокий, я мало чим відрізнявся від українських підлітків. Не знаю, чи хто впізнавав у мені єврейчука, але принаймні ніхто не виказав. Україна вкарбувалася в мою пам'ять і моє серце» [2, с. 7].

Окупаційний досвід євреїв Збаража, що на Тернопільщині, де народилася і жила майбутня письменниця І. Фінк, відтворено в її романі «Подорож». Як наголошувала авторка, твір засновано на справжніх подіях, що мають відношення до неї та до її сестри, разом з якою вона зважилася на відчайдушну спробу порятунку – через Тернопіль і Львів втекти до Німеччини, де в постійному страху бути впізнаними і виданими, дівчата три роки прожили до завершення війни.

У романі І. Фінк опосередковано постає широка географія геноциду, зумовлена постійним пересуванням героїнь: «Майданек. Ніколи не чула цієї назви. Знала: Освенцім, Треблінка, Белжець. Знала: Берген-Бельзен, Маутгаузен – але не Майданек. Про Майданек не знала» [19, с. 238]. Місто З. – під такою назвою постає Збараж на сторінках роману, але і як у випадку з твором А. Аппельфельда, його образ вловлюється через розрізнені топонімічні елементи: стрімкий схил замкового пагорку, монастир, Східний вокзал,



гробівець бджоляра, будинок пристарілих, що перетворився на юденрат. А ще – гетто в найбіднішій частині міста, стрімкі кам'янисті вулички якої раніше повнилися торохтінням швейних машинок, стукотом молотків шевців і столярів, а нині «за дня світили пусткою і щойно під вечір звучали стомленим кроком тих, хто вертався з роботи в каменярнях» [19, с. 9].

Краса природи – зелені сади, червоні яблука, візерунки клумб – контрастує зі станом головної героїні та її родини: переживши чотири хвили «акцій», переселення в збаразьке гетто, невдалу спробу втечі, вони усвідомлюють, що попереду їх може чекати «інша подорож, коротша в сенсі просторовому та незворотня» [19, с. 22]. Збараж для героїв водночас стає місцем втрат – рідних, батьківського дому, віри в людину, а з іншого – простором порятунку і небайдужості, де завдяки зусиллям ближчих і дальших знайомих, а то й чужий людей різних національностей, їм вдається проторувати шлях до власного порятунку.

Голокост – єдина тема у творчості І. Фінк, а сама письменниця – єдина ізраїльська письменниця, котра пише мовою діаспори (польською), але удостоєна премії Пінхаса Сапіра, котрою нагороджують найкращих івритомовних авторів. Роман «Подорож» є прикладом того, як художній твір здатен пробудити інтерес до минулого свого міста, що демонструють дослідження історикині Т. Федорів [див.: 18]. Розуміючи специфічний досвід виживання в такій «подорожі», все ж найбільше вражає спокій, з яким авторка говорить про Голокост, бо писати І. Фінк почала лише в 60 років, тоді, коли, за її власним зізнанням, змогла заспокоїтися і дистанціюватися від того, що ятрило душу. Її письмо – «це важка праця продирання крізь туманні ділянки пам'яті. Туман то розсіюється, то густішає, образ раз виразний, раз провалля, реконструкція тих днів – важка праця укладання клаптів і фрагментів в одну послідовність і цілість. Це також – і передовсім – праця болісна» [19, с. 35].

Поряд із Й. Бургом, А. Аппельфельдом, І. Фінк до покоління авторів, які пережили Голокост, належить і К. Хігер. Дія її автобіографічного роману «Дівчинка в зеленому светрі. Життя у мороці Голокосту» пов'язана зі Львовом, де родина Хігерів потрапила в гетто. Про останній період його

існування в книзі читаємо: «...після так званої серпневої акції 1942 року „відкрита” частина міста була ліквідована, а євреїв загнали в обнесений парканом Юлаг. Все це було елементом німецького плану, відповідно до якого нас витісняли у дедалі менші райони, щоб нас було легше контролювати, щоб з нас було легше знущатися, щоб нас було легше знищувати. Тепер ми, як казав тато, „залишки єврейства”, були замкнені на кількох вулицях за чотириметровим парканом» [26, с. 54].

Після ліквідації гетто вцілілі євреї, зокрема і родина авторки, знаходять порятунком у підземних каналізаціях міста. Звичайно, переховування упродовж 14 місяців 21 особи, серед яких і двос дітей – 7-річна Кристина та 3-річний Павел, було не можливе без сторонньої допомоги. Тож роман К. Хігер – це історія порятунку, котра для працівника каналізаційної системи Леопольда Сохи починалася як можливість заробити на приречених євреях, але переросла в безкорисливу допомогу. До речі, серед причетних до порятунку євреїв у львівській каналізації, поряд із Леопольдом Сохою та його дружиною, значиться й ім'я Степана Врублевського, що став прототипом персонажа роману Т. Пахомової «Я, ти і наш мальований і немальований Бог».

Тема Голокосту широко представлена не лише в творчості письменників першого покоління, яке пережило Другу світову війну та Голокост і на собі відчуло його травматичний вплив. За неї активно беруться і представники покоління *постпам'яті* (термін професора Колумбійського університету, дослідниці феномену історичної травми Маріанни Хірш). Він був введений 1992 р. для передачі ставлення наступних поколінь «до особистих, колективних і культурних травм, до змін, яких зазнало покоління попереднє; до того, що вони „пам'ятають” тільки завдяки історіям, образам, поведінці людей, серед яких вони виростили» [25]. Постпам'ять є етичним вибором, бо вона не вид пам'яті, а реконструкція минулого за чужими спогадами, відтворення невідомого минулого. Вона є пам'яттю другого і наступних поколінь про певні події минулого, у нашому випадку про події Голокосту.

До покоління постпам'яті належать російські письменниці А. та М. Хемлін. Особливою сторінкою їхньої творчості є єврейська історія періоду Другої світової війни на Чернігівщині, особливо містечка Остер, звідки й походять сестри. Пояснюючи свій досить пізній дебют у літературі, М. Хемлін називала його спробою «попросити вибачення в Україні, у своїх рідних, у єврейських містечок, у Остра, звідки родом сім поколінь – це те, що я знаю. А ще був Шклов, а ще був Янів, і звідки предки прийшли – ми не відаємо ... Але ось їх цитадель – Остер» [6].

За зізнанням М. Хемлін, яка була більш плідною у їхньому письменницькому тандемі з сестрою, сюжети її творів інспіровані не конкретними родинними історіями, а спогадами родичів і знайомих про той час, у якому їм довелося жити, про світ довоєнних провінційних українсько-єврейських містечок, про сповнені сум'яттям і тривоною повоєнні роки.

У творах сестер тема Катастрофи набуває відмінних художніх вирішень. Так, у романі М. Хемлін «Крайній» зображено перші роки війни і Голокост в окремо взятому містечку Остер, де головний герой твору підліток Нісл Зайденбанд переживає зради від близьких людей, поневір'яння і постійний страх бути викритим. Хоч в Острі до війни близько половини населення становили євреї, причиною гонінь Нісла не лише з боку німців, але й місцевих жителів стала його національність.

Письменниця на прикладі головного героя Нісла порушила проблему єврейського опору, зокрема, перебування євреїв у партизанських загонах і створення окремих угруповань, яка для художньої прози про Голокост на вітчизняній території є новою: «Із Остра я висувався далі і далі. І ось опинився в якомусь місці. Там перебували люди єврейської національності. Всього чоловік вісімдесят: двадцять шестеро старих жінок і чоловіків, розрізнених, п'ятнадцятеро жінок різного молодого віку, три дівчини років по вісімнадцять-двадцять, решта – чоловіки. Очоловав їх Янкель Цегельник» [23]). Поступово, набираючись досвіду, табір перетворився на справжній бойовий загін, котрий не лише захищався, але й нападав і зміг проіснувати до з'єднання з великим загonom під керівництвом Сидора

Чубаря. Нісл не зупиняється детально на бойових буднях єврейського заго- ну, адже «єврейський партизан нічим не відрізняється від будь-якого іншого. За винятком того, що він єврейський» [23]. Отже, Остер і його околиці по- стають не лише територією розправи над єврейським населенням, а й тери- торією спротиву.

Крім періоду Другої світової війни сестер Хемлін цікавлять і події після Голокосту. Одне з питань, яке послідовно переходить з твору в твір у М. Хемлін, – це питання про те, як бути євреєм взагалі й після Голокосту зокрема. І кожен із її персонажів вирішує його по-своєму. Для Майї Клоцвог (роман «Клоцвог») [22] єврейство – це джерело постійних негараздів, політичних і особистих проблем, тож жінка намагається зрестися його, виїхавши з рідного міста, обриваючи зв'язки з ріднею, змушуючи сина говорити лише російською мовою. Бути єврейкою для героїні – це постійний страх, травма, котра набуває міжгенераційного характеру – передається молодшій доньці, котра власних батьків намагається викрити як євреїв. Головний ге- рой роману «Крайній» Нісл, хоч і не ідентифікує себе з єврейством («я не відчував прямого зв'язку між собою і тими, кого розстрілювали і вбивали» [23]), але опиняється без вини винним, «крайнім», не лише в часи війни, а й по її завершенню, коли в суспільстві зростає рівень антисемітизму і зріє справа «космополітів».

З подібною проблемою стикаються і герої роману М. Хемлін «Дізнавач», дія якого відбувається в 1952 р. в Чернігові. Письменниці вдається майстерно передати атмосферу останніх сталінських років, коли під підозру в убив- стві Лілії Горобчик у результаті безкінечного дізнання потрапляють багато людей, особливо місцеві євреї. «У зв'язку зі специфікою того року єврейське прізвище постраждалої відразу навіяло мені певні побоювання – чи не при- плетена тут державна політика. Хоча все одно всі нації у нас рівні. Особливо в результаті Великої вітчизняної війни» [24, с. 5], – розмірковує працівник міліції Михайло Цупкий, якому доручена справа. Та результатом розсліду- вання стає викриття не сіоністської змови, як він очікує, а низки проблем, за- корінених у часи Голокосту. Окрім представлених у інших художніх текстах

тем загибелі людей через неможливість евакуації, участі місцевого населення в каральних операціях німців, стирання пам'яті про місця масових вбивств євреїв тощо, у романі «Дізнавач» озвучено проблему повоєнної долі єврейських дітей, котрі, розсіяні по сиротинцях, були приречені на втрату своєї національної ідентичності. Проговорення у творі набуває і травматичний досвід Голокосту, зокрема в історії Поліни Лаєвської, котра через втрату трьох дочок у роки війни приходиться до ідеї повернення в єврейські родини вцілілих дітлахів.

Чернігів – місце і дії роману А. Хемлін «Заморок». Замовчана травма Голокосту, який усі в місті бачили, але про який не прийнято говорити, фатально позначається на долі єврейської дівчинки, котра народилася 22 червня 1941 р., але в паніці була підмінена в пологовому будинку і виховувалася в українській родині. Причиною психологічної роздвоєності головної героїні Марії Федоско, яка зростає в атмосфері не лише післявоєнної бідності, але й емоційної холодності прийомної матері, стає усвідомлення своєї національної приналежності: «...звичайно, таке не дуже добре для людини. Єврей у нас у Чернігові вважається стидкою нацією, це ж усі знають» [21, с. 9], – вважає вона. Так замовчана таємниця народженні Марії (а про неї дівчина дізнається лише по смерті прийомної матері, у 16 років) перетворюється на стидку таємницю.

Заморок – як стан напівпритомності, безпам'ятства – стає формою існування героїв твору. Марії здається, що за нею стежать «органи», країна готується до атомної війни, яка має відбутися на 50-ліття жовтневої революції, зв'язки з реальністю втрачає Яків, котрий вербує євреїв для помсти за Голокост на тому світі. Суспільство, травмоване страхом, вражене нав'язливими ідеями мілітаристської змови і тотального стеження, перетворює людей на психопатів.

Аналіз травми радянських євреїв, котрі пережили Голокост, перетворюється в романах А. і М. Хемлін на дослідження цілого комплексу травм ХХ ст. У творчості письменниць постає дивовижне й інколи трагічно неможливе поєднання українства і єврейства, особливий світ чернігівських

містечок і сіл, а Голокост у їхніх творах – це історична травма, якої не уникнув ніхто, незалежно від національності. Своїх героїв вони не зображають ні носіями абсолютного зла, ні святими. Проте коли людині випадає жити в часи злочинної влади – німецької чи радянської, коли злочинна сама історія, мало кому вдається залишитися не заплямованим.

Із позицій постпам'яті написано і роман «Все ясно» американського письменника Д. С. Фоєра, ім'я котрого збігається з іменем головного героя твору. Про історію його появи Т. Денисова писала: «На 22-му році життя онук польського єврея, який, рятуючись від фашистів, емігрував в Америку, помандрував до Східної Європи, аби відшукати коріння своєї родини й написати про це документальний репортаж. Нічого достеменного знайти не пощастило, зате надзвичайно швидко (за свідченням автора, впродовж двох тижнів) у Празі „написалася” проза художня» [7, с. 29].

Мандрівка головного героя та його супутників – одеського студента Алекса з напівсліпим дідом та собакою-поводирем – триває упродовж 5 днів у липні 1997 р., коли вони долають відстань від Одеси до Західної України. В основу роману покладено історію пошуків дівчини Августини, котра в роки Другої світової війни врятувала дідуся молодого американця, що, в свою чергу, актуалізує історію єврейського містечка Трохимбрід на Рівненщині, яке нині не знайдеш на жодній карті. Засноване ще наприкінці XIX ст., в роки війни місто спочатку було перетворене на гетто, куди звозили євреїв із сусідніх територій, а в 1942 р. спалене нацистами дощенту.

Сенсом романних перипетій стає пошук власної ідентичності, що неможливий без знання свого минулого, яке у випадку Фоєра-персонажа і Алекса нерозривно пов'язане з Голокостом. У своїй мандрівці юнаки стикаються з масовим історичним безпам'ятством, коли ніхто не може вказати їм місця розташування колишнього штетла. Героям не щастить знайти Августину зі старого фото, але доля зводить їх з таємничою жінкою, яка була свідком знищення Трохимброда і завдяки якій відбувається зустріч із реальністю Голокосту. Самотня стара на віддаленому хуторі створює власноруч «архів пам'яті» із речей, що колись належали мешканцям Трохимброда: «Вона

відшукала найближчу до Трохимброда вцілілу хатину – після війни вони були пусті – і пообіцяла собі, що житиме там, аж доки не помре. Знайшла всі речі і перенесла все те в хатинку. То була її кара... За те, що вона вижила» [20, с. 296]. Старенька зберігає купи одягу і взуття, книги, щоденники, фотографії, парфуми, годинники, окуляри і ще безліч дрібниць, які мають нагадувати про трагедію знищеного містечка. Але от попиту на пам'ять про минуле немає – герої твору єдині, кому жінка показала зібрані на згарищі рештки.

У романі є лише один епізод, у якому описано Голокост у Трохимброді, коли жителів загнали в синагогу й підпалили. Та саме він призводить до внутрішнього прозріння Олександра Перцова-старшого, або Деда. Він, котрий зневажливо ставиться до Джонатана лише тому, що той єврей, виявляється ще одним врятованим жителем Трохимброда. Занурення в минуле змушує його згадати, як ціною зради свого друга Гершеля зміг зберегти власне життя і життя своєї родини.

Не претендуючи на достовірне відображення реалій Голокосту, роман Ж. С. Фоеера показує його як трагедію, що не відходить у минуле, нагадуючи про той культурний пласт, котрий було втрачено, і особисту трагедію людини, доля якої в певному історичному моменті визначалася тільки її походженням.

Проблема пам'ятання свого минулого чи скоріше його неповнота, особливо коли йдеться про Східну Європу ХХ ст., зазначена вже в назві роману німецької письменниці К. Петровської «Мабуть Естер». Естер – так, ймовірно, звали прабабусю авторки по батькові, яка загинула під час Голокосту в Києві, але точного імені якої в родині ніхто не знає. Чотирирічні пошуки, опитування родичів, робота в архівах і бібліотеках, які передували написанню твору, дали неймовірні результати, окресливши широку родинну географію – Лодзь, Краків, Каліш, Відень, Варшава, Київ, Париж, Одеса... Але й залишили велику кількість білих плям. Письменниця, розмірковуючи над таким станом справ, справедливо причину родинного забуття вбачає в трагічних перипетіях минулого століття, коли «велика родина була прокляттям,

бо серед родичів могли затесатися білогвардійці, саботажники, дворяни, куркулі, ті, що живуть за кордоном, надто освічені, вороги народу та їх діти, а також інші підозрілі особи, а під підозру підпадали всі, через те родини слабували на втрату пам'яті, часто задля власного порятунку, але це рідко помагало, а коли ми святкували, такі родичі, якщо вони взагалі існували, здебільшого були вже забуті, часто їх тримали в таємниці від дітей, отож родини міліли, цілі гілки канули в непам'ять, рід зсихався, аж поки від нього не залишався тільки жарт із тезками. Чи Ви з ним родичі? Та де там – навіть не однофамільці!» [13, с. 20].

Через долі численного єврейського роду, представники якого носили різні прізвища (Леві, Штерни, Петровські, Кржевіни, Геллери чи Геллери), авторка знайомить читача з персоніфікованою історією та специфічно єврейським історичним досвідом, що був набутий під час революцій, погромів та війн. Голокост торкнувся як далеких родичів письменниці, від яких залишилися лише імена, як Руся і Юзек, котрі «шурували тротуар зубною щіткою» [13, с. 21] чи то у Відні, чи то в Парижі, так і безпосередньо родини, котра проживала в Києві. Тому одним із топосів Голокосту в романі виступає Бабин Яр, в якому загинула прабабуся Анна і її донька Льоля, а прабабуся «мабуть Естер» була вбита просто на вулиці Києва, бо через фізичну неміч не змогла піти до яру разом із усіма.

Заперечуючи жанрове визначення її роману як сімейної хроніки, К. Петровська наголошує: «Насправді – це спроба сучасної людини, яка живе в Європі, розібратися у цьому просторі: що є „своїм“, а що „чужим“». Окрім того, це – історія міста Києва, в якому я виросла. Мені незрозуміло, як ми можемо повноцінно жити: їздити на метро, гуляти в місті, на території, де вбито 100 тисяч людей. Нині там, здається, приблизно 29 пам'ятних знаків та 13 пам'ятників. Але разом з тим пам'яті про це місце немає» [16]. Розмова про Бабин Яр у неї – це спроба змінити ставлення до жертв Бабиного Яру як до *інших*, поглянути на них як на шкільних друзів, сусідів, бабусь чи дядьків.



Найабсурднішою аберацією пам'яті повоєнного Києва в романі є облаштування в приміщенні синагоги лялькового театру, в якому працювала Діна Пронічева, одна з небагатьох, кому вдалося вижити в Бабиному Яру. Моторошним реєстром загиблих авторка намагається розбудити пам'ять сучасників задля недопущення забування трагедії: «33 771 людину вбили за два дні. Дивовижно докладне число. А потім ще 17000 євреїв, а ще пізніше ніхто й не рахував. Перші, кого вбили в Бабиному Яру, були пацієнтами психіатричного закладу. Їх тихенько повбивали на краю яру в газових машинах, на території психіатричної клініки. Через кілька днів прийшла черга євреїв. Два роки тут убивали: військовополонених, партизанів, матросів Дніпровської флотилії, молодих жінок, ще євреїв з околиць, перехожих, яких схопили просто на вулиці, три цілі циганські табори, священників, а також українських націоналістів, які спочатку колаборували з німцями, а потім теж упали їх жертвами» [13, с. 141–142].

Долучаючись до творів, у яких просторовим маркером Катастрофи є Бабин Яр, роман К. Петровської «Мабуць Естер» фокусується не так на відтворенні перебігу Шоа, як на проблемі культури пам'ятання і вшанування подій минулого. Вироблення цієї культури не можливе без усвідомлення всіх трагічних сторінок історії країни, врахування національного досвіду переживання епохальних подій.

Звертання до теми Голокосту серед авторів молодшого покоління, безперечно, не зумовлюється тільки обставинами родинних історій. Як і в українськомовних письменників, вона реалізується у творах різних жанрів та тематичного спрямування. Свідченням цього, зокрема, є роман А. Шевченко «Гра». Її авторка потрапила до Англії наприкінці 1980-х рр. як стипендіатка фонду Д. Сороса на навчання в Кембриджському університеті, де здобула ступінь магістра з міжкультурних відносин. Нині вона – експертка з конфліктології, перекладачка англійської королеви й кількох прем'єр-міністрів та їх радниця з міжкультурних питань. Це другий твір у доробку авторки, написаний про Україну, але англійською мовою, бо адресований англійським читачам і призначений для розширення їх знань про Україну.

За сюжетом роману четверо колишніх шкільних друзів вирішують продовжити квест, яким захоплювалися в дитинстві. Оскільки вони вже дорослі 40-річні люди, то за умовою гри їм потрібно знайти три оригінали Ялтинських угод, щоб привезти їх на відкрите засідання Європарламенту. Для цього гравці, серед яких і лондонський дантист Леві Фрайман, котрий народився в Одесі, але разом із сім'єю в семирічному віці втік із міста, де батькові загрожувала в'язниця, збираються в Україні. Потрапляючи в Одесу, Леві не лише виконує передбачене грою завдання, а й занурюється в сімейну історію. Так на сторінках роману з'являються означники Катастрофи одеського єврейства – гетто, створені в радгоспі «Богданівка» та передмісті Одеси Слобідці. Історія порятунку батька Леві пов'язана з Прохорівським сквером, у якому 1941 р. починалася «дорога смерті» місцевих євреїв і ромів до таборів знищення. Виштовхнутого в натовп на узбіччі дороги хлопчика забирає українка Оксана: «Це мій племінник Міша. Його батьків убило бомбою, тому він житиме зі мною, – пояснила вона сусідам. Сусіди все зрозуміли, але ніхто нічого не сказав. Бачиш, це ж було в Одесі, де чуже життя часто важить більше, аніж твоє власне» [27, с. 175–176].

Ретроспекції в романі А. Шевченко дозволяють не лише наблизитися до таємниць історії і несподіваних рішень кримських проблем, але й поглянути на минуле як засіб подолання поколіннєвого розриву між дітьми і батьками, які пережили Голокост.

Входження теми Голокосту в масову художню культуру, її медіатизація і візуалізація спричиняють дискусії про доречність і етичність певних форм її репрезентації. Зокрема, дискусійним є питання відкриття сторінок у соцмережах реальних жертв війни і Голокосту (такими, наприклад, були чи є сторінки загиблих Генрика Житомирського у фейсбуці, Софі Шолль та Єви Гейман в інстаграмі тощо) – чи допоможе популярний серед молоді формат збереженню і поширенню історичної пам'яті, чи платформи з розважальним контентом, використання селфікультури з хештегами призведуть до тривіалізації трагічної теми? Немає однозначної відповіді і щодо використання жанру коміксів, хоч він уже давно змінив свою первинну комічну природу,

для передачі подій Шоа. Переклад українською мовою 2020 р. графічного роману А. Шпігельмана «Маус», написаного чотири десятиліття тому, актуалізував не лише питання жанрової доречності, а й можливості використання метафори мишей і котів для передачі теми Голокосту. Навряд чи ці питання колись отримають однозначну відповідь, але доречність будь-якої мистецької репрезентації теми Голокосту залежить не від формальних чинників, а від художньої переконливості та етичної виваженості викладу. Прикладом того, як нелегко дотримати цього балансу в творі, орієнтованому на певні закони жанру, є містичний роман «Ваза з жовтофіоліями» одеської письменниці І. Лобусової [11], котра пише російською мовою. Дія твору розгортається в Одесі, рідному місті головної героїні-художниці, куди та приїздить після 10-річної перерви, щоб пережити особисті травми і доробити замовлення. У винайнятій квартирі з жінкою відразу починають відбуватися дивні речі, причина яких – маленька донька колишніх пожильців, які стали жертвами Голокосту в Одесі. Те, що масова література не стоїть осторонь теми страждань десятків тисяч євреїв і моделює художній простір Одеси з огляду на минуле міста, є, безперечно, свідченням позитивних процесів. Проте, що стосується конкретного твору, то експлуатація теми смерті дитини в часи Голокосту з метою введення антуражу потойбічного, створення моторошної атмосфери на тлі стереотипних любовних переживань головної героїні видаються щонайменше недоречними.

Відмінність рецепції теми Голокосту в аналізованих іншомовних творах, написаних українськими та зарубіжними авторами, зумовлюється передусім поколіннєвим та біографічним чинниками їх авторів. При цьому топографія Голокосту у старшого покоління письменників, представленого сучасниками (Й. Бург) чи жертвами Голокосту (А. Аппельфельд, І. Фінк, К. Хігер), має свої відмінності. У Й. Бурга, котрий окупаційний період пережив в евакуації, простір розгортання Катастрофи значно ширший і хоч вміщає близькі територіально і емоційно для нього місцевості, але не має чіткої біографічної фіксації. Твори А. Аппельфельда, І. Фінк та К. Хігер, що ґрунтовані на безпосередніх приватних досвідах переживання подій Шоа на території

України, просторово не виходять за межі цих досвідів. При цьому в прозі Й. Бурга простір більшою мірою набуває ознак художньої реальності, а в інших авторів він виконує функцію фіксації дії, виступає її тлом.

Д. С. Фоєр і К. Петровська, які є представниками третього і четвертого покоління, тобто онуками/правнуками жертв Голокосту, підходять до осмислення цих подій з позицій постпам'яті. Маркери Катастрофи у них мають чітку локалізацію в родинних історіях, але ці історії здебільшого не набувають самоцінного сюжетного розгортання, а є приводом до порушення проблем травми, згадування і забування, місць і культури пам'яті, «інакшості» жертв, особистого вибору дій чи бездіяльності, стають засобом залучення до емоційного переживання минулого, яке не торкнулося безпосередньо твоїх предків тощо. Натомість у А. та М. Хемлін, А. Шевченко чи І. Лобусової просторові означники Голокосту виконують функції топосу художнього твору, з яким пов'язана історична сюжетна лінія.

З огляду на те, що травматичний досвід жертв Голокосту тривалий час замовчувався, міжгенераційного зв'язку у процесі передачі пам'яті про нього не витворилося. Тож література сьогодні через художнє конструювання минулого стає не лише важливим інструментом поширення знань про Катастрофу, а й засобом формування культурної пам'яті про трагічні події минулого.

### Література

1. Антошкіна Л., Гадінко О., Красовська Г., Сигеда П., Сухомлинов О. Особливості буковинського пограниччя: історія культурного полілогу. Донецьк: ТОВ «Юго-Восток, Лтд», 2010. 238 с.
2. Аппельфельд А. Слово до українського читача. *Аппельфельд А. Катерина; пер. з івриту В. Радуцький*. Чернівці: Книги—XXI, 2018. С. 7–11.
3. Аппельфельд А. Квіти п'їтми: роман; пер. з івриту В. Радуцький, О. Пендерська. Київ: Видавництво 21, 2020. 288 с.
4. Бург Й. Пісня над піснями: вибр. проза / упор., передм. та пер. П. Рихла. Чернівці: Книги—XXI, 2012. 148 с.
5. Вишневецька М. «Я – буковинець із голови до п'ят». URL: <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/ya-bukovinec-iz-golovi-do-pyat> (дата звернення: 5.11.2021).

6. Гейман Ф. Єврейське життя на Буковині до Голокосту: деякі аспекти. *Голокост і сучасність. Студії в Україні і світі*. 2010. № 2 (8). С. 27–36.
7. Демина Н. Маргарита Хемлін. Книга как акт спасения. URL: [https://polit.ru/article/2013/09/28/khemlin\\_books1/](https://polit.ru/article/2013/09/28/khemlin_books1/) (дата звернення: 5.11.2021).
8. Денисова Т. Всесвітні трагедії від Джонатана Сафрана Фоера. *Слово і Час*. 2009. № 1. С. 28–38.
9. Іда Фінк: читати, аби розуміти / О. Степаненко, Т. Федорів, Н. Римська. URL: <https://zbruc.eu/node/105408> (дата звернення: 5.11.2021).
10. Киридон О. Гетеротопії пам'яті: теоретико-методологічні проблеми студій пам'яті. Київ: Ніка-Центр, 2016. 320 с.
11. Лобусова И. Ваза с желтофиолями: роман. URL: <https://www.6lib.ru/books/read/vaza-s-jeltofilami-161076>.
12. Наталка Римська: «Тексти Іди Фінк розповідають нашу історію» / розм. Т. Федорів. URL: <https://knyhobachennia.net/?category=2&article=3539>.
13. Петровська К. Мабуть Естер. Історії; пер. з нім. Ю. Прохасько. Чернівці: Книги – XXI, 2016. 228 с.
14. Радущкий В. Хто рятує одне життя... *Аппельфельд А. Квіти нітьми: пер. з івриту В. Радущкий, О. Пендерська*. Київ: Видавництво 21, 2020. С. 3–4.
15. Рихло П. Останній лицар ідишу. *Бург Й. Пісня над піснями: вибр. проза / упор., передм. та пер. П. Рихла*. Чернівці: Книги–XXI, 2012. С. 5–12.
16. Трегубова Я. Катя Петровська. Трагедія Бабиного Яру і всі трагедії – про всіх нас, чужої біди не існує. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/27993243.html>.
17. Улюра Г. Рахіль-повія та син її Йосиф. URL: <https://kyivdaily.com.ua/agaron-appelfeld-2/> (дата звернення: 5.11.2021).
18. Федорів Т. Місто та люди Іди Фінк. URL: <http://21.helsinki.org.ua/index.php?id=1510251792> (дата звернення: 5.11.2021).
19. Фінк І. Подорож: роман; пер. з польськ. Н. Римська. Львів: Видавництво Старого Лева, 2017. 256 с.
20. Фоєр Д. С. Все ясно: роман; пер. з англ. Р. Семків. Київ: Факт, 2005. 428 с.
21. Хемлін А. Замок: роман. Москва: CORPUS, 2016. 320 с.
22. Хемлін М. Клоцвог: роман. Москва: Центр книги ВГБИЛ ім. М. И. Рудомино, 2009, 272 с.
23. Хемлін М. Крайний. URL: <https://cutt.ly/xOauziP> (дата звернення: 5.11.2021).
24. Хемлін М. Дізнавач: роман; пер. з рос. І. Бондаря-Терещенка. Харків: Видавництво «Ранок»: «Фабула», 2016. 384 с.

25. Хирш М. Что такое постпамять. URL: <http://urokiistorii.ru/article/53287> (дата звернення: 7.11.2021).
26. Хігер К., Пейснер Д. «Дівчинка в зеленому светрі. Життя у мороці Голокосту». Київ: KM Publishing, 2015. 256 с.
27. Шевченко А. Гра: роман; пер. з англ. В. Горбатько. Київ: Нора-Друк, 2017. 336 с.
28. Adorjan J. Es gibt keinen Hass. Es ist ein Wunder. URL: <https://cutt.ly/AmSOzJr> (дата звернення: 5.11.2021).
29. Burg, Josef. Biographien im Austria-Forum. URL: <https://cutt.ly/zmSOc54> (дата звернення: 5.11.2021).
30. Hevesi D. Josef Burg, Who Wrote About Jewish Life, Dies at 97. URL: <https://cutt.ly/NmJEHcF> (дата звернення: 5.11.2021).

### 3.4. Жертви, врятовані, рятівники: персоналії і горизонти пам'яті

Формування сучасної культури пам'яті як процесу «створення ... у пересічних людей образу минулого під кутом зору загальнолюдських цінностей» [11, с. 49], поряд із переосмисленням власної історії, прийняттям її інклюзивності та визнанням різних практик вшанування пам'яті, відкриттям меморіальних знаків, музеїв, документаційних центрів, передбачає й персоналізацію трагедій минулого через імена і особисті долі жертв, врятованих, рятівників. Таке сприйняття історії, на відміну від сухих статистичних даних, сприяє кращому її розумінню, а також є проявом поваги, засобом пробудження емпатії до людини.

До лакун колективної та індивідуальної пам'яті про Голокост звернені сьогодні фахові історичні дослідження та комеморативні практики, які не лише підкреслюють масштаби жертв, а й повертають конкретні імена як символ перемоги над забуттям. «Кожна людина має ім'я / що дав їй бог / і дали її батьки» [23], – рядок із вірша ізраїльської поетеси, уродженки Чернівців З. Шнеерсон-Мішковської, відображений у назві церемонії пам'яті загиблих у Катастрофі, котра щорічно проходить у світі, починаючи з 1989 р. Ці слова стали і гаслом ізраїльського меморіального комплексу історії Голокосту Яд Вашем, назва якого – «пам'ять та ім'я» – походить із Книги Ісайї: «І дам Я їм у домі Моєму і в стінах Моїх пам'ять і ім'я краще, ніж синам і донькам; дам їм вічне ім'я, яке не буде винищене» (Іс. 56:5). «Важливе кожне ім'я» – ще один проєкт, реалізований 2020 р. одним із найбільших у світі центрів документації про постраждалих від переслідувань націонал-соціалістичного режиму «Архіви Арользена». Його метою стало створення «цифрового пам'ятника» – оцифрування і публічна демонстрація архівних документів про жертв нацизму. Поверненню імен слугувала й акція «Писати проти забуття», учасники якої зафіксували на вулицях трьох європейських міст імена 79 110 жертв націонал-соціалістичних злочинів [див.: 27]. Нагадування імен вбитих або переслідуваних у результаті Голокосту в місцях їх останнього перебування – це й ідея розпочатого 1996 р. і продовжуваного понині символічного проєкту «Камені спотикання», до якого доєдналися й українські

міста Переяслав, Чернігів, Київ та Рівне. «Коли молоді люди відкривають книгу й читають, що під час Другої світової війни загинули 6 мільйонів євреїв – це для них абстракція, а коли вони бачать одну конкретну жертву – це стає реальністю, – вважає ініціатор проекту, німецький митець Гюнтер Демніг. – Це важливо і для родичів загиблих, адже ті, чії рідні загинули в Освенцимі і їхній попіл розвіяний, мають куди прийти і поклонитися. Попри те, що минуло більше ніж 70 років, ми маємо пам'ятати і робити все, щоб цього більше не сталося» [17].

Подібному вшануванню, зверненому до згадування конкретних осіб, сприяє так званий «історіографічний поворот», що відбувся в мистецтві початку ХХІ ст., художній наратив якого «конструюється з позицій переосмислення та переписування офіційних історичних наративів через локальні й особисті історії; перегляду архівних матеріалів та реконструювання / перегравання подій, які раніше знаходились на периферії великої Історії» [9]. Література, здійснюючи своє «повернення в минуле» через інверсію художнього часу, також долучається до розширення горизонтів, кордонів пам'яті про Голокост. Один із можливих шляхів – оприявлення у художній формі життєвих історій реальних осіб.

Світове письменство сформувало корпус текстів, персонажами яких – більш чи менш відомими – постають Оскар Шиндлер («Ковчег Шиндлера» Т.Кенілі), Діна Бебіт («Акварелі» Л.Осталовської), Януш Корчак («Книга Аарона» Д.Шепарда), Освальд Руфайзен («Даніель Штайн, перекладач» Л.Улицької), Лалі Айзенберг та Гіта Фурман («Татуювальник Аушвіцу» Г.Морріс), Антоніна та Ян Жабінські («Дружина доглядача зоопарку» Д.Акерман), Владек Шпігельман («Маус. Історія вцілілого» А.Шпігельмана), Сесилія Кляйн («Подорож Цильки» Г.Морріс) та багато інших. Зокрема, до цього художнього дискурсу належить і твір П. Глуховського й М. Ковальського «Апте. Незакінчена повість», приводом до постання якого стали віднайдені 2009 р. в містечку Величка поблизу Кракова малюнки єврейського юнака Ришарда Апте. Місцем їхнього зберігання стало горище в будинку польської родини П'ясецьких, яка надала



притулок Ришарду та його батькам у 1941 р. Зошит із малюнками, публікації творів молодого Апте в періодиці, спогади його сучасників, яким вдалося вціліти, авторські вигадка й домисел стали складниками документально-художнього полотна твору.

Ришард Апте вперше постає перед читачем у передвоєнному Кракові. Попри свій юний вік – йому на той час близько п'ятнадцяти років – юнак наділений численними талантами. Вихований у родині з мистецькими уподобаннями, Ришард, крім польської й івриту, володіє кількома іноземними мовами, якими читає й декламує твори, сам робить успішні проби пера в літературі й графіці, блискуче грає на фортепіано. Хлопець по праву вважається *primus inter pares* елітної краківської гімназії, єдиної серед навчальних закладів, завершення якої гарантує вступ без іспитів до будь-якого польського або Єврейського університету в Єрусалимі. Переїзд родини до радянського Львова, атмосфера доносів і за давних національних образ посилюють передчування катастрофи у творі. Серія снів, у яких «роздягнені догола люди йдуть самі собою до темного льоху, як білі хробаки» [7, с. 36–37], звучить передвіщенням людських жертв.

Німецька окупація перериває спроби Ришарда бути корисним новій батьківщині і змушує шукати порятунку в гетто Велички. Три сюжети про святого Себастьяна, з яким юнак асоціює себе, – самотній Себастьян у молодості із зошитом у руках, Себастьян перед німецькою військовою комісією й мученицька смерть святого – стають метафорою його власної долі й участі цілого покоління митців, яке так і не відбулося.

У додатках до повісті, де вміщені літературні й графічні спроби Ришарда Апте, є й малюнок «Ессе homo», виконаний у 1941 р. без зазначення точної дати. Це час, коли місцем перебування родини Апте є Львів – радянський або вже й окупований Німеччиною. В історії живопису під назвою «Ессе homo» – «Оце людина» – сформувалася іконографічна традиція зображення Ісуса Христа, яка входить до циклу Страстей Господніх. Успадкований образотворчим мистецтвом тип зображення перейняв і атрибутику страждань – терновий вінець, багрянцю, рани від бичування тощо. Малюнок

Ришарда Апте немає нічого спільного з цією традицією, на ньому портрет знеможеного, виснаженого чоловіка (який може бути як живим, так і мертвим) із заплющеними очима й стиснутими губами. Його профанний образ і смиренна безмовність, приреченість спонукають співвідносити його не так із біблійним контекстом, як з історичними подіями 1940-х рр. У повісті є рядки, які хоч і стосуються іншого, теж намальованого 1941 р., твору молодого художника, але точно відображають і настроєвість цього малюнка Ришарда Апте: «...він ще міг не знати про Аушвіц, але якимось чином його передчував» [7, с. 9]. Тож підпис «Ессе homo» апелює скоріше до переносного значення цього вислову і закликає до співчуття людині як такій, людині, котра, як і сам Ришард Апте, опинилася в безвиході й заслуговує на чуйне ставлення до своїх страждань.

За словами Б. Шацької, польської дослідниці колективної пам'яті про минуле, поширення знань про Голокост, публічна дискусія навколо питання ставлення до євреїв, яке є для поляків однією з больових точок у сприйнятті Другої світової війни, «впровадили окупаційну долю євреїв до польської пам'яті про війну» [22, с. 169]. Результатом цих зрушень у колективній пам'яті стає сприйняття подій війни як наднаціонального досвіду, що «для усіх однаково болісний, хоча й по-різному пережитий різними національними групами» [22, с. 158].

Голокост у випадку з долею творчої особистості сприймається і як неоправдна культурна втрата. Такою втратою в романі М. Дупешка «Історія, варта цілого яблунового саду» постає загибель «буковинської Анни Франк» – вісімнадцятилітньої німецькомовної поетеси, кухни Пауля Целана Зельми Меербаум-Айзінгер. «Ретроспективна» частина роману – довоєнний і воєнний період Чернівців, рідного міста Зельми, – подається письменником з точки зору формування в ньому особливого типу людської особистості як представника міста-фронтиру – обмеженого простору, «де різні культури вперше стикаються з „іншістю” (otherness) й сприймають, пристосовують або одомашнюють її» [21, с. 9]. «Кожна з національних культур, – за словами Петра Рихла, перекладача З. Меербаум-Айзінгер, – має в цьому краї

свої здобутки, які не соромно продемонструвати світові. У Чернівцях провів свою юність великий румунський поет, “останній романтик світової літератури”, Михайл Емінеску. Тут жили і творили класики українського красного письменства Юрій Федькович, Сидір Воробкевич, Ольга Кобилянська, Осип Маковей, Дмитро Загул. У цьому місті розгорталася діяльність видатних єврейських письменників, віртуозних майстрів їдишу Еліезера Штейнбарга, Іцика Мангера, Моше Альтмана, Йосифа Бурга. Непересічним явищем гебраїської літератури вважається сьогодні творчість уродженця нашого краю, ізраїльського письменника Аарона Аппельфельда. Органічною частиною цього розмаїтого культурного симбіозу була й німецька література. Сьогодні вона – мовби відламана галузка квітучого дерева, забута арфа, струни якої ще зовсім недавно – у 20–30-ті рр. ХХ ст. – натхненно звучали» [20, с. 28].

Метафоричні слова про зламану гілку повною мірою стосуються і особи Меєрбаум-Айзінгер, котра померла в грудні 1942 р. від висипного тифу і виснаження в одному з «трудових» таборів «Трансїстрії». За коротке життя вона не встигла надрукувати жодної поезії, але залишила по собі рукописну збірку «Збирання квітів», що складалася з 57 творів, адресованих здебільшого її другові Лейзеру Фіхману. У круговерті війни загинула і авторка, і адресат, котрий перебував на борту торпедованого радянським підводним човном пароплава з єврейськими біженцями влітку 1944 р. Врятована ж збірка була двома шкільними подругами Зельми – Ельзою Шехтер-Керен і Рене Абрамович-Міхаелі, котрі попри перипетії власних доль змогли вивести рукопис і спершу видати в Ізраїлі, де упорядником збірки юної поетеси став її гімназійний вчитель Герш Сегал. Сьогодні збірка Зельми Меєрбаум-Айзінгер відома під назвою «Я туюго огорнута. Вірші єврейської дівчини до свого друга», під якою вона вийшла в Німеччині 1980 р., а нині доступна і українському читачеві. «Ненав’язлива майстерність її слова, заворожлива мелодія її оптимістичної меланхолії, яка наприкінці життя застигає у невимовному сумі... – так означено настроєвість збірки президенткою німецької Академії кіномистецтва І. Бербен у передмові до україномовного перекладу. – Вислів Райнера Марії Райке про те, що „прекрасне є початком

жахливого” отримує у віршах Зельми своє глибоке, страхітливе підтвердження. Це так, мовби Зельма, пишучи свої поезії, передбачала й передчувала все, що станеться потім» [3, с. 11]. Особливим трагізмом передчуття катастрофи позначений останній вірш її збірки, датований 23 грудня 1941 р., з припискою червоним олівцем «Я не мала часу закінчити...»: «Це найстрашніше – сліпо віддаватись / і бачити, що зайва ти. / Вже ні на що не сподіватись, / як дим, у безвість відійти» [14, с. 131].

Неймовірна історія порятунку поетичної збірки – це наочний приклад «перетікання» пам’яті комунікативної в пам’ять культурну, формування культури пам’яті, первісною формою якої є, за словами Я. Ассмана, пам’ять живих про мертвих. Усвідомлення смерті дає розуміння різниці між «вчора» і «сьогодні», а спогади про померлого дають початок культурі пам’яті, завдяки якій певна група підтверджує свою ідентичність [див.: 2, с. 64–67].

Подібна історія персоналізації однієї із жертв Голокосту, пов’язана з іменем Генрика Житомирського, який є прототипом Хеня у романі К. Бабкіної «Соня». Крізь призму трагічної долі дев’ятирічного хлопчика, який 1942 р. загинув у газовій камері Майданека, у романі оприявнюється єврейська історія м. Любліна. Відновлена завдяки нечисленним уцілілим членам колись великої родини історія життя Хеня [див.: 26] зробила його одним із символів Голокосту в Польщі і Любліні. У словах Хеня авторкою роману сформульоване нове ставлення до Катастрофи, що характеризується сенситивністю переживань іншого як своїх власних: «Це взагалі так відносно – єврей, не єврей... Поки не доходить до газових камер – головне, щоб людина була хороша» [2, с. 108].

Святкування дня народження, акція з написання листів Хеньові, до якої з 2015 р. доєдналася й Україна, проходять під гаслом: «Неможливо згадати 40 тисяч облич люблінських жертв Голокосту. Пам’ятайте принаймні одну» [25].

Метою політики націонал-соціалізму було не лише знищення єврейського народу, а й пам’яті про нього. Тому робота багатьох установ та окремих вчених зосереджена на дослідженні феномену Праведників народів

світу – встановленні імен тих, хто, ризикуючи власним життям, рятував євреїв, аналізові особливостей рятівництва в різних регіонах України та світу, вивченні мотивації рятівників, їх поведінки в екстремальних умовах тощо. Ці питання в художній площині порушує й література. Зокрема, у творах вітчизняних авторів мотив порятунку євреїв під час Голокосту звучить у творах О. Дучимінської «Еті», П. Кочури «Родина Сокорин», Т. Мигаля «Шинок „Оселедець на ланцюзі”», А. Дімарова «Південна Одиссея», «Пам’ять», Є. Гуцала «Співуча колиска з верболозу», Р. Плотнікової «В яру згасаючих зірок», М. Машенка «Дитя єврейське», М. Матіос «Черевички Божої матері», О. Забужко «Музей покинутих секретів», Ю. Винничука «Танго Смерті» тощо (детальніше про рятівництво в творах української художньої літератури див.: 15), проте лише в романі Т. Пахомової «Я, ти і наш мальований і немальований Бог» прототипами персонажів-рятівників стають справжні Праведники народів світу – подружжя Марія та Степан Січевлюки-Врублевські, імена яких разом із синами Антоном і Володимиром наведені в переліку українських праведників, складеному Українським інститутом вивчення Голокосту «Ткума» за даними Яд Вашем [див.: 24, с. 100].

Т. Пахомова – вчителька географії з містечка Радеків на Львівщині, а роман «Я, ти і наш мальований і немальований Бог» – її перша письменницька спроба. Написанню роману, яке тривало всього три місяці, передувала кількарічна краєзнавча робота з дослідження історії єврейського населення радехівщини. «До війни, – зазначала авторка, – воно становило третину всього населення міста, доклалося до його культури, розбудови, і, як і всюди, було зметене страшним часом Голокосту. Після війни єврейське кладовище зрівняли із землею, а могильними плитами вимостили центральну вулицю міста – показово, правда ж? Отак і наша громада, і все суспільство на довгий час взяло під ноги трагедію безневинних людей, для яких національність стала вироком» [12]. І хоч звання Праведників її земляки отримали ще 1988 р., проте на момент написання роману Т. Пахомовій довелося збирати окремі спогади про них серед односельців та далеких родичів.

Події твору відбуваються на Львівщині під час Другої світової війни. Мультикультуралізм краю упродовж роману підкреслюватиметься авторкою неодноразово, а багатонаціональна атмосфера воєнного Львова влучно передається через мовний симбіоз в описі базару, де «взаємне бажання вигоди стирало мовні бар'єри, усі мали базові знання польської, єврейської, української, легко переходили з мови на мову» [18, с. 18].

Прихід німців обриває мирне співіснування жителів Львова і стає початком «вирішення єврейського питання». Низка сегрегаційних заходів (заборона ходити тротуарами – євреї мали право рухатися лише проїжджою частиною, обмежене використання громадського транспорту – для них виділялися позначені жовтою зіркою місця, відкриття окремих магазинів тощо) завершується створенням гетто на вулиці Замарстинівській, до якого потрапляють Естер та двоє її дітей – Давид і Міра. Щоб отримувати більше їжі для прогодування дітей, жінка погоджується на роботу в трудовому таборі. Степанові, котрий також працює на будівництві дороги, дівчинка нагадує його покійну дочку і він, разом із дружиною, вирішує допомогти Мірочці та її родині. Прихистком Зільберманів стає сховок під хлівом, який вони можуть залишати лише інколи вночі, виходячи на прогулянку до цвинтаря, з яким сусідить хата Врублевських. Спільне переживання небезпеки змінює і зближує обидві родини, а порятунок людей призводить до фізичної і духовної гармонії Марії і Степана після смерті власної дитини. Упродовж 832 днів триває ця історія порятунку, котра могла обернутися трагедією і для порятованих, і для тих, хто попри небезпеку, не залишився глухим до чужого болю.

Довоєнна модель міжнаціональних стосунків, коли при взаємній толерантності представники тих чи тих національностей і релігій все ж становили герметичні групи, гуртуючись навколо церкви, костюлу чи синагоги, у роки окупації зазнає змін. На різних етапах життя родини Зільберманів руку допомоги їм подають полька Ядвіга, циганка Гіта, українці Степан і Марія Врублевські, які й уособлюють ідилічну модель багатонаціонального суспільства, передану авторкою метафорою танцю: «Жити з іншими

людьми – це як вправно танцювати вальс: ти то наступаєш, відступаєш, бо так домовилися танцювати, і в житті ти сам чимсь поступаєшся, чи хтось тобі, і тоді є добре» [18, с. 161]. Те, що до порятунку родини Зільберманів стають причетними персонажі різних національностей, відповідає письменницьким інтенціям твору. Людське життя для авторки є однаково безцінним, незалежно від національності чи віросповідання. Тому й найбільшим моральним переступом у романі проголошується байдужість до людини: «Вона і не гріх ніби, але інколи шкодить більше, ніж і не дуже добра справа. З її мовчазної згоди спочатку виникають людиноненависницькі ідеї, а згодом починають убивати. Те, що сьогодні німці роблять із цілим єврейським народом, народилося не вчора, не сто й навіть не дві тисячі років тому. Одні зводили наклепи, інші мовчали: „Не мене ж стосується”. Багато хто за тривалий час міг би знайти спосіб припинити цькування, але: „Навіщо? Це не до мене...” Багато людей могли нам допомогти – он скільки їх навколо, живих, тільки тут, у цьому селі... але вони теж вважають, що це не їхня біда» [18, с. 177], – вкладає Т. Пахомова свою думку в уста Естер.

Трирічне проживання Естер і її дітей у сховку Врублевських доводить, що міжкультурні й міжрелігійні відмінності не є перешкодою для діалогу. Автор знакової праці з теорії діалогізму ХХ ст. М. Бубер, висунувши засадничу категорію «Я-Ти» для позначення двоїстості людської природи й необхідності включення *іншого* в процес самопізнання, писав: «Якщо промовляється Ти, то співпромовлено Я словесної пари Я-Ти... Немає жодного Я самого по собі, а є лиш Я засадничого слова Я-Ти...» [4, с. 26]. У зв'язку з цим назва роману «Я, ти і наш мальований і немальований Бог» набуває виразно імагологічного прочитання, де *інший* трактується не як суб'єкт, а як неповторне *ти*, здатне зняти не лише теологічні, а й будь-які інші розбіжності, накладені людською цивілізацією.

В інтерв'ю Т. Пахомова наголошувала, що прототипи її героїв нагороджені свідоцтвом і срібною медаллю Праведників світу, а один із їхніх синів посадив на Алеї Праведників світу на Голгофі в Єрусалимі іменне деревце. В епілозі ж до роману письменниця звертається до читачів, підкреслюючи

достовірність розповіді: «Як будете в Єрусалимі, знайдіть будь ласка на Голгофі, у саду-алеї Праведників світу дерево з табличкою на честь Марії та Степана Січевлюків-Врублевських. Уклоніться пам'яті цих святих людей – Праведників світу цього...» [18, с. 189].

Образ Чернівців як території спротиву твориться М. Дупешком у романі «Історія, варта цілого яблунового саду». Позицію несприйняття персонажами людиноненависницької ідеології письменник передає різними способами – від висловлювань власної точки зору, яка йде врозрід із офіційною, до активної допомоги переслідуванім. Зокрема, як приклад таких дій автор наводить достовірний факт діяльності в Чернівцях Чилійського консульства на чолі з поляком Гжегожем Шимановичем. Дипломат допоміг близько 800 польським євреям, котрі в 1939 р. знайшли притулок на Буковині, утікаючи з окупованої Гітлером Польщі, отримати чилійське громадянство й виїхати з Європи, коли над ними знову нависла загроза нацизму [див.: 5; 28].

Іншим зразком протидії і прикладом залучення в текст роману історичного матеріалу є діяльність румунського адвоката і мера Чернівців у 1941–1942 рр. Траяна Поповича. Саме завдяки йому близько 20 000 чернівецьких євреїв залишилися в місті, уникнувши «трудових» таборів «Трансїстрії». Т. Попович не лише не виконав наказу про депортацію своїх земляків, але й домігся в губернатора Буковини генерала Калотеску дозволу для 20 000 із них на роботу в Чернівцях. Первісно список мав складатися зі 100–200 осіб, але Т. Попович переконав чиновників, що життєдіяльність міста неможлива без значно більшої кількості людей, які є фахівцями в різних сферах (про це йдеться в спогадах Т. Поповича, фрагменти з яких вміщені в книзі С. Воронцова в авторському перекладі) [див.: 6]. Оскільки про особу Т. Поповича, яка лише віднедавна ввійшла в історичний дискурс, залишається обмаль відомостей, М. Дупешко не обмежується сухим фактажем і вдається до домислювання: «Ходить така легенда, що Попович навмисне відімкнув від електрики будинок губернатора, повідомивши, що усунути несправність можуть тільки євреї, яких зараз зігнали у гетто» [8, с. 109]; «По місту навіть



ходили легенди, що під ратушею є таємний тунель, який веде аж до Цецино, і що в тому тунелі Попович переховує тисячі євреїв» [8, с. 110].

Особа «буковинського Шиндлера» не залишила байдужою і М. Матіос, котра звернулася до історії порятунку чернівецьких євреїв у романі «Букова земля». Тривалий час вважалося, що офіційний представник окупаційної влади не може бути причетним до таких акцій, тож зусилля Т. Поповича з порятунку людей залишалися невідомими для загалу.

У творі письменниці проривається пелена мовчання і щодо багатолітнього консула Німеччини в Румунії Фріца Шелльгорна. Коли в результаті радянської окупації Буковини відбулася раптова зміна кордонів, дипломат сприяв репатріації усіх тих, хто не встиг виїхати до 28 червня 1940 р. і мав би набути громадянство СРСР: «Консула Шелльгорна в осінні дні сорокового року в Чернівцях могло втішити хіба лише те, що серед сорока п'яти тисяч буковинських німців, які покидали край, було майже десять тисяч румунів та чотири тисячі українців зі справжніми паспортами арійців. А півтори сотні чернівецьких євреїв залишилися в Чернівцях з такими самими паспортами. І без літери J» [13, с. 538].

Пізніше, у період німецької окупації, саме йому, власне, і належала ідея відбору «економічно корисних євреїв» для потреб промисловості чи господарства, що мала порятувати людей від депортації. «Не було ні радості, ні полегшення, – розмірковує герой у романі, – хіба лише вселенська втома сповзала з душі, як гусинь з продірявленого листка. Шелльгорн розумів: сталося щось надзвичайне. Щось неймовірне, неочікуване навіть ним самим. Бо з самого початку це все скидалося на велику авантюру консула. Двадцять тисяч! Двадцять! Тисяч! залишених у місті приречених – означало право на продовження їхнього життя. Легко сказати... і неможливо нікому признатися, що ці двадцять тисяч буковинських євреїв – все-таки, напевно, подвійна плата маршала Антонеску за отих десять тисяч румунів, які минулої осені покинули Чернівці з німецькими паспортами» [13, с. 579].

Думається, що художні твори, персонажі яких мають реальних прототипів, прислужаться розширенню пам'яті про війну і Голокост в Україні,

стануть засобом формування сучасної культури пам'яті, що сьогодні є особливо важливим у контексті загальносвітових тенденцій пошуку порозуміння, з точки зору усвідомлення власної відповідальності за життя інших, недопущення повторення трагічних сторінок історії ХХ ст., однією з яких став Голокост.

### Література

1. Ассман А. Новое недовольство мемориальной культурой. Москва: Новое литературное обозрение, 2016. 232 с.
2. Ассман Я. Культурная память: письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности / пер. с нем. М. Сокольской. Москва: Языки славянской культуры, 2004. 368 с.
3. Бербен І. Передмова. *Меєрбаум-Айзінгер З. Я тугою огорнута. Вірші єврейської дівчини до свого друга / передм. І. Бербен; перекл. з нім. П. Рухла / нім. та укр. мовами*. Чернівці: Книги – ХХІ, 2012. С. 12–13.
4. Бубер М. Я і ти: шлях людини за хасидським вченням. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2012. 272 с.
5. Витяз з листа д-ра Г'жеґожа Шимоновича (Торонто, Канада). URL: <http://www.ji.lviv.ua/n56texts/szymonowicz.htm> (дата звернення: 1.11.2021).
6. Воронцов С. Буковинський Шиндлер. *Книга з повітря Czernovitz (життя чернівчан на тлі часу та міста)*. Чернівці: Книги–ХХІ, 2017. С. 102–108.
7. Глуховський П., Ковальський М. Апте. Незакінчена повість. Дніпро: Український інститут вивчення Голокосту «Ткума»; ПП «Ліра ЛТД», 2017. 140 с.
8. Дупешко М. Історія, варта цілого яблуневого саду: роман. Чернівці: Книги–ХХІ, 2017. 160 с.
9. Історіографічний поворот у мистецтві. Глосарій. Поняття та терміни, які використовуються в роботі з минулим і колективною пам'яттю. URL: [https://www.pastfutureart.org/glossary#Historiographic\\_Turn](https://www.pastfutureart.org/glossary#Historiographic_Turn) (дата звернення: 1.11.2021).
10. Киридон А. Гетеротопії пам'яті: теоретико-методологічні проблеми студій пам'яті. Київ: Ніка-Центр, 2016. 320 с.
11. Культура історичної пам'яті: європейський та український досвід / за заг. ред. Ю. Шаповала. Київ: ІПІЕНД, 2013. 600 с.
12. Львівська письменниця створила роман на основі реальної історії врятованих українцями євреїв під час Голокосту / розм. І. Небесна. URL: <https://cutt.ly/iUjZ6bR> (дата звернення: 1.11.2021).

13. Матіос М. Букова земля: роман-панорама завдовжки у 225 років. Київ: А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2019. 928 с.
14. Меербаум-Айзінгер З. Я тугою огорнута. Вірші єврейської дівчини до свого друга / передм. І. Бербен; перекл. з нім. П. Рихла / нім. та укр. мовами. Чернівці: Книги – XXI, 2012. 152 с.
15. Николаєнко В. «Той, хто врятував одне життя, врятував цілий світ»: літературні візії праведництва. Н. Горбач, Н. Козленко, В. Николаєнко, І. Павленко, О. Проценко, Т. Хом'як. За заг. ред. І. Павленко. Дніпро: Український інститут вивчення Голокосту «Ткума», 2019. С. 96–110.
16. Нора П. Проблематика мест памяти. Санкт-Петербург: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 1999. 328 с.
17. Одарченко В. «Каміні спотикання»: імена п'яти жертв нацизму віднині вкарбовані в брукувівку Рівного. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/29393481.html> (дата звернення: 3.11.2021).
18. Пахомова Т. Я, ти і наш мальований і немальований Бог: роман. Харків: Книжковий клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2016. 192 с..
19. Пухонська О. Закінчена повість життя, що не відбулося. URL: <http://www.historians.in.ua/index.php/en/novi-knizhki/2419> (дата звернення: 9.12.2021).
20. Рихло П. Літературний феномен Чернівців. *Український журнал: інформаційний культурно-політичний місячник для українців у Чехії, Польщі та Словаччині*. 2011. № 11. С. 28–29.
21. Чорновол І. Релігія та культура на фронтірі. *Фронтіри міста: історико-культурологічний альманах / ред. В. Грибовський*. Дніпропетровськ: Герда, 2015. Вип. 4. С. 8–20.
22. Шацька Б. Минуле – пам'ять – міт. Чернівці: Книги – XXI, 2011. 248 с.
23. Шнеерсон-Мішковська З. Кожна людина має імя... URL: <http://www.zchor.org/zelda.htm>.
24. Щупак І., Бондар З., Врадій Є., Дробович А., Євтушенко Р., Пискарьова І. Пам'яті українців, які рятували євреїв під час Другої світової війни. Дніпро: Український інститут вивчення Голокосту «Ткума», 2021. 224 с.
25. Dras T. Henio, Chaim. Listy do żydowskiego chłopca – uliczna akcja Teatru NN w dzień pamięci o Holocauście. URL: <http://www.webcitation.org/6VtXw9h2p> (дата звернення: 5.11.2021).
26. Henio Żytomirski. Historia jednego życia. URL: <https://teatrn.pl/leksykon/artykuly/henio-zytomirski-historia-jednego-zycia/#archiwum-rodzinne> (дата звернення: 9.11.2021).
27. Schreiben gegen das Vergessen. URL: <https://schreiben-gegen-das-vergessen.eu> (дата звернення: 7.11.2021).
28. Szymonowicz Grzegorz. Encyklopedia polskiej emigracji i Polonii / red. K. Dopierala: w 5 t. Toruń: Oficyna Wydawnicza Kucharski, 2005. T. 5: S–Ż. S. 78–79.

## Висновки

Твори української літератури перших повоєнних десятиліть, присвячені темі Голокосту, засвідчили закладання різних підходів їхніх авторів до зображення як Другої світової війни, так і Катастрофи. Серед них – намагання показати національно маркований досвід переживання геноциду, не замовчуючи долю євреїв і ромів, які стали об'єктом нацистського винищення; зафіксувати приватні наративи тих, хто пережив лихоліття; зобразити війну не так крізь призму батальної звитяги, як через демонстрацію життя людей на окупованих територіях чи в тилу. Твори, написані до остаточного табування в науковому та культурному дискурсах теми Голокосту, спростовують міф про «глухоту» української літератури до неї і є складниками власної стратегії показу історичних подій й переживання історичної травми, що через несприятливі суспільні обставини не набули подальшого розвитку.

Зміни в традиціях і характері рецепції Другої світової війни призвели і до зміни вектору мистецького дослідження людини в екстремальній ситуації Голокосту. Гуманізація теми людини на війні сприяла введенню мотивів обпаленого війною дитинства, межових станів жертв, персонального вибору і особистої відповідальності за власні дії чи бездіяльність, неусвідомлюваної величі окремої людини перед іспитом на людяність, котрим стала Катастрофа. Голокост зображується як злочин проти людства, жертвами якого мисляться не тільки ті, хто загинув чи зміг уціліти, пройшовши через гетто, «табори праці» або був порятований небайдужими, а й свідки тих подій.

Нових акцентів набуло й потрактування окупаційного повсякдення євреїв у контексті переосмислення радянських міфів війни через показ її катастрофізму очима цивільного населення. Зображення персонажів-євреїв як представників окремої національної спільноти, носіїв специфічного культурно-релігійного способу життя, залучених до традиційних для них галузей діяльності, але в тісних взаєминах із представниками інших культур, передусім українцями, робить необхідною їх присутність у мультикультурному соціумі довоєнної України. Проте завдяки деміфологізації переможного нарративу війни можливим стає відхід від однополярності образу ворога,

з одного боку, і показ таких ганебних явищ, як зрада, колабораціонізм, етнічні упередження – з іншого.

Українська проза про Голокост демонструє свій інтерес і до розробки тем, які залишаються ще недостатньо висвітленими в історіографії. Такими є, наприклад, геноцид ромського населення, питання гендерно зумовлених форм насильства і стратегій виживання жінок під час Шоа. Використання жіночої тілесності задля порятунку чи продовження життя, згода на інтимні стосунки з представниками окупаційної влади як наслідок травматизації свідомості жертви – ці та подібні випадки оцінюються авторами як прояви вимушеної поведінки жінок, що стали можливими лише в ситуації вибору між життям і смертю і не були прийнятними за звичайних обставин. Залучення художньою літературою жіночого досвіду переживання Катастрофи сприяє його поверненню в колективну пам'ять і є продуктивним у контексті проблем жіночої історії Другої світової війни, окупаційного жіночого досвіду, сексуального насильства під час війни.

Голокост у творах української літератури постає як подія, що виходить за межі наявного в людини життєвого досвіду й адаптаційних можливостей організму, спричиняючи психологічну травму. Показ травматичної дії Катастрофи нерідко постає в контексті травм, завданих людині тоталітарною системою як такою – радянською чи німецькою – під час колективізації, Голодомору 1932–1933 рр., Другої світової війни, примусових депортацій, радянзації Галичини й Буковини тощо. Символом травматизованої свідомості персонажів у таких творах є зміна їх мовленнєвої поведінки – від замовкання як обраної поведінкової стратегії до втрати мовлення як реакції на пережитий стрес. У творах про Голокост замовкання героїв демонструє вразливість людської психіки перед історичними катаклізмами, а повернення здатності говорити – віру у вітаїстичні можливості народу.

Завдяки творам художньої літератури відбувається розширення пам'яттєвої парадигми Голокосту на території України. Поряд із Бабиним Яром, який асоціювався із місцем трагедії єврейського населення ще з радянської літератури воєнної та повоєнної доби і продовжує бути пам'ятним

місцем Катастрофи в сучасній українській літературі, просторові виміри Голокосту розширюються за рахунок конкретизованих і неконкретизованих чи маловідомих топосів на території Вінничини, Львівщини, Хмельниччини, Полтавщини, Житомирщини, Тернопільщини, Одещини, Чернівеччини. Важливою в цьому процесі є роль творів, написаних на території України неукраїнською мовою та творів зарубіжної літератури, автори яких біографічно пов'язані з нашою країною. Через автобіографічний або родинний досвід вони доповнюють новими деталями переживання Шоа більш чи менш відомі простори і наносять на літературну карту Катастрофи нові маркери, наприклад Іспас, Трохимбід чи Остер. Розширенню кордонів пам'яті про Голокост у творах художньої літератури слугує і введення історій реальних жертв, врятованих чи рятувальників, що індивідуалізують геноцидне минуле.

Голокост в аналізованих творах мислиться авторами як гуманітарна трагедія, що призвела до тяжких демографічних втрат, зруйнувала сім'ї і узвичаєний спосіб існування, спричинила деформацію в національному складі населення України. Звертання вітчизняного письменства до теми Голокосту є важливим складником формування інклюзивної моделі колективної пам'яті, в якій знаходить відображення історичний досвід не лише українців, а й національних меншин, зокрема євреїв і ромів.

## **Відомості про автора**

Наталія Вікторівна Горбач – кандидатка філологічних наук, доцентка кафедри української літератури Запорізького національного університету. Професійні інтереси – давня і сучасна українська література, історична проза, літературознавча імагологія, міжкультурна комунікація. Сфера наукового пошуку – художня рецепція Голокосту в українській літературі.

*Наукове видання*

## **Художня рецепція Голокосту: український контекст**

Фахове редагування: О. Іщенко, І. Щупак

Філологічне редагування: Н. Островська

Коректура: І. Радченко

Комп'ютерна верстка: Ю. Матвеев

Підписано до друку 15.11.2021. Формат 60x84/16

Папір офсетний. Гарнітура Times. Друк офсетний.

Умовн. друк. арк. 10,23

Наклад 300 прим. Зам. №031

Благодійна Організація «Благодійний фонд  
Український інститут вивчення Голокосту «Ткума» («Відродження»)

Запис в єдиному державному реєстрі

№ 1 224 120 0000 052047 від 19.02.2002

Видавництво і друкарня

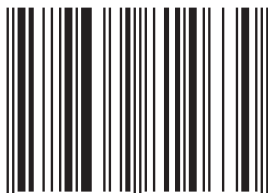
ПП «Ліра ЛТД»

49107, м. Дніпро, вул. Наукова, 5

Свідоцтво про внесення до Держреєстру

ДК №6042 від 26.02.2018

ISBN 978-966-981-463-0



9 789669 814630 >