МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

ФІЛОЛОГІЧНИЙ ФАКУЛЬТЕТ

КАФЕДРА УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ

КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА МАГІСТРА

на тему ПОЕТИКА ПОВІСТІ М. МАЩЕНКА «ДИТЯ ЄВРЕЙСЬКЕ»

Виконала: студентка магістратури, групи 8.0350-у,

спеціальності 035 «Філологія»

освітньої програми «Українська мова та література»

спеціалізації 035.01 «Українська мова та література»

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

(

Керівник \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_Ю. Р. Курилова

(вчене звання, науковий ступінрь) (підпис)(ініціали та прізвище)

Рецензент \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

(вчене звання, науковий ступінь) (підпис)(ініціали та прізвище)

Запоріжжя

2021

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

Факультет: *філологічний*

Кафедра: *української літератури*

Рівень вищої освіти: *магістр*

Спеціальність: *035* «*Філологія*»

Освітня програма: «*Українська мова та література*»

Спеціалізація: *035.01 «Українська мова та література»*

**ЗАТВЕРДЖУЮ**

Завідувач кафедри української літератури

**\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_**доцент Н. В. Горбач

«\_\_\_\_\_» \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_2020 р.

**ЗАВДАННЯ**

на кваліфікаційну роботу студентці

*КАЛЮЖНІЙ АНАСТАСІЇ МИКОЛАЇВНІ*

(прізвище, ім’я, по батькові)

1. Тема роботи *Поетика повісті М. Мащенка «Дитя єврейське».*

керівник проекту Курилова Юлія Романівна, *к. філол. н., доцент* затверджені наказом ЗНУ від «\_\_\_\_» \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_2021 р. № \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

2. Строк подання студентом роботи: \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

3. Вихідні дані до роботи: повість М.Мащенка «Дитя єврейське»; наукові праці з проблематики історичної пам’яті Н.Горбач, О.Пухонської, А.Ассман; праці з проблем поетики художнього твору Г. Клочека, В. Хархун, В. Коркішко, Т. Никифорук та ін.

4. Перелік питань, що їх належить розробити:

− здійснити огляд літературознавчих праць, присвячених вивченю питань поняття поетики художнього твору;

− з’ясувати стан вивченості повісті М. Мащенка «Дитя єврейське» у ;

− дослідити особливості поетики повісті М. Мащенка та своєрідність її вираження на всіх рівнях художнього тексту.

5. Перелік графічного матеріалу \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

6. Консультанти з роботи, із зазначенням розділів, що їх стосуються:

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| Розділ  | Прізвище, ініціали та посада консультанта | Підпис, дата |
| Завдання видав | Завдання прийняв |
| Вступ | Доц. Курилова Ю.Р. |  |  |
| 1 розділ | Доц. Курилова Ю.Р. |  |  |
| 2 розділ | Доц. Курилова Ю.Р. |  |  |
| 3 розділ | Доц. Курилова Ю.Р. |  |  |
| Висновки | Доц. Курилова Ю.Р. |  |  |

7. Дата видачі завдання: \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН**

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| №з/п | Назва етапів роботи  | Строк виконання етапів роботи | Примітки |
| *1.*  |  |  |  |
| *2.*  |  |  |  |
| *3.*  |  |  |  |
| *4.*  |  |  |  |
| *5.*  |  |  |  |
| *6.*  |  |  |  |
| *7.*  |  |  |  |
| *8.*  |  |  |  |
| *9.*  |  |  |  |

Студент \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_*А.М. Калюжна*

(підпис) (ініціали, прізвище)

Керівник \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_*Ю.Р. Курилова*

(підпис) (ініціали, прізвище)

**Нормоконтроль пройдено.**

Нормоконтролер \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_*\_О.А. Проценко*

(підпис) (ініціали, прізвище)

**РЕФЕРАТ**

Кваліфікаційна робота магістра «Поетика повісті М. Мащенка «Дитя єврейське» містить 65 сторінки. Для виконання роботи опрацьовано 48 джерел.

**Мета дослідження:** аналіз поетики повісті М. Мащенка «Дитя єврейське».

**У ході написання роботи виконано такі завдання:**

* здійснено огляд літературознавчих праць, присвячених вивченню питань поняття поетики художнього твору;
* з’ясувано стан вивченості повісті М. Мащенка «Дитя єврейське» у сучасному літературознавстві;
* досліджено особливості поетики повісті М. Мащенка та своєрідність її вираження на всіх рівнях художнього тексту;
* узагальнено суть дослідження.

**Об’єкт дослідження:** повість М. Мащенко «Дитя єврейське».

**Предмет дослідження:** поетика повість М. Мащенко «Дитя єврейське».

**Методи дослідження:** структурно-типологічний, описовий, контекстуальний аналіз художніх текстів (визначення змісту та ролі художніх деталей у творі).

**Наукова новизна роботи** полягає у тому, що в ній уперше системно досліджено індивідуальні особливості авторської поетики на рівні фабули, сюжету, проблематики та хронотопу твору.

**Сфера застосування роботи** полягає в тому, що її матеріали можуть бути використані в подальшій розробці літературознавчих проблем із обраної теми, при читанні спецкурсів і спецсемінарів із історії української літератури ХХ століття, при написанні курсових робіт.

**Ключові слова:** ПОЕТИКА, ПОВІСТЬ, ТЕМА, ФАБУЛА, ХАРАКТЕР, СЮЖЕТ, ПРОБЛЕМА.

**ABSTRACT**

Master’s qualification work «Poetics of M. Mashchenko's Story «Jewish сhild» contains 65 pages. To perform the work 48 scientific sources were treated.

**The aim of the work**: study of the poetics of M. Mashchenko's story «Jewish сhild».

To perform this work the following tasks were done:

* was review of literary works devoted to the study of the concept of poetics of the work of art;
* was state of study of M. Mashchenko's Story «Jewish Child» in modern literary studies is clarified;
* was peculiarities of the poetics of M. Mashchenko's story and the originality of its expression at all levels of the literary text are studied;
* was summarized the essence of the study.

**The object of study:** M. Mashchenko's Story «Jewish Child».

**The subject of study**: poetics of M. Mashchenko's Story «Jewish Child».

**Research methods**: theoretical analysis, descriptive method, contextual analysis of artistic texts (definition of the content and role of artistic details in the work).

**The scientific novelty of the work** is that for the first time it systematically explores the individual characteristics of the author's poetics at the level of fabula, plot, issues and chronotope of the work.

**The scope** of the work is that its materials can be used in the further development of the literary problems of the chosen theme, leading courses and special seminars on the history of Ukrainian literature of the twentieth century, when writing term papers.

**Keywords**: POETICS, STORY, TOPIC, FABULA, CHARACTER, PLOT, PROBLEM.

**ЗМІСТ**

ВСТУП……………………………………………………………….……………….7

РОЗДІЛ 1. ПОЕТИКА ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ: ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ..10

* 1. Поетика в системі літературознавчих понять …………………..............…10
	2. Повість як жанр: жанрова матриця ………………………..................... ….13

РОЗДІЛ 2. ФОРМОЗМІСТОВА ЄДНІСТЬ ПОВІСТІ «ДИТЯ ЄВРЕЙСЬКЕ»: ПАРАМЕТРИ МОДЕЛЮВАННЯ КАРТИНИ СВІТУ …………......................…18

2.1. Проблемно-тематичні параметри моделювання історичного простору…....18

2.2. Фабула і сюжет як чинники моделювання історичної пам’яті…………………………………………………………………….................35

РОЗДІЛ 3. ОБРАЗНА ПАРАДИГМА ПОВІСТІ: ПАРАМЕТРИ МОДЕЛЮВАННЯ……………………….........................................................……43

3.1. Типологія персонажної сфери…………………………………………………43

3.2. Часопростір: історична перспектива…………………………………...……..50

ВИСНОВКИ………………………………………………………………………....58

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ…………………………………………..60

# ВСТУП

**Актуальність теми дослідження.** Проблематика історичної пам'яті, її місце і роль в системі суспільних цінностей, а також механізми актуалізації минулого у пізнавальному процесі та в ідентифікаційних практиках стали особливо актуальними в українській літературі кінця ХХ століття. Зіткнення традиційних та інноваційних дискурсів в осмисленні зв’язку між минулим, сучасним і майбутнім осмислюється у зв’язку зі змінами у суспільній і художній свідомості відповідно.

На рубежі тисячоліть, на думку Л. Нагорної, людство встигло пережити черговий пізнавальний поворот, який іменують «поворотом до пам'яті» [32, с. 23]. Йдеться і про своєрідний бум наукового й політичного інтересу до історичної пам'яті, і про відчутну втому від ажіотажу навколо нього. Формули «надлишкової»,

«перенасиченої» пам'яті потрапляють навіть у назви книг. Видана у різних країнах на теми пам'яті література обчислюється тисячами позицій, але ані когнітивний потенціал мнемоісторії, ані її консолідаційні можливості належним чином не прояснені. Виявилася навіть така закономірність: чим більше говорять і пишуть про історичну пам'ять, тим гострішим стає конфлікт «різних пам’ятей» всередині соціумів. Відомий французький фахівець з проблем пам'яті Ж.Мінк пояснює цей парадокс доволі відверто: смисли, що стосуються пам'яті, «більше пов’язані з бажанням таврувати, дискредитувати супротивника, здійснити перегляд історичних матеріалів, змінюючи в них вердикт, грати на конфліктному минулому в сьогоднішніх політичних змаганнях» [32, с. 24].

Пам'ять про Голокост – теж одна з конфліктних сторінок української історії й культури. Дослідження Голокосту в Україні активно розгортається лише на межі XX–XXI ст. Освоєння історії геноцидів українською літературою, а відтак і філологією активно відбувається упродовж останнього десятиліття. Особливістю

цього процесу є залучення нових текстів, які демонструють принципово новий погляд на проблематику історичних трагедій і травм.

За останні роки значно розширилося коло літературознавців, які займаються вивченням рецепції Голокосту в художній літературі.

До аналізу літератури про Голокост звертаються Н.Горбач [13; 14; 15], О. Пухонська [36; 37].

Повість М. Мащенка «Дитя єврейське» на сьогодні залишається не дослідженою в повному обсязі. Згадки про цей твір знаходимо у колективній монографії про Голокост [13]. Аналіз поетикальних особливостей цього твору дасть можливість виявити стратегії художньої комеморації, світоглядні передумови реалізації цієї теми в літературі сьогодення.

**Мета дослідження:** аналіз поетики повісті М. Мащенка «Дитя єврейське».

# У ході написання роботи необхідно виконани такі завдання:

* здійснити огляд літературознавчих праць, присвячених вивченю питань поняття поетики художнього твору;
* з’ясувати стан вивченості повісті М. Мащенка «Дитя єврейське» у ;
* дослідити особливості поетики повісті М. Мащенка та своєрідність її вираження на всіх рівнях художнього тексту;
* узагальнено суть дослідження.

**Об’єкт дослідження:** повість М. Мащенка «Дитя єврейське».

**Предмет дослідження:** поетика повісті М. Мащенка «Дитя єврейське».

# Методи дослідження:

* структурно-типологічний;
* описовий метод;
* контекстуальний аналіз художніх текстів (визначення змісту та ролі художніх деталей у творі).

**Наукова новизна роботи** полягає в тому, що в ній уперше системно досліджено індивідуальні особливості авторської поетики на рівні фабули, сюжету, проблематики та хронотопу твору.

**Практичне значення** полягає в тому, що її матеріали можуть бути використані в подальшій розробці літературознавчих проблем із обраної теми, при читанні спецкурсів і спецсемінарів із історії української літератури ХХ століття, при написанні курсових робіт.

**Структура роботи.** Кваліфікаційна робота магістра складається з трьох розділів, висновків і списку використаних джерел на 5 сторінках.

# РОЗДІЛ 1

**ПОЕТИКА ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ: ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ**

# Поетика в системі літературознавчих понять

Поетика – це один із найдавніших термінів літературознавства. Грецьке роіеtікe — майстерність творення, техніка творчості. Упродовж тривалого історичного розвитку поняття «поетика» змінювалося, його семантичне поле то звужувалося, то розширювалось. Взагалі саме поняття «поетика» дуже розмите, і тлумачать його кожен по-своєму. Показова в цьому сенсі стаття Г. Клочека «Так що ж таке поетика?» (1992), яку вчений почав з того, що подав найбільш характерні визначення цього явища, взяті з авторитетних джерел, і навів їх близько десяти. Редактори збірника «Проблеми поетики» ще в 1976 році висловлювали щодо цього такі міркування: «Через те, що десятиліттями у нас поетикою, практично кажучи, не займалися взагалі, через те, що тепер зацікавленість нею – масове, прямо-таки повальне захоплення, певною мірою затуманився, став дещо незрозумілим сам предмет цієї філологічної галузі, виник певний різнобій думок щодо того, що ж, власне, є поетика?» [33].

Можна виділити два основних визначення поетики:

1. Один з розділів теорії літератури, що розглядає основі закономірності розвитку художньої літератури як мистецтва слова; становлення та еволюція літературних родів і жанрів, течій і напрямів, стилів і методів; визначення загальних структурно-типологічних закономірностей розвитку літератури як системи; характеристика і класифікація стійких літературно-художніх форм і утворень таких як лірика, драма, поема, роман, байка тощо [34, с. 278].
2. Сукупність художньо-естетичних і стилістичних засобів, що визначають своєрідність того чи того виду мистецтва, певного літературного явища чи твору – його внутрішню будову, специфічну систему його складників та їх взаємозв’язків

(поетика театру, кіно, поетика бароко, романтизму, поетика роману «Вершники» Ю. Яновського тощо). Система художніх засобів твору містить поняття поетичної, або художньої, мови, яка відрізняється від інших функціональних видів мови особливостями звукової організації, словником, синтаксисом та наявністю ритму; поетичних тропів і фігур, використаних у художньому творі, – тобто всього того, що сприяє розкриттю художнього замислу автора [38, с. 332].

Перший системний виклад поетики дав Арістотель у праці «Поетика» (IV ст. до н.е.). В античну добу поетикою називали учення про художню літературу взагалі. В стародавній Індії та Китаї теорія мистецтва слова була розвинена незалежно від давньогрецької поетики

У Давній Індії певний інтерес викликали естетичні збудники та симптоми настроїв (раса), які виникали при сприйнятті художнього твору, про це свідчать

«Бгаратіянатьяшастра» та інші трактати. Чуттєві подразники розмежовували на головні та другорядні. Головні – персонажі, другорядні – обставини часу і місця, явища природи тощо. Давньоіндійські поетики визначали різномаіті функції поетичного мовлення, що були суголосними міркуванням В. Гумбольдта, О. Потебні про розуміння мови як творчості.

Поетика була об'єктом великого інтересу в середні віки, в добу Відродження та класицизму («Поетика» Скалігера, «Мистецтво поетичне» Н. Буало, «Підзорна труба Аристотеля» Емануело Тезауро та інші), перетворюючись на самостійну науку з чітко окресленими межами та завданнями. У XIX ст. поетика збагачується філософськими категоріями (Г.-В.-Ф. Гегель), поглядами романтиків (Ф. та А. Шлегелі), мовознавців (О. Потебня, А. Н. Веселовський), у XX ст. — структуралістів тощо.

У Київській Русі використовувалися здобутки греко-візантійської поетики. В Ізборніку Святослава 1073р. міститься перекладена з грецької мови стаття Георгія Хіровоска про тропи і фігури мови.

Перша відома київська латиномовна поетика – курс «Liber artis poeticae» («Книга про поетичне мистецтво», 1637), записаний Андрієм Старновецьким під наглядом М. Котозварського. З кінця XVII-XVIII ст. відомі праці з поетики латинською мовою, укладені українськими вченими – викладачами Києво- Могилянської колегії. Найвідоміші з київських поетик «De arte poetica» («Про поетичне мистецтво») Феофана Прокоповича (1705-1706 рр.) та «Hortus poeticus» («Сад поетичний») Митрофана Довгалевського (1736-1737 рр.). Українські поетики XVII-XVIII ст. не були простими копіями античних чи західноєвропейських ренесансних трактатів з теорії словесності, а додавали чимало оригінального у вирішення окремих питань теорії поезії, наприклад, виклад теорії східнослов’янського силабічного віршування, наявність українського ілюстративного матеріалу в них тощо. Вони були наближені до естетики класицизму і торгували ґрунт для виникнення літератури шкільного класицизму. Новатором у галузі поетики був Г. Сковорода. У XIX ст. поетику розвинено у працях О. Потебні, який розглядав її у тісному зв’язку з лінгвістикою та міфологією. Поетичну мову він розумів насамперед як образне мислення. Багато зробив для розвитку поетики І. Франко.

З метою узгодження поняття Г. Клочек пропонує застосувати щодо поетики такі основні «постійні смисли» як художність, система творчих принципів, художня форма, цілісність і системність, майстерність письменника. Він уточнює, що поетика зосереджена на осмисленні «художності в усій повності цього надскладного питання», залученні світоглядних моментів, єдності форми і змісту, тобто на системному підході [21].

Поетика ХХ ст. на противагу літературознавчим дослідженням ХІХ ст., зацікавленим духовними, світоглядним, загальнокультурними проблемами, письменства, умовами його детермінації, змінила свої аналітичні позиції, розглядаючи суто літературні твори, на чому наголошував В. Кайзер («Словесно-

художній твір. Вступ до літературознавства», 1948). Усі інші дисципліни (психологія, соціологія тощо) визнавалися допоміжними. Арістотелівська концепція поетики зазнала перегляду, зумовленого впровадженням досвіду лінгвістики у письменство, модернізацією давнього тривіуму (граматика, риторика, логіка) при аналізі внутрішньої структури літературного твору, його формальних аспектів. Важливу роль у формуванні такого напрямку досліджень відіграли представники формальної школи (Р. Якобсон, В. Шкловький, Ю. Тинянов та ін.), Празького лінгвістичного гуртка (Р. Якобсон. Я. Мукаржовський та ін.), французькі структуралісти (Р. Барт, Ц. Тодоров, Юлія Крістева. А. Дж. Греймас та ін.), які прояснювали питання, нове для аналітичної свідомості що саме змальовує, що описує засвідчений Арістотелем катарсис.

# Повість як жанр: жанрова матриця

Повість – один з різновидів епічного роду. Сутність повісті визначається походженням слова: це те, шо оповідається, завершена і досить широка оповідь про ту чи іншу подію або особу.

Термін повість не має точного аналогу в західно-європейських мовах. Залежно від специфіки твору, авторської номінації та розуміння перекладача йому можуть відповідати франц. recit і conte, нім. Erzahlung і Geschichte, англ, tail, story, short novel, long chort story — тобто «розповідь», «казка», «історія», «короткий роман»,

«довге оповідання». В такому широкому розумінні в російській та українській літературознавчій традиції повістю називається будь-яка більш-менш грунтовна оповідь (анонімна або авторська, в прозі чи в віршах), що належить літераторам:

«Повість про красномовного селянина», «Повість про Синдбада-морехола» тощо. У такий спосіб називались також і деякі твори західно-європейської cepедньовічної літератури, що потрапляли на слов'янський грунт: так, відомий лицарський роман отримав в перекладі на білоруську мову назву «Повість про Трістана та Ізольлу».

У старослов'янській літературі під терміном «повість» малося на увазі і сказання, і житіє, і повчання, і літописний ізвод (напр., «Повість временних літ»), так визначалися твори як релігійні, так і світські, існували повісті історичні, авантюрно-героїчні, лицарські («Повість про Єруслана Лазаревича»), військові («Повість про азовське сидіння») та ін.

У сучасному розумінні повість з'являється наприкінці XVIII-XIX ст.

В укрїнському письменстві повість, як самостійний жанр, поширилася лише на початку XIX ст. «Маруся» Г. Квітки-Основ’яненка, автора «Малороссийських повестей, расказываемых Грыцьком Основяненком», була першою україномовною повістю.

Складність чіткого термінологічного визначення повісті пояснюється:

* відсутністю однозначного аналогу в західно-європейських мовах
* дещо складним розмежуванням з романом і оповіданням (новелою).

Часто зустрічається визначення повісті як середньо епічної форми і це правомірно, проте воно не відображає її суттєвої специфіки і часто спростовується літературною практикою. За сучасної тенденції до «стиснення» роману, різниця в обсязі твору стає несуттєвою.

Більш продуктивним є підхід до повісті як до особливої жанрової форми. Згідно цього погляду повість і близьке до неї оповідання є принципово іншим видом епічної прози, відміним від роману та новели, вони частково зберігають елементи усної традиції давної епічної прози, прагнучи «розповісти», «оповісти», а не

«показати», зобразити об'єктивно.

Повість відрізняється від роману вибором і характером зображуваних подій, її дія більш зосереджена на повсякденному бутті та послідовному плині часу на відміну від незвичайності та динамічності роману і новели. Як наслідок, для повісті характерний порівняно повільний розвиток дії, рівний ритм розповіді, відносна простота композиції. Домінують статичні складники: положення, душевні стани,

пейзажі, описи, об'єднані часто за принципом нанизування. Фінал повісті здебільшого відкритий і випливає з логіки розвитку подій, а не протистоїть їй, як у новелі. Важливу роль у повісті відіграє мова, голос автора або оповідача, незалежно від того, наскільки безпосередньо він виражається. Голос автора (оповідача), його інтонація є сполучним чинником, без якого повість могла б перетворитися на розпливчасте нагромадження фактів та вражень. Значно відрізняється в романі та повісті ставлення до художнього часу. В романі час є ніби функцією дії, ним маніпулюють, він може текти назад і зупинятися, а в повісті час — основний чинник, саме він часто визначає її розміри, які можуть розростатися в залежності від зображеного часового відрізка. Таким чином, досить чітко простежується зв'язок повісті та роману-хроніки, роману-потоку, роману-біографії. В західно- європейських літературах певну схожість з повістю виявляють побудовані за хронологічним принципом сімейні цикли Т.Манна, Дж.Голсуорсі, Р. Мартен дю Ґара, Р.Роллана, Ф.Еріа, Б.Клавеля, Е.Базена, але при цьому західні письменники все ж тяжіють до романної інтриги та завершеності. Взагалі видається не позбавленою підстав гіпотеза про те, що два види епічної прози (роман, новела — повість, оповідання) мають певні відповідності з двома типами ментальності, що умовно визначаються як «західний» та «східний». Саме з цих позицій можна пояснити поширеність жанру в російській літературі, в якому творили О.Пушкін, М.Гоголь, Д. Григорович, І. Тургенев, Л. Толстой, Ф. Достоєвський, А. Чехов, М. Горький, Є. Замятін, О. Толстой, , О. Солженіцин, В. Набоков, В. Некрасов, В. Тендряков, В. Белов, В. Солоухін, В. Аксьонов, Ч. Айтматов, Ф. Іскандер, І.Грекова, В.Токарева, Г.Владімов та ін. В українській літературі жанр повісті представлений в творчості Г.Квітки-Основ’яненка, Т. Шевченка, Марка Вовчка, Ю.Федьковича, П. Мирного, І. Нечуя-Левицького, I. Франка, Лесі Українки, М. Коцюбинського. В. Винниченка, О. Кобилянської, М. Стельмаха, O. Гончара, Ю. Мушкетика, П. Загребельного, М. Трублаїні та ін.

За формою наративу повість у сучасному розумінні може бути власне оповідною, коли йдеться не про зображення, а про імітацію об’єктивної оповіді («Інститутка» Марка Вовчка), автобіографічною («Зачарована Десна» О. Довженко), хронікальною («Тарасові шляхи» Оксани Іваненко), філософською («Філософські повісті» Вольтера, «Нудота» Ж.-П. Сартра), експериментальною («Подорож вченого доктора Леонардо та його майбутньої коханки Альчести по Слобожанській Швейцарії» М. Йогансен), психологічною («У пошуках втраченого часу» М. Прутса).

У різних літературах спостерігається відмінне маркування жанрів. Так, в українському письменстві романом вважають автобіографічний, біографічний, історичний, фантастичний, бульварний, епістолярний його різновиди, натомість у польській літерературі вони позначені як повість.

Попри усю складність точної ідентифікації повісті в системі прозових жанрів ця епічна форма все ж таки цілком самобутня і грає важливу ролю в художньому осмисленні дійсності.

Становленя поняття «поетика» сягає у часи античності, тоді філософи намагались з’ясувати походження, становлення та розвиток складових цього утворення. Це явище тлумачили за різних підходів, визначали його спочатку як художню структуру твору, а згодом – як окрему галузь літературознавства.

На сьогодні дослідження поетики вважають і частиною аналізу твору. Кожен науковець по-різному підходить до виділення її структурних елементів.

Достатньої кількості літературно-критичних праць присвячених повісті «Дитя єврейське» ще не має. Найбільше твору торкалися при загальному вивченні творів присвячених питанню Голокосту.

Огляд літеаратурознавчих праць про повість дає підстави для висновків про розходження терміна та його тлудмачення в східному та західно-європейському літературознавстві.

Аналіз здобутків вітчизняних та зарубіжних літературознавців дає нам можливість виокремити такі типові ознаки повісті:

* зосередження дії на повсякденні;
* послідовний плин часу;
* простота композиції;
* здебільшого відкритий фінал;
* сполучний чинник твору голос автора;
* час часто визначє розмір твору.

# РОЗДІЛ 2

**ФОРМОЗМІСТОВА ЄДНІСТЬ ПОВІСТІ «ДИТЯ ЄВРЕЙСЬКЕ»: ПАРАМЕТРИ МОДЕЛЮВАННЯ КАРТИНИ СВІТУ**

# Проблемно-тематичні параметри моделювання історичного простору

Зміни в традиціях і характері рецепції Другої світової війни, як засвідчують студії пам’яті, в європейському контексті відбулися наприкінці 1960-х років. Зумовлені появою «нової чутливості, нових способів бачення, опису та оцінювання світу» [43, 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 коммеморації; ще двадцять років пішло на те, щоб Голокост був увічнений у музеях і меморіалах по всьому світі» [4, с. 58]. Відповідно до цього, піковими для меморіалізації Голокосту дослідниця називає 1945, 1965, 1985 і 2005 роки.

В українську ж літературу про події Другої світової війни, яка в радянську добу творилася з позиції переможців, голоси жертв війни почали проникати значно пізніше, оскільки «геноцидне минуле не мало місця в офіційному радянському сьогодні» [39]. Відтак, тема Голокосту залишилася практично не відрефлексованою українською літературою 1940–50-х років, що було зумовлено як специфікою літературного процесу, так і особливостями міжнаціональної внутрішньої політики.

Змінили ставлення українських письменників до раніше негласно табуйованої теми зрушення в суспільно-політичному житті України 1960-х років.

Твори Т. Мигаля «Шинок «Оселедець на ланцюзі», В. Дарди «Повернення з пекла», Б. Харчука «Панкрац і Юдка», А. Дімарова «Південна Одіссея», «Пам’ять»,

«Симон-різник» продемонстрували зміну тональності єврейських мотивів. Якісно новий образ україно-єврейського діалогу в питаннях Голокосту став можливим в українській літературі, починаючи з 1990-х років, що й засвідчили повісті О. Деко

«Кедойшім: повість-хроніка Шепетівського гетто», Р. Плотнікової «В яру згасаючих зірок», М. Матіос «Черевички Божої матері», романи Р. Іваничука

«Вогненні стовпи» й «Торговиця», О. Забужко «Музей покинутих секретів», Л. Денисенко «Відлуння: від загиблого діда до померлого», К. Бабкіної «Соня», Ю. Винничука «Танго смерті», Т. Пахомової «Я, ти і наш мальований і немальований Бог» тощо. Одним із творів цього періоду, коли Україна «долає складний шлях

«привласнення» свого минулого, відтворення українського історичного канону» [19, с. 26], стала й повість М. Мащенка «Дитя єврейське».

М. Мащенко – народний артист України, лауреат Національної премії України імені Тараса Шевченка, академік Академії мистецтв України, кавалер кількох вітчизняних і зарубіжних орденів – передусім знаний як кінорежисер, сценарист, багаторічний очільник Національної кіностудії ім. О. Довженка.

«Хочу вірити» – таку назву мала його перша самостійна режисерська робота.

«У цій тезі, – зазначає І. Зубавіна, – творче кредо режисера, який прийшов у кінематограф під час стомливого передчуття свободи, а активно творити йому довелось у добу, коли райдужні очікування, породжені «відлигою», вже виявили свою примарність, розвіялись, розчинились у в’язкій інерції застою» [17, с. 99]. Проте М. Мащенко виробив свою неповторну експресивну стилістику, якій були властиві неординарність сюжетів, романтична піднесеність, віра в ідеал, відданість

переконанням, максималізм, відкриті емоції, і в якій прочитувався його творчий темперамент.

«Найнебезпечніше митцю відійти від самого себе, – вважав М. Мащенко… – Тому треба митцеві берегти в собі самого себе, бути самим собою в кожному кадрі, кожному епізоді, в кожному вирішенні. Бо митець тим і ціниться, наскільки він є справжнім. А це не те, що про нас говорять, що пишуть. Ми кожним кадром, кожним фільмом малюємо свої автопортрети» [цит. за 7, с. 50]. Своєму кредо слідував майстер і в літературній творчості, адже в його доробку, окрім понад 20 фільмів, є низка поетичних та прозових творів.

Інтерес до повісті М. Мащенка «Дитя єврейське», яка вийшла друком 2008 року, якраз і зумовлений тим, що вона бачиться важливою ланкою передачі

«пам’яті про пам’ять». Оскільки спадковості в механізмах переживання травм такого масштабу як Голокост чи репресії між поколінням тих, хто їх пережив, і наступними генераціями як правило не витворюється, то нащадки змушені ідентифікувати себе з першим поколінням через конструювання минулого, у тому числі й на матеріалі художнього письменства. хДоцільним був би аналіз художнього конструювання минулого як засобу поширення травматичного знання про Голокост та репресії в українському суспільстві й тоталітарні системи як знаряддя насильства. Обраний аспект рецепції твору може отримати продовження у контексті досліджень теми Голокосту в українській літературі, проте до сьогодні твір об’єктом літературознавчого аналізу ще не був.

В основу повісті «Дитя єврейське» покладено, як наголошував сам письменник, документальну історію порятунку в Києві єврейської дівчинки, яку 29 вересня 1941 року разом із матір’ю німці гнали на страту. Але Бабин Яр у М. Мащенка – це не лише місце пам’яті про трагедію Голокосту, а й застереження від усіх сьогодні можливих 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 болюче благання – цінувати найвищу Божу благодать – людське життя» [30, 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 році 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 року ми виявляємо, що питання повністю змінилося, і тепер ми запитуємо: «Чи є якась західна нація, на це не здатна?» [46, с. 99].

Врятована Соня Фрідман постає на початку твору дорослою дівчиною, яка разом із братом їде на зустріч до матері в Норильску 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 життя, свого і своїх дітей, вона виконує усі 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.

Життєва історія Іди та її дітей – це історія інколи неочікуваних метаморфоз людини, тому сусід чи знайомий можуть виявитися зрадниками, а німецький офіцер

* рятівником.

До повісті «Дитя єврейське» в 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 року. 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» [10, с. 31].

Ключовими, як для художньої організації твору, так і для реалізації поставленої у статті мети є три проблеми. По-перше, автор замислюється над тим, як людина, по суті незмінна за своєю психофізіологічною природною даністю, під впливом ідеології нацизму змогла перетворитися на знаряддя для масового вбивства.

По-друге, у полі зору письменника репресивна система сталінської доби. До середини війни населення країни було заражене бацилою страху, бо на його очах відбулися масові ідеологічні кампанії, націлені на пошук «ворогів народу» серед представників різних соціальних, національних, релігійних, професійних груп, воно стало свідком політичних процесів по усуненню соціально активних співгромадян, які потрапили в жорна «класової боротьби». У свідомо створюваній атмосфері масового психозу поширювалися жорстокість і ненависть.

Третя, порушена М. Мащенком проблема, безпосередньо пов’язана з попередньою – проблема зради. Відсотків 80 з числа репресованих у 1930-ті роки за доносами сусідів і колег є свідченням важкої хвороби суспільства, перейнятого підозрою і шпигуноманією. Коли ж на радянській території зіштовхнулися дві тоталітарні системи, частина зацькованого душевно населення, що звикло виживати за будь-яку ціну, намагалася і в новій для себе ситуації отримати зиск.

Боротьба людини з навіяними нацистською ідеологією стереотипами передана в образі Вільгельма Гауптмана.

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 віщували того, що він перетвориться на безжального вбивцю, який говоритиме про себе: «Я солдат – доводилося стріляти поляків, французів, євреїв, австрійців…» [30, с. 132]. Вихований у родині німецького священика, Вільгельм вагався у виборі лише між духовною і музичною кар’єрою, бо мав непересічні музичні дані. Він блискуче грає на фортеп’яно і саксофоні, а Адольф Сакс – його родич по матері. Змалку хлопець був співаком відомого хору хлопчиків при Лейпцігському костьолі. 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 послугуватися його катарсисним впливом. Порятунок Іди Фрідман стає можливим лише 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» [30, с. 90]. Згодом у складній внутрішній боротьбі Вільгельма фізіологічний потяг до Іди поступиться коханню, 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 ощасливити бодай одного когось і не робить того, не може зватися людиною» [30, с. 91].

Компромісне рішення Вільгельма співіснувати з Ідою так, щоб не зважати одне одному виконувати кожному свою роботу – німецького вояка й радянської розвідниці – не може зупинити переміни в його свідомості. «Ми швидко навчилися

проливати чужу кров ріками і не знаємо ціни власної» [30, с. 116], – звучить як присуд розв’язаній воєнній 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» [30, с. 183], – констатує він розрив у свідомості на початку війни і після однієї з переломних її битв.

На іншому художньому полюсі повісті – образ Іди Фрідман, шлях якої до повернення свого чесного імені тривав шість тисяч каторжних днів. Вона стає жертвою не лише нацизму, який установив свою «моральність», розділивши народи на «надлюдей» і «недолюдей», тим самим виправдовуючи свою жорстокість по відношенню до них, але й не менш антигуманного політичного режиму сталінізму. На думку дослідників пам’яттєвої парадигми, які виступають за створення загальної європейської культури пам’яті, що охопила б усі вчинені у ХХ столітті злочини проти людяності, центральними подіями європейської пам’яті повинні 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» [4, с. 175]. Доля Іди Фрідман, ставши метафорою долі людини в добу нацизму й сталінізму, і є частиною цієї пам’яті.

Її характер розкривається у вимірах материнського і громадського 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 неприязню 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.

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» [30, 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.

Дбаючи про атмосферу достеменності, М. Мащенко вводить до тексту повісті уривок із виправдальної постанови Воєнної колегії Верховного суду СРСР у справі

Іди Зіновіївни Фрідман: «Вирок суду від 22 травня 1944 року відмінити за відсутністю складу злочину… Повністю реабілітувати її з поверненням їй усіх урядових нагород і звання полковника…» [30, с. 22–23]. Але головна героїня повісті

* вигадана автором особа, реальність якої не підтверджена документально. Присвята твору Ларисі Зіновіївні Роднянській наводить на думку про походження антропоніму головної героїні. Можливо, для нього було обрано прізвище Єфима Наумовича Фрідмана – чоловіка Лариси Роднянської і її власний патронім.

Для впровадження окупаційної долі євреїв в українську пам’ять про війну в повісті важливим є 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» [30, с. 38]. Поряд зі стидкими соціальними перверсіями, як зрада чи колабораціонізм, автор вдається до моделювання досвіду війни тих, хто опинився по інший бік травми. Передусім гуманістичну практику переживання війни втілено в образах Максима та Марії – подружжя киян, які не залишають напризволяще знайдене єврейське дитя. Марії нелегко дається рішення залишити в себе дитину, яку розшукують німці. Тут і страх покарання, і задавнена жіноча образа на чоловіка за своє знівечене побоями материнство: «Коли Максим вперше заявився з твоєю донькою, я її мало не задушила… А потім, полюбила її, як своє рідне дитя… » [30, с. 22–23], – зізнається вона Іді. У фіналі твору, пройшовши німецькі табори праці і десять років радянських таборів, Марія разом із чоловіком знаходить у собі сили замінити родину не тільки дитині-сироті, але й дати прихисток Соні та Вілі.

Кінематографічний спосіб мислення М. Мащенка позначився на стилі повісті: лаконізм викладу, повна відсутність побутових деталей, зміна планів, динамізм дії справляють враження кінокартини на папері. Попри певну мозаїчність композиції

повісті, всі її фрагменти вибудовуються в завершені сюжетні лінії, працюючи на розв’язку твору.

Атмосферу повісті тонко передає використана на обкладинці книги робота П. Фішеля «Тссс!». Жіноча рука на вустах чоловіка як знак до мовчання є й символом страху людини перед тоталітарною державою, й символом травмуючих спогадів про пережите. Бо, за словами З. Баумана, «який би острах, 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?» [3, с. 274].

Сьогодні, коли з переосмисленням і переоцінкою тоталітарного минулого перед нами постала потреба означення власного простору історичної пам’яті, у тому числі пов’язаного з Голокостом і репресіями, повість М. Мащенка «Дитя єврейське» є зразком 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» [36, с. 23].

Тема (з грец. те, що покладено в основу) – узагальнена основа змісту художнього твору, те, про що в цілому йдеться в ньому.

Тему твору і його фабулу досить часто плутають, зокрема в тих випадках, коли на прохання визначити тему твору, починають переказувати його подієвість, зміст. Потрібно пам’ятати, що тема твору характеризується статичністю й узагальненістю свого змісту. Між темою та фабулою твору встановлюється такий зв’язок, що тема твору виступає в ньому як його згорнута фабула. Тему твору можна визначити, згорнувши фабулу до єдиної неподільної точки смислового відліку, а це завжди певне життєве положення, в якому визріває щось конфліктне. Якщо фабула, таким чином, «є те, що реалізує себе у процесі самої оповіді», то тема — це те, що, умовно кажучи, передує фабулі і кладеться в її основу. Фабула розгортає тему, подає

вихідне проблемне положення, яке було в ній окреслено в найзагальніших рисах, у його всебічному розвиткові, у його русі, під час якого з’ясовуються та уточнюються окремі його конфліктні моменти. Тема художнього твору усвідомлюється нами тільки після того, як ми ознайомимося з його фабулою.

Основне значення теми полягає в тому, що вона виступає як посередник між реальною дійсністю, явища якої так чи інакше відбиваються у творі, і втіленому в ньому самому його внутрішнім художнім світом, в якому певним чином аналізуються та узагальнюються відображені явища дійсності. Звідси в структурі поняття «тема» виділяють окремі її рівні. *Зовнішня тема —* це те, що відображено в цілому, загальна вказівка на обраний митцем для художнього втілення той чи інший життєвий об’єкт. Вона може об’єднувати різні твори різних авторів, що близькі за своєю загальносмисловою проблемною спрямованістю (наприклад, тема війни, соціально-визвольної боротьби, «пригніченої людини» і т. д.). Якщо зовнішня тема — «це коло об’єктів, зображених у творах, тобто, по суті, загальна вказівка на ті предмети, явища, що відображені в дійсності, то *внутрішня тема —* це ті її сторони, якими повернуті об’єкти, які висунуті в них на передній план» [38, с. 262]*.*

Внутрішню тему твору часто визначають як проблематику, під якою розуміють

«сукупність тих акцентів, тобто тих сторін зображуваної дійсності, до яких привернуто увагу читача шляхом підкреслення їх за допомогою використовуваних у літературі зображувально-виражальних засобів» [38, c. 67].

Внутрішня тема — це художня тема; вона завжди виступає як актуальна, значуща саме в силу своєї проблемності, постановки якихось злободенних або

«вічних» життєвих питань, які, на думку автора, потребують осмислення та оцінки.

Тему повісті «Дитя єврейське» можна сформулювати зі слів самого автора «… історія порятунку однієї єврейської дитини в смертельну годину для багатьох тисяч київських євреїв» [30, с.7]

Органічною частиною змісту є ідея. Ідея пов'язана з темою, але вони не тотожні. Деякі літературознавці ототожнюють ідею з темою, бо орієнтуються на визначення теми, яке дав М. Горький. Він писав, що "тема — це ідея, яка зародилася в досвіді автора, підказується йому життям, але гніздиться у вмістилищі його вражень ще не оформленою і, вимагаючи втілення в образах, збуджує в ньому потяг до роботи над її оформленням". Але М. Горький говорить тут скоріше про народження творчого задуму, ніж про ідею як таку.

Ідеєя — з грец. образ, початок. Головна думка, що служить узагальненим вираженням змісту всього твору й містить у собі оцінку зображених у ньому життєвих явищ: «Ідею художнього твору можна визначити як ставлення письменника до зображуваного. Це ставлення може містити в собі пояснення (усвідомлення), оцінку (вирок) і прагнення (перспективу, завдання на майбутнє). Розкрити ідею художнього твору — значить зрозуміти ставлення письменника до зображуваних у творі людських характерів, питань, явищ, предметів, тобто зрозуміти, як вони автором усвідомлюються, пояснюються, оцінюються і які в цьому зв’язку у творі висловлюються прагнення, бажання, мрії письменника» [28, с. 114].

Ідея «передається всією цілістю твору, єдністю всіх його елементів і рівнів. Звідси неможливість вичерпного, повного її перекладу на мову наукових понять, критичних суджень, а також відтворення її без «смислового залишку» [28, с. 100]. Це означає, що зміст художнього твору багатозначний, кількість ідей, які в ньому містяться, невичерпна в принципі; кожен читач може побачити у творі свою ідею, яка багато в чому може перегукуватися з ідеями інших, проте, разом з тим, міститиме в собі якийсь неповторний смисловий відтінок.

У практиці аналізу художнього твору, крім *головної,* звичайно виділяють ще й

*похідні* від неї *ідеї,* які найчастіше пов’язуються з образами окремих персонажів або

темами різних фабульних ліній творів, як правило, значного обсягу (поема, повість, роман), рідше — творів «середніх» та «малих» жанрів.

«Дитя єврейське» – скромне попередження про небезпеку виникнення нових Бабиних Ярів! Моя молитва про те, щоб більше нічого подібного в світі не трапилося»; «… треба навчитися рятувати від загибелі хоч одне дитя, якщо бажаємо сягнути порятунку загальнолюдського…» [30, с. 43].

Зміст твору не обмежується тематикою, він включає й проблематику. Грецьке problema — це щось, кинуте вперед. Важко погодитися з думкою, що проблема —

«це ідейне осмислення письменником тих соціальних характерів, які він зобразив у творі». Вважаємо, що проблеми — це питання, які автор ставить перед читачами, героями, часом. Ці проблеми можуть мати соціальний, етичний, екологічний, психологічний характер.

Г. Абрамович ототожнює проблематику з тематикою. Ці категорії дійсно взаємопов'язані, але не тотожні. Проблемою називаємо питання, які ставляться або вирішуються в творі. Причому письменник не зобов'язаний давати відповіді на всі питання. Іноді важливо поставити питання — відповідь на нього дасть хтось інший. Сукупність питань, які вимагають дослідження і розв'язання, називається проблематикою. Ю. Ковалів вважає, що «поняття "літературна проблематика" стосується передусім ідейно-тематичних аспектів художньої творчості; тому не завжди зведене до соціальних, національних, моральних, психологічних, економічних, онтологічних, екзистенціальних чинників, інколи передбачає задоволення розважальних потреб, зазвичай стосується естетичних критеріїв.

Переважно проблематика спрямована на ідейне осмислення характерів, зображених у творі, з огляду на світоглядні засади автора».

Проблематика твору М. Мащенка включає палітру проблемних аспектів.

**Проблема зради.** Автор вказує на цілком реальну зраду. Люди хотіли прислужити новій німецькій владі і готові були зробити все (навіть видати власного

сусіда: «… В цей трагічний день для багатьох тисяч київських євреїв я була впевнена, що мене і мою доньку омине лиха година: мала паспорт на ім’я Катерини Гнатівни Калашникової. Воно б так і сталося, коли б сусід не виказав мене німцям». [30, c. 37]) аби залишитися живими або отримати гарну посаду. («Озирнувшись довкола, незнайомець прошепотів: – Я знаю, хто закидав гранатами німецьку колону мотоциклістів. <….> Назву і то – за мізерну послугу з вашого боку» [30, с. 117] «Прошу рекомендувати мене на пост начальника районої жандармії. За цією умови можу вивести вас на одного з тих, хто сколочував київське підпілля». [30, с. 118]

Повість просякнута передчуттям зради. Вільгельм боявся що Генріх розповість правду про ситуацію з Ідою, тобто боявся що зрадять йому і тому вбив Генріха. Хоча Вільгельм і сумнівався у можливій зраді і наголосив «… а може б він і не зрадив мене – він же німець…». [30, с. 132] Іда ж до таких слів і ситуації поставилася філософськи «Зрада не має національності…» [30, с. 132].

Київське підпілля було не впевнене у Іді як розвідниці, навіть робили наголос на її материнстві: «– А раптом вона порятувалася ціною зради? Тобто заклала нас усіх гамузом, і тому офіцери приставлені оберігати її? – До речі, вони обидва поселилися в квартирі навпроти. – Не хочеться вірити у щось подібне, але категорично відкидати і такий варіант не будемо: коли треб порятувати життя доньки, мати спроможна на все. – Але ж не ціною зради! – А нести власне дитя на смерть – хіба не материнська зрада?» [30, с. 147-148]

Навіть Соню та Вілю в подальшому зрадить водій. У чоловіка були дружина і діти, тому він не хотів за грати і наважився розповісти правду: «– А ви не пробували захистити лейтенанта, згідно з вашими обов’язками? – Ні. Я вів машину по лісовій дорозі. І зупинився лише, коли в салоні прогриміли постріли. Вискочив з кабіни, відчинив двері. Убитий лейтенант уже горілиць на підлозі. З пістолетом в руці над ним стояв ошелешений вбивця. – Хто? – Вільгельм. Я попитав, як сталася трагедія.

З його розповіді зрозумів, що лейтенант намагався зґвалтувати сестру. Вільгельм вихопив з його кобури револьвера і відстріляв у нього всю обойму. Трьома вцілив йому в голову» [30, с. 241].

**Проблема гріха.** Автор вводить алюзію, адже Ісус був євреєм та його учні були євреями, але в повісті навпаки вони стають грішниками наперед. «У супроводі німецьких солдатів, поліцаїв з собаками ішли тисячі людей, поєднаних одним смертним гріхом: усі мали нещастя народитися євреями» [30, с. 38]

**Проблема дітей.** Соня та Віля переживаючи травматичний досвід знущань та табірної зони не можуть до кінця себе ідентифікувати: «Ми – діти ворога! Ми – вороги всім!» [30, с. 21] На національність Вілі в негативній конотаціїї не гребували вказати і лейтенант і співмешканці бараку: «Дивись, дивись, як твій гітлерівець захищає жидівочку!» [30, с. 22] «Ах, ти, песиголовець, вонючий гітлерівець! Як розмовляєш з нами! Уб’ємо, втопимо в туалетній ямі! Бери лопату!» [30, с. 264]

Навіть при зустрічі з батьком Вілю не полишає біль знущань: « – Якщо я справді ношу саме ваше ім’я … скажу вам єдине, – повернув паспорт, – Ви навіть уявити не можете, як мені дісталося на зоні з це ім’я. Мене не лише дражнили

«есесівцем», «фрицем», «гітлерівцем» … жорстоко знущалися всі – від начальника до останнього зека». [30, с. 263]

Соні теж дісталося не мало її називаються «жидівочкою», має клеймо доньки ворога народу, лейтенант хотів її зґвалтували, а малою вона пережила таке що «отих випробувань вистачило б і на найдовше людське життя». [30, с. 85].

**Проблема жорстокості.** Найбільшою жорстокістю наділені німці по відношенню до євреїв. Вільгельм знущався над Ідою у колоні смертників після того як вона викинула Соню до палісаднику: «Він вхопив її за руку, боляче викрутив, кілька разів жорстоко вдарив стеком і повторив запитання». [30, с. 43] «Майор щось люто кричить їй, б’є стеком, та вона не чує його слів, і вже не відчуває болю від

ударів. Просто тупо біжить». [30, с. 46] «Вона вже хотіла щось сказати, але впал, і мотоцикл ще швидше потягнув її по асфальту». [30, с. 46]

Досить жорстока та стидлива розправа була на допиті киян після нападу на колону німецьких мотоциклістів: «Офіцер зупинився біля музики, який з переляку віртуозно грав на скрипці «Чакону» Баха. <….> Бідолаха, напевне в надії на порятунок, заграв іще пристрасніше. Зненацька офіцер вибив з його рук скрипку і з огидою розчавив її чоботом. – Юда? – вдавив дуло вальтером в міжбрів’я, спитав із садистською усмішкою. – Ні, ні, – забелькотів музика. – Невже я помиляюсь? Такого ще зі мною ніколи не бувало, – повернувся до солдатні. – Зніміть з нього штани і перевірте, чи правду говорить музикант. Солдати з реготом миттєво здерли з нього весь одяг, оточили з усіх боків. – Жид, гер лейтеннт! – кричить осатаніло солдат. – Обрізаний! – Обріжте йому ще раз, щоб не зрікався роду свого жидівського, – сказав так, ніби попросив припалити цигарку. Солдат вихопив ножа й безжалісно виконав наказ. Скрипаль несамовито, дико заволав від болю. Упав на землю, корчився, повзав, стікаючи кров’ю, благав допомогти». [30, с. 113-114]

Неменш жорстокими були слідчі по відношенню до Макса Ротмана: «В салоні вертольота Макса били чобітьми, начищеними до блиску. Били в живіт, у спину, в голову, а він мовчки корчився на підлозі від нестерпного болю. Один здоровило вхопив його за чуприну, тицьнув обличчям в калюжу крові. – Пий власну кров! – просичав і тричі ударив лобом в калюжу. – Доволі ти випив нашої». [30, с. 229]

**Проблема жінки розвідниці.** Підпільники не цураються обговорювати життя Іди в найменших подробиця та робити найнеприємніші припущення. «Відтоді як на початку війни заарештували її чоловіка й розстріляли, як ворога, до неї ніхто і вона ні до кого. А напередодні окупації Києва і її заарештували і разом з донькою відправили чи не до самого Сибіру. Але німці розбомбили ешелон, і вона повернулася до Києва». [30, с. 75] «Може їй пощастило натрапити на добре знайомого ще по роботі в Берліні? Там її головний обов’язок полягав саме в

налагодженні знайомств і чим ближчих, тим вважалося за найкраще, аж до інтимних. – Такі ж обов’язки покладено н неї й тут. З її «біографією» вона може влаштуватися на роботу в штабі самого гауляйтера». [30, с. 147]

Навіть підозрюють жінку в зраді: «– А раптом вона порятувалася ціною зради? Тобто заклала нас усіх гамузом, і тому офіцери приставлені оберігати її?» [30, с. 147] І засудять саме за «зраду»: «Тепер ця ваша перемога кваліфікується як ще один доказ ваших зрадницьких дій…» [30, с. 219]

Хоча все ж дещо співчувають тяжкій долі юдейці: «– Батько вашої доньки полковник Фрідман розстріляний тут за зраду… Батько сина розстріляний там за зраду… Чим ви так завинили перед богом?..» [30, с. 213]

Сама ж Іда наголошує тільки на своїй відданій роботі та тому на скільки багато всього вона встигла: «До речі… в моїй «Справі» є матеріали про те, що я зробила, як розвідниця в Німеччині перед війною і тут в підпіллі? – закашлялася. – Чи написано, які завдання виконала? Скільки передала в Центр безцінних розвідданих? Скільки порятувала людей? Які диверсії організувала? Скільки з моєю допомогою пущено під укіс ешелонів?» [30, с. 214] «… десятки разів бувала в різних загонах. Передавала важливі розвіддані, необхідні для їхніх бойових дій. О, ні, брешу, одну акцію не тільки організувала, готувала, але й брала в ній участь разом з партизанами». [30, с.215]

Але жінка знала що більшу вагу мали злочини яких вона не чинила.

**Проблема дезертирства:** «Страх смерті виявився набагато сильнішим. Все разом призвело до дезертирства такого вражаючого масштабу». [30, с. 182].

«Дезертири – вже втікачі не лише від ворога. Вони утікають від самих себе». [30, с. 183].

Сьогодні, коли з переосмисленням і переоцінкою тоталітарного минулого перед нами постала потреба означення власного простору історичної пам’яті, у

тому числі пов’язаного з Голокостом і репресіями, повість М. Мащенка «Дитя єврейське» є зразком індивідуалізованого травматичного досвіду.

# Фабула і сюжет як чинники моделювання історичної пам’яті

Фабула (з лат. байка, історія) - подієва основа змісту, перебіг основних подій, що розгортає конфліктне положення, окреслене темою твору, і виступає в ньому як предмет розповіді, який сприймається читачем у вигляді більш-менш цілісної картини або фрагментів життя певних осіб.

Основні відмінні ознаки фабули — подієвість, конкретизованість змісту того, про що в ній ідеться. Фабула — це те, про що розповідається у творі й що існує в ньому у формі більшою чи меншою мірою об’єктивованої від автора або його оповідача життєподібної реальності, яка є справжньою життєвою реальністю для дійових осіб твору. Фабула може бути переказана «своїми словами», й досить часто, розповідаючи «про що ця книга, вистава, кінофільм», переказують саме фабульний перебіг змісту твору.

Фабула твору може мати документально-фактичну основу, тобто спиратися на реальні історичні події, що мали місце в житті суспільства чи окремих його членів, або умовно-фактичну основу, тобто виходити з народних легенд, переказів, анекдотів, запозичуватися з інших літературних творів, або ж бути цілком оригінальною, тобто безпосередньо не зв’язаною ні з якою фактичною, наперед заданою основою.

Міра конкретизованості, розгорнутості фабули залежить передусім від родової належності твору.

Фабула твору служить засобом розкриття зображених у ньому характерів.

Фабула повісті спирається на реальні історични події геноциду євреїв під час Великої Вітчизняної війни.

Історія в творі розпочинається вересневого дня коли Іда Фрідман разом з дочкою Сонею опинилися в колоні смертників до Бабиного Яру. Жінка вирішила порятувати дочку тому викинула її за паркан у найближчі кущі поки німецькі офіцери не дивилися. Іда дуже приглянулась одному з офіцерів – Вільгельму Гауптману. Він помітив що жінка була з дитиною і починає над нею знущитися прикувавши до свого мотоцикла та декілька разів їздив уздовж колони євреїв поки Іда не змогла бігти.

Дочку ж Соні підбирає Максим, який спостерігав за євреями та німцями. Чоловік пожалів дівчику та забрав до себе додому, але його дружина Марія з першої секунди невзлюбила дитину. Однією з причин було те що в них не було своїх дітей.

В цей час Вільгельм привіз Іду до своєї квартири. При їх розмові Іда дає свою адресу куди може навідатися той, хто забрав Соню, а Вільгельм зізнається «Вдруге ти народилася, коли сподобалася мені». [30, с. 58]

До квартири Максима та Марії навідуються жандарми. Максим вівідує будинок де жила Іда, де зустрів на порозі дідуся єврея. До цього ж будинку приїздить Вільгельм та дізнається від дідуся історію Іди та навідується до її квартири.

Марія, зоставшись наодинці з Сонею починає відчувати до дівчинки прихільність, ховає її за шафою під час обшуку в якому брав участь Вільгельм. Під час цього обшуку майор забирає з собою одне з платячок Соні котре покаже Іді. Наступний обшук в квартирі вони проведуть разом з Ідою перевдягнутою в німця та заберуть дитину.

З переховування у себе єврейської дитини Максима та Марію теба б ростріляти, але у церкві Вільгельм тільки імітує розстріл спугнувши голубів.

Відвізши Соню та Іду додому майон призначив зустріч зі своїм шофером в ресторані де оруює його, бо він міг розповісти про Іду керівництву.

В цей час в сквері Іда стає свідком вбивства музики та знайомиться зі зрадником. Чоловік хотів прислужити німцям та зробив список підпільників которий показав жінці адже думав що вона німецький офіцер.

Іда йде до ще одного зрадника зі списку, теж його вбиває.

Коли ж стемніло Вільгельм навідався до квартири Іди. Вони повечеряли, німець зіграв на піаніно в іншій квартирі і вони провели разом незабутню ніч.

Цієї ж ночі столичне підпілля проводило збори на яких обговорювали порятунок Іди від рострілу, офицерів якіо оселилися поряд з її квартирою, мінувння оперного театру та одруження пари яка слідкувала за єврейко, або ж одружити Іду та Вільгельма.

Зранку Іда та Вільгельм розійшлися у своїх справах. Жінка пішла зустрітись з підпільниками, майор же повинен був відрапортувати генералу. Повертаючись додому єврейка баче Вільгельма. Чоловік був під конвоєм та без погонів і нагород. В квартирі ж була залишена від нього записка з поясненям. Вільгельма відправляють в саме пекло, рядовим через те що він посмів зущатися над матір’ю з дитиною.

Іда продовжує свою підпільницьку діяльність. Навідується до людей зі списку та вираховуэ чи є ще зрадники.

До її квартири навідується від Вільгельма його товариш Макс Ратман який надалі буде допомагати жінці.

Вільгельма відправляли на Східний фронт та Іда поїхала на перон з Максом аби проводити його. Там вона побучила що йому повернули звання та всі нагороди. Що було для єврейки сюрпризом.

Наступні майже два роки Іда продовжує підпільницьку діяльність.

Жінка народила хлопчика, назвала його на честь батька. Від Макса вона дізнається що в Києві облаштували концтабів для німців-дезертирів зі Східного

фронту. Іда вмовила Макса зробити їй перустку до Вільгельма чиє прізвище було в списках дизертирів.

За коротку зустріч жінки та майора в кабінеті начальника концтабору вона змогла тільки віддати конверт з фото Вільгельму.

Іда хотіла ще на міть побачити Вільгельма, тому Макс зміг підгадати час та вивіз єврйку разом з сином в степ по шляху яким рухався поїзд до Німеччини. З останнього вагону майор помхав їм більм шарфом та на згадку кинув його Іді. До цього шарфу було прищеплене його фото та остання записка-прощання.

Через кілька днів в квариру Іди навідається Макс Ротман з пляшкою алкоголю та новиною що Вільгельма розстріляли в Німеччині.

Іду починають запрошувати на допити. Перебирають її минуле, підпільницьку діяльність, слідчий починає тиснути на жінку ситуацією з сином та пропонує організувати їхній від’їзд до матері Вільгельма до Німеччини. Іда непохитка, та для слідства все вирішено і її беруть під вахту. Жінку відводять до камери в якій помирає від великої кількості ран та перебитого хребту Макс Ротман. Німець повідомляє що Вільгелм живий.

Через якийсь час Іду відправляють до Норильських таборів, де вона проведе 16 років.

Соня та Віля як діти ворога народу теж потраплять до табору. Восени 1960 року їх привезуть до матері. Їх зустріч буде напруженою. Повертаючись з Норильских таборів лейтенат вирішує допитати Соню та Вілю. Чоловік починає з Соні, дає дівчині документ, але охоплений шаленством вирішує згвалувати дівчину. Віля стає на захист сестри та після короткого поєдинку застрелює лейтенанта. Водій допомагає дітям та вирішує взяти вбивство на себе, Соня цікавиться документом від лейтенанта. Виявляться що це постанова про реабілітацію Іди. Водій везе їх назад до матері. Але коли Соня та Віля прибігли до табірної зони, зустрілись з начальником, показали постанову то дізнались що матір як півголини тому померла.

Їм віддають кілька пакетів листів які писала Іда дітям та її щоденник в якому описані всі подіїї починаючи з 1941 року як її мали розстріляти в Бабиному Яру.

Через вбивство лейтенанта було порушено слідство. Водія, Соню та Вілю почергово викликали на допит. Слідчий бачив хвилювання хлопця тому тиснв на нього та навіть сказав що водій у всьому зізнався, що він вбив лейтенанта, але е було неправдою. Не витримавши тиску Віля зізнався у вбивстві і опиняється під судом. На суді присутій водій зі своїми дітьки яким він скаже: « – Запам’ятайте підсудного: він ваш рятівник…»

Суд оголосив вирок та вислухав останнє прохання Вілі. Хлопцю присудити вісім років увязення, та через те що від уже відбув цей срок двічі його звільни прямо на місці.

Після цього брат з сестрою повернулися до Києва, навідалися до квртири в якій жила мати під час війни, але там живуть інші люди. Їх беруть під своє крило Марія та Максим, який 1941 року підібрав Соню. За три роки проживання у їх квартирі Соня видала книжку пісень, познайомилась з хлопцем. Восени 1964 року дівчина з хлопчем поїхали відпочивати до Ялти, Віля поїхав до саноторію в Одесі.

В цей же час до Києва приїздить Вільгельм Гайптман. Чоловік навідується до квартири Іди, бачить що там живуть інші люди, дізнається що Соня та Віля теж сюди навідувались. Німець вирішує завітати до Максима та Маріїї. Від Маріїї він дізнається про все. Про їх з Максимом долі коли Вільгельма відправили до Німеччини, про те де зараз діти.

Не взмозі чекати кілька днів поки повенуться Соня та Віля він вирішує відразу поїхати до Одеси. Дізнавшись в санторії що син зараз в опері чоловік поїхав туди. Але розминувся з Вілею, бо не знав як виглядє син.

Вільгельм повертається до санаторію та все ж зустрічається з сином. В них видається тяжка розмова. Реакція сина була бурхливою, але батько був не похитний та ладан чекати прощення та прийняття скільки було треба. Не витримавши реакцію

Вільгельма хлопець розчулився та попрямував з батьком з проханням більше його не кидати.

Про подальші події ми можемо тільки робити припущення.

Дослідження проблематики твору дало нам змогу виокремити ряд проблем:

1. Проблема зради
2. Проблема гріха
3. Проблема дітей
4. проблема жорстокості
5. Проблема жінки-рохвідниці
6. Проблема дезертирства.

Сюжет (з франц. предмет, тема) – перебіг дії та послідовність її розвитку, служить у творі формою розгортання й конкретизації його фабули.

Про різницю між фабулою й сюжетом писав І. Горський: «Фабула — це ланцюжок подій у їхньому зовнішньому зв’язку, основна послідовність того, що відбулося. Інакше її називають сюжетним осердям, сюжетною схемою, сюжетною канвою і т. п. Вона легко піддається переказу, виявляючи тим самим свій зв’язок з явищами, що лежать на поверхні. <...> Сюжет є не що інше, як сукупність усіх зовнішніх і внутрішніх проявів, що вказують на стани та зміни, які відбуваються з людьми та речами. Якщо фабула є схемою сюжету, то сюжет є максимальною конкретизацією цієї схеми, але при цьому не простим її нарощуванням або поширенням. Проста розробка схеми, крім її деталізації та ускладнення, нічого не дає. Тим більше, сюжет відноситься до фабули приблизно так, як живий організм до свого скелета. Образи та картини роману оживають тільки на рівні сюжету, тобто тоді, коли вступає в силу закон взаємодії характерів з певними обставинами, коли характери одних стають умовою розкриття інших, і навпаки, і коли з’являється можливість не лише рівномірного, пропорційного змалювання зовнішніх факторів і внутрішніх станів, а й переважного зображення тих або інших» [12, с. 56].

Сюжет – форма розкриття змісту твору через конфлікт, взаємовідносини персонажів.

Невичерпним джерелом для художніх сюжетів є життя, розповіді знайомих, газетні замітки, інформації.

Через те що в основі сюжету — виникнення і розгортання конфлікту, то при аналізі потрібно вивчати етапи його розвитку. Стадії розвитку сюжету називають елементами, компонентами або чинниками. Сюжет складається з п'яти елементів: експозиція, зав'язка, розвиток дії, кульмінація і розв'язка.

Експозиція — з лат. пояснення. Інформує читача про місце дії, знайомить з персонажами, ситуацією, у якій виникає конфлікт.

Розвиток дії починається із зав'язки. Зав'язка ставить героїв у такі взаємовідносини, у яких вони змушені діяти і боротися за вирішення конфлікту.

Розвиток дії відбувається через конфлікти, колізії і ситуації. Ситуація — це взаємозв’язок сил, взаємовідносин у певний момент розвитку дії. Ситуація базується на суперечностях, боротьбі між дійовими особами, внаслідок якої одна ситуація змінюється іншою. Ситуації бувають статичні і сюжетні. Статичними називають урівноважені ситуації. Статичні ситуації властиві експозиції і розв'язці. Такі ситуації бувають на початку і в кінці твору. Сюжетні ситуації виникають внаслідок боротьби протилежних сил. Вони притаманні зав'язці, перипетіям, кульмінації.

Кульмінація — з лат. вершина. Момент найвищого напруження у розвитку сюжету.

Конфлікт вирішує розв'язка. Розв'язка — результат зіткнення, остання стадія розвитку конфлікту.

Експозиція: зустріч дорослих Соні та Вілі з матір’ю у табірній зоні, постанова про звільнення Іди та отримання її щоденника.

Зав'язка: Іда з донькою на руках в колоні смертників.

Розвиток дії: обшуки в квартирі Максима та Марії, підпільницька діяльність Іди, відправка Вільгельма на фронт, а згодом до Німеччини за дезертирство.

Кульминація: допити Іди та Макса Ротмана.

Розв’язка: життя Соні та Вілі після спецзакладу та суду над Вілею, приїзд до України Вільгельма Гауптмна та його зустріч з сином.

Персонажі роману є достовірним відбитком доби війни, Голокосту та віслявоєних років.

Іда та Вільгельм – цілісні натури з сильними характерами. Люди віддані своїм країнам та покладеним на них обов’язкам не зважаючи на почуття один до одного. М. Мащенко не подає повного портрету персонажів, дає лише невеликі відості за якими читач сам моделює образ. Більше всього автор вдається до характеристики героїв через дії. Колориту образам надають їхні монологи та

міркування.

Сюжет повісті непослідовний та має пропуски. М. Мащенко вводе нас у сюжет зі змалювання дорослих дітей Іди. Ми лише побічно дізнаємося про долю Максима та Марії після арешту Іди, та долю Соні та Вілі після суду.

Автор кінематограічно подає події, акцентує увагу на одній сцені та різко переходе на іншу. Такий спосоіб змалювання твору може бути зумовлений головним родом діяльності М. Мащенка, який був режисером та сценаристом.

# РОЗДІЛ 3

**ОБРАЗНА ПАРАДИГМА ПОВІСТІ: ПАРАМЕТРИ МОДЕЛЮВАННЯ**

# Типологія персонажної сфери

Систему образів повісті становлять образи дійових осіб: Іда Фрідман та її донька Соня, Вільгельм Гауптман та його син, Макс Ротман, Максим та Марія Кузьменки.

Іда Фрідман розкривається перед читачем з кількох боків:

* віддана, сильна духом розвідувачка: «Вона відчула його намір втекти. Одним стрибком опинилася біля нього, з усієї сили вдавила дуло револьвера йому в полилицю … <…>… Прогримів постріл. Кров з лоба, шиї аж мало не цвіркнула їй в обличчя». [30, с. 120]. «Іда спокійно оглянула довкілля. <…> Спокійно повернулася в руїни, вийняла з кишені люстерко, придивилася до обличчя і враз зрозуміла, чому так зненацька занрвував зрадник … <…> …. Потім обшукала зрадника. Вийняла з кишені документи, фотографії, браунінг. <…> Рішуче підвелася, ще раз подивилася в дзеркальце, усміхнулася, приклавши довгі красиві пальці до вусів». [30, с. 120-121].
* любляча мати та жінка: «Радісна, щаслива мати з дитячою зацікавленістю спостерігає з-за палаючих свічок, як донька намагається їх загасити». [30, с. 10]

«Взяла на руки Соню, Вілю ніжно поцілувала , міцно притисла їх до обличчя. Уважне око неодмінно помітило б в її очах сльози, глибоку тривогу». [30, с. 15]

«Вона не зводила очей з Вільгельма. До болю в серці охопило її нестерпне бажання помахати йому рукою. Вигукнути на весь перон слова поздоровлення, прощання, але не наважилася привертатти до себе небажану увагу. Та ще палкіше хотілося їй прорватися крізь оркестр, вскочити до вагону, обійняти його, поцілувати, присісти на хвилинку разом з ним перед далекою дорогою.

* непохитна арештантка: «Іда, розхвильована вкрай, підвелася, повільно рушила до них, пристягаючи знесилені, потріскані до крові, чорні від вугільної пилюки руки». [30, с.19].

Іда була досить освідченою та знала кілька мов: «Я володію, окрім німецької, франузькою, італійською, англійською». [30, с.44].

М. Мащенко не подає опису зовнішності жінки, лише вказує що вона гарна та порівнює її з Сікстинською мадонною.

Соня ж більшість твору зображується ще маленькою і автор найбільше присвячує описів її зовнішності: «– О-о, дівчинка! Та ще яка гарненька, подивись, Маріє. Лялька та й годі. А кучерявенька яка, а оченята які чорні та великі…» [30, с. 48] «Чорні, немов переспілі сливи, оченята стривожено стежили за кожним її рухом. Вона підійшла до ліжка, вп’ялась сердитим поглядом в дівча. Маленька не витримала того злющого погляду, розплакалася». [30, с. 49] «Вперше в своєму житті перев’язала банти, гребінчиком розчесала золотаві кучері, понесла малу на кухню нагодувала чим Бог послав» [30, с. 71]

Автор постійно називає Соню або по імені або «маля», «дитя», «маленька»,

«дитина», «дівчинка», «дівчатко», «єврейське дитя»

Опису дорослої Соні майже не має, а той що є приділяє увагу невелики деталям: «Соня, бліда, схудла за дні безперервних допитів, застудженим голосом ледь чутно розповідала…» [30, с. 238]; «Вона йому відповіла поглядом, сповненим глибокого жалю, усмішкою чистої сестринської любові». [30, с. 245].

Вільгельм Гауптман: цілісна, уже сформована особа, син священика, який з приходом влади Гітлера пішов в армію.

У творі образ цього персонажа змальовує найголовніша деталь – він піаніст:

«… ти милістю божою піаніст» [30, с. 145] та невелика вказівка що на війні чоловік втратив палець: «Рукою в чорній рукавиці без одного пальця помацав вилиці» [30, с. 73].

Найбільше ж в творі зосереджено увагу на його переживаннях, почуттях, відчуттях які передаються діями, поглядом, виразами обличчя: «В просторій кімнаті, обставленій явно музейними меблями, Вільгельм, охоплений хворобливою похіттю, не знаходив собі місця. Кидався з кутка в куток, кілька разів підходив до дзеркала в золотавій рамі, нервово придивлявся до лиця, спітнілого, зблідлого від хвилювання. Відкривав глобус-бар, відпивав з пляшки кілька крихітних ковтків коньяку і знову квадратив кімнату знервованими кроками. Скидав і через мить знову одягав кітель, ретельно поправляючи залізний хрест під самісіньким підборіддям» [30, с. 53]. «Вільгельм дивився на Іду якимось уповільненим, обожнюючим поглядом». [30, с. 90]. «Відкрив дверцята, сперся руками на кабіну, постояв мить і плюхнувся на крісло: його страшенно нудило, блювотина, немов кублище ящірок, підповзла до горла. Зненацька в раптовому нападі відчаю, Вільгельм став тупо бити лобом по баранці, неначе вона чимось завинила перед ним». [30, с. 128] «Обличчя пополотніло, схопилося червоними плямами, вкрилося краплями поту, широко відкриті сині очі потемніли від сліз». [30, с. 144] «Вільгельм слухав його, з трудом стримуючи сльози. Болем відгукувалося в свідомість кожне слово, адже ті муки синівські за його ім’я». [30, с. 263]

Про зовнішність Вільгельма-молодшого вказується що він дуже схожий на батька. Сама Іда цьому дивується бо бачила сина лише маленьким: «Боже мій …, як же ти схожий на нього. Я ж тебе залишила крихіткою, а ти ось яким красенем виріс…» [30, с. 19-20] Також Вільгельм показує синові дві фотокартки в яких той плутається, бо діти на них дуже схожі. Саме через таку німецьку схожість хлопця весь час дражнили і «есесівцем», і «фрицем», і «гітлерівцем».

М. Мащенко тільки одного разу небагато подає опис Вілі: «…. високий, худорлявий красень повільно проходив повз батька…» [30, с.259], найбільше напевно аби виділити його серед інших людей в опері.

Максим та Марія: їх образи змальовані детялями. Максим інвалід – не має трьох пальців на руці, пияка, Марію ж порівніють з Данаєю «– Оце Даная…, кохана жінка німецьких вояків. І не тільки. – Та що ж, я така грудаста? – обрзилася Марія.

– Ні! Ти така ж красива, принадна. – І така ж товста, – озвався Максим, з-за спини розглядаюси фото». [30, с. 206] Після війни їх зображено все іншими, Максиму відтяло міною ногу, саме від двірник у дворі, а Марія стала доволі дебелою.

Пейзажів в творі майже не має. Це спричинено специфікою композиції та місцем подій. Події повісті зображуються кіноматографічно, а місце подій міста Київ та Одеса.

Описів інтерьєру теж не багато, М. Мащенко фрагментарно вказує на обстановку. «В просторій кімнаті, обставленій явно музейними меблями…<…>…підходив до дзеркала в золотій рамі… <…>… Відкрив глобус- бар…» [30, с. 53] «Пригорнув його до грудей і заходився розглядати фотографії, розвішані на стінах, картини в добротних рамах, дитячі іграшки, книги, крутнув глобус». [с.76] «У розпачі спробувала відсунути з кутка здоровенну шафу …» [30, с. 82], «Розбивав сундуки, виламував прикладами двері шафи, залазив під ліжко, повикидав все лахміття з комори, поперевертав диван, крісла». [30, с. 83], «… другий торохкотів старими кастрюлями на балконі ...» [30, с. 86], «У розпачі кинулася шукати її по всій квартирі, повзаючи на колінах, заглядала під ліжко, за диван, за крісла, за етажерку з книгами. Вибігла на балкон, метнулася на кухню, відкрила двері комори – з полиць попадали кастрюлі й сковорідки». [30, с. 152]).

В повісті також наявні кілька деталей.

**Голуби.** Саме ці плахи слугують вказівкою на безгрішність спочатку євреїв, а потім Марії та Максима. «Майор усміхнувся хлопчикові, на плечах, на голові якого сиділи білі голуби». «Злякані голуби злетіли з хлопчика, білою зграйкою пролетіли над ним і знову повернулися на свої місця». «Вона сховалася за хлопчика з голубами на голові» [30, с. 39]. «Штовхаючи нещасних в потилиці дулом

револьвера, він завів їх до церкви і був приємно здивований: в ній знайшли притулок сотні голубів. Переполохані їхньою появою, вони чорно-білою хмаркою шугали під дірявим куполом, ніби передчували людську біду» [30, с. 103]. «Голуби, перелякані пострілами, білою хмаркою шугали попід куполом і були єдиними свідками розстрілу, утаємниченого від людей». [с. 105]

Наприкінці повісті голуби становлять певну іронію: «– Не впізнаєш мене? .. Я той, що розстрілював вас в церковних руїнах і не зміг. Голуби завадили» [30, с. 252].

**Білий шарф.** Стає символом початку і кінця стосунків Іди та Вільгельма. У спогадах чоловіка нам рокривають чому саме цю річ він кине на прощання Іді:

«Зняв з шиї довгий білий шарф, приготувався ним розмахувати, аби скоріше привернути до себе їхню увагу. Шарф нагадав йому жорстоку зустріч з Ідою. Тоді він силою затягнув її до своєї квартири, жбурнув на ліжко, прив’язав білим шарфом її руки до залізної спинки. Охоплений похіттю здер з себе кітель і вже збирався накинутися на неї, аби задовольнити своє розбурхане бажання. Але в останню мить щось зупинило його… Він обережно розв’язав її руки, посічені до крові, в синцях. Без жодного слова поцілував кожну рану на них. Тільки він знав, чому саме цей епізод пригадався йому. Можливо, про себе отак спокутував свій гріх перед нею.» [30, с. 189]

А в момент коли Іда вже триматиме шарф в руках зрозуміло чому це кінець:

«Вона з особливим хвилюванням взяла, пригорнулась щокою, відчула тепло його рук. Розгортаючи шарф, помітила прищеплену фотогрфію. <…> На звороті кілька слів. Можливо, останніх, як і їхня зустріч отут посеред степу». [30, с. 191]

**Клен.** Стає єдиною і точною вкзівкою котра вирізняє двір Марії та Максима серед інших. «Мотоцикл майора на шаленій швидкості увірвався на подвір’я, покружляв,здіймаючи пилюку, зупинився біля старого клена, де вже стояло два мотоцикли». [30, с. 59]

«Мотоцикл промчав повз руїни недавно підірваного будинку і влетів у двір, де біля клену стояли мотоцикли, і очікував на майора гурт поліцаїв». [30, с. 80]

«Машина Вільгельма промчала вулицями Києва й, не зменшуючи швидкості, звернула у двір з гіллястим кленом, уже позолоченим теплою осінню». [30, с. 95]

Про клен Вільгельм памятає навіть після багатьох років: «Найперше звернув увагу на свого давнього знайомого – велета – клена в золотавій короні». [30, с. 251]

Пронизуючим елементов всього твору є музика та пісня. Соня коли згадує останню зустріч з матір’ю згадує і пісню «І вона заспівала зовсім не дитячу пісню:

«Темная ночь, ты, любимая. Знаю, не спишь…

И у детской кроватки тайком ты слезу утираешь…» [30, с. 16]

Лірична пісня, написана композитором Микитою Богословським та поетом Володимиром Агатовим в 1943 році для фільму «Два бійці». Пісня набула великої популярності і стала в СРСР однією з найбільш улюблених і відомих пісень, створених під час Великої Вітчизяної війни.

При зустрічі з Ідою ця сама пісня слугує кодом. Але Соня і сама створила пісню: «– Але тепер я заспіваю тобі іншу пісню. Власну.

І заспівала:

… Прошли счастливые денёчки, Прошла веселая пора.

Прошла весна, промчалось лето, Пришла холодная зима.

Цветы засохли, сад покрылся Уныло инеем густым

Я не увижу больше друга,

И не пройдусь по саду с ним. На Севере суровом, диком

Скитаюсь я десятый год.

Мне всё здесь чуждо, опостыло Земля и реки … небосвод.

Навек хотела б я уснуть

На нежной маминой груди,

Ведь для меня прошло уж счастье Лишь труд и старость впереди.

Придет весна, пойдут морозы. Цветы запахнут, зацветут,

Но радость жизни и веселья

Ко мне уж больше не придут» [30, с.18-19].

Саме поетична обдарованість дівчини стане рятівною: « – Роз’їхалися по санаторіях. Віля в Одесі, а Соня – в Ялті зі своїм коханим. Соні пощастило видати книжку «Пісні з-за колючого дроту» <…> За цю книжку, рятівну для нас усіх, ми найперш курили їм одяг і путивки». [30, с. 254].

М. Мащенко робить акцент також на класичній музиці: «Всі замовкли. Вільгельм сів до роялю і почав грати «Сувенір для Елізи» Бетховена» [30, с. 74].

«Сувенір для Елізи»,– мовив він, – Бетховен сотворив цю музику для Елізи, я її виконаю для тебе». [30, с. 143]. Саме ця п'єса є музичним зізняннм Іді в коханні.

«Офіцер зупинився біля музики, який з переляку віртуозно грав на скрипц

«Чакону» Баха». [30, с. 113].

# Часопростір: історична перспектива

М. Мащенко розгортає розповідь в просторі реальності і історичному часі Другої світової війни.

Основна частина твору розвивається під час Другої світової війни. Діти розвідувачки Іди Фрідман єврейки за національністю читають її щоденник та переживають усе що пережила їх мама.

Але час розвивається не лінійно. М. Мащенко вписує основні події твору в історію дітей єврейки, коли вони ще знаходяться у спецзакладі та коли їх відпускають у зв’язку з реабілітацією матері.

Автор змальовує картину 1960 року коли після 16 років розлуки дітей жінки Соню та Вілю везуть на зустріч до неї в Норильські табори. Зустріч проходить погано. Іда навіть звинувачує лейтенанта в брехні: «Брешеш!.. Тільки так ви ще не знущалися з мене …< … >… За шість тисяч каторжних днів я більше тисячі разів просила начальників привезти хоч на хвильку-одненьку моїх діток, і вони готові були це зробити, але діти щоразу відмовлялися бачити свою матір… зреклися мене…» [30, с. 17] .

Тільки згодом коли Соню та Вілю везли назад, коли дівчину ледь не зґвалтував лейтенант і Віля його вбив, води дізналися правду з документа який був у лейтенанта: «Вирок суду від 22 травня 1944 року відмінити за відсутністю складу злочину! < … > Повністю реабілітувати її з поверненням їй усіх урядових нагород і звання полковника …» [30, с. 31–32] . Але коли водій привіз дітей знову до матері вона вже померла. Саме тоді їм віддали щоденника Іди де описуються основні події твору.

Перший запис у таємному щоденнику матері датований 29 вересня 1941 р. Того дня Іда Фрідман, маючи паспорт на ім’я Катерини Гнатівни Калашникової, була впевнена, що її омине участь тисяч київських євреїв. Та «не так тії вороги, як добрії люди» (Т. Шевченко): сусід, керуючись національною неприязню, доніс на жінку німцям, і вона «…за кілька хвилин… з донькою на руках опинилася серед приречених на смерть» [30, с. 37]. Горда й красива, йдучи разом з усіма на страту, Іда робить головне – дає шанс своїй дитині на життя: кидає дівчинку за огорожу в кущі. Маленьку Соню забирає Максим, який «…у двері своєї квартири… чи не вперше за кілька місяців, постукав не чоботом, а рукою, і тихенько, аби не злякати дитину» [30, с. 47].

Інвалід (не має трьох пальців на руці) і п’яниця, сам не усвідомлюючи власних дій, рятує чужу дитину, щоб знайти себе, нівеченого впродовж останніх шістнадцяти років життя, усвідомити свій гріх: загублено рідних ненароджених дітей («Свої в утробі повбивав» [30, с. 49]).

Ніжність до Соні, яка пронизує душу і єство Максима, змінює чоловіка докорінно, адже відчуття того, що його допомоги, захисту потребує хтось беззахисний, робить його сильним.

Разом із дружиною Марією (прийняття й сприйняття дівчинки далося жінці складно, оскільки в ній говорила глибока образа на чоловіка, який позбавив її щастя материнства), незважаючи на смертельну небезпеку, страх покарання, неабияку емоційно-психологічну напругу, викликану пошуками єврейської дитини, Максим переховує дівчинку допоки є можливість. Два обшуки, один із яких зробили німці на чолі з майором, а інший – поліцаї, закінчилися щасливо: Соню, заховану надзвичайними зусиллями за величезною шафою в кутку, не знайшли. Найжахливішим виявився третій обшук, проведений двома німецькими майорами. Виявлені за тією ж масивною шафою дитячі речі («квітчаста ковдрочка і платтячка») говорили самі за себе, тому Марія підтверджує присутність дівчинки в квартирі й відмовляється давати подальші свідчення [30, с. 98]. Але коли Максим (на знак підтримки дружини, якій загрожує смерть, готовності бути в останні миті разом із нею; запізнілої спокути свого ганебного ставлення до Марії) заходить із балкона, на якому ховався з дитиною під час обшуку, жінка відкидає гордість і колінкує перед загарбниками, благаючи їх залишити єдине – «крихітку» [30, с. 99].

Бажання пари оберігати дитя до останнього подиху, крайній вияв психоемоційного напруження подружжя не дають можливості оцінювати ситуацію об’єктивно: не викликає настороженості чи принаймні здивування обіцянка одного з майорів зберегти їм життя за умови особистої здачі дівчинки в комендатуру й

покаяння [15, с. 101], як і вказівки щодо подальших дій і пояснень у разі, «якщо… пощастить виборсатися зі смертної пастки» [30, с. 102].

Сім’я Марії та Максима впродовж одного дня проходить перевірку на людяність, завершальним етапом якої є їхній «розстріл» у церкві. Вільгельм Гауптман, який «виконував вирок» за їхній злочин перед Рейхом – порятування єврейської дитини, – приємно здивований ніжним прощанням-сповіддю-зізнанням, підсумовує: «…навчили вмирати і не навчили жити» [30, с. 105].

Віднайшовши свою самість, це київське подружжя з любов’ю оберігатиме один одного в підпіллі й у повоєнний час, підтримуючи дружні стосунки з Ідою Фрідман, віддаватиме прийомній донечці Оксанці свою любов, ласку й родинний затишок; 1961 р. прихистить Соню й Вілю, звільнених зі спецзакладу після реабілітації їхньої матері.

Син німецького священика, вихований на засадах християнської педагогіки та європейської культурної естетики, Вільгельм Гауптман «…усупереч насадженій ідеї вищості німецької раси вчиться сприймати українців і євреїв як рівних собі» [30, с. 96].

Прихід до влади Гітлера вніс корективи у визначення сфери професійної діяльності – він стає кадровим офіцером, розуміючи, що духовна чи музична кар’єра, між якими ніяк не міг зробити вибір, не на часі. Як справжній офіцер Вермахту, Вільгельм Гауптман живе за законами воєнного часу: війна в кожній

«…клітині [його] тіла, в крові, мозку… вона керує [ним] навіть уві сні» [30,, с. 132]. Безжальний убивця рятує єврейську красуню Іду Фрідман, що нагадала йому Сікстинську мадонну (в дитячі роки мав нагоду бачити картину пензля Рафаеля в Дрезденській галереї), коли та, «немов видіння, явилася в її образі серед смертників» із дитям на руках [30, с. 90].

Упродовж одного дня майор Вільгельм Гауптман докорінно змінюється: кат і ворог, якому стало шкода красивої і гордої юдейки з малям, гамує свій

фізіологічний потяг до неї, захоплюється її сміливістю, непокірністю, гідністю й материнською відданістю, стає люблячим чоловіком, який рятує свою кохану, знаходить її дитину, переховує, захищає й оберігає їх, турбується про них. Знаючи історію життя Іди, сферу її професійної діяльності, Вільгельм йде на компроміс: їхні стосунки, якими б близькими вони не були, не заважатимуть виконанню обов’язків (радянської розвідниці й німецького офіцера), покладених на них їхніми державами. Солдат, якому «…доводилося стріляти поляків, французів, євреїв, австрійців…» [30, с. 132], задля порятунку коханої та її дитини уперше вбиває свого, німця.

Шлях до себе колишнього для Вільгельма Гауптмана пролягає через рятівництво. Повернення своєї сутності криється в усвідомленні власної

«розлюдненості», яке спочатку виявляється в здивуванні («І дивно було йому… спостерігати, як біда відразу зім’яла всіх, склубочила» [30, с. 41]), вибуху власної гордині («Європа впала перед нами, світ пазує перед нами, а ти одна хочеш устояти?» [30, с. 41]), затятості («…навіть Бог не карає переможців» [30, с. 47]), похоті, а згодом у вмінні оцінити відчайдушність суперника («Вона… підняла браунінг, заклацала смертоносним гачком. Усміхаючись, він підняв руку з білим рушником: – Здаюся! …дістав з кишені кілька патронів, взяв її руку, поцілував долоню, поклав на неї патрони» [30, с. 56]), усвідомленні своєї ницості (розповідь про розстріл житомирських євреїв і поділ їхніх коштовностей, за котрі «як останні тварюки, сварилися…» [30, с. 80]), висновку, що людство найкраще засвоїло лише один урок історії – вбивство («Ми… навчилися проливати чужу кров ріками і не знаємо ціни власної» [30, с. 116]) й, врешті, всієї глибини руйнівної суті загарбницької війни («…утікають від самих себе… Якась потвора увірвалась в наші простріляні душі… отруює свідомість» [30, с. 183]).

У повісті «Дитя єврейське» (як і в короткометражному фільмі «Дитина») М. Мащенко обирає ту ж художню стратегію: до порятунку дівчинки «залучає» й

ворога, який, подібно до Максима Кузьменка, долає шлях повернення до своєї людської сутності, втраченої під впливом нацистської ідеології.

Розповідь у щоденнику закінчується вже після того як Вільгельм Гауптман покинув Київ, Іда народила від нього сина та відсвяткувала його перше день народження, коли її заарештували.

Після цього ми знову повертаємося в 1960 рік коли Соню та Вілю допитують про вбивство лейтенанта. Хлопець зізнається в тому що це він вбив лейтенанта, але

«згаданий строк, підсудний відбув уже двічі, суд постановляє: звільнити Вільгельма Андрійовича Голуба прямо на місці проведення суду». [30, с. 246].

Ми можемо тільки здогадуватись що сталося з Сонею та Вілею за наступні чотири роки. 1964 року до України повертається Вільгельм Гауптман. Чоловік приїздить до Києва та відразу ж прямує до будинку де жила Іда і читачеві впадають в око зміни, що сталися після війни: «Дім з однією колоною, ще більш обшарпаною, ніж в сорок першому, з високими старовинними дверима, вкрай занедбаними. < …

> Відмітив про себе єдину зміну в обліку всього дому – відсутність паперових хрестиків на шибках вікон». [30, с. 249].

На жаль в квартирі Іди не було там живе інша сім’я. Вільгельму сказали що діти Іди все ж навідувалися щоб забрати квартиру собі, від них власник і знає про смерть єврейки.

Вільгельм поїхав тільки до одних знайомих – Марії та Максима. Як і в сорок першому німця у дворі зустрів знайомий велет – клен. Марія розповіла про власну долю та про долю чоловіка, поділилася тим що вони удочерили дівчинку Оксану, прихистили Соню та Вілю.

Вільгельм не міг діждатися зустрічі з сином тому відразу поїхав до Одеси, де відпочиває хлопець. Розмова з сином виявляться важкою («Цієї зустрічі з тобою я чекав двадцять два роки, довгих-предовгих. Буду ще чекати» [30, с. 268].) і Вільгельм обурюється: «Я двадцять років уперто вивчав твою мову, аби мати щастя

говорити з тобою, а ти мовчиш...» [30, с. 269]. Але все ж таки син приймає батька і зустріч закінчується добре.

М. Мащенко з детальною точністю вказує дати. Відтак ми можемо з легкістю простежувати час. Навіть сама Іда нам повідомляє в найменших деталях час («За шість тисяч каторжних днів….» [30, с. 17]). Протягом усього твору ми зустрічаємо різні цифри та дати, 1960 рік, 1964 рік, 16 років, два роки, 29 вересня 1941 рік, 1814 рік, 9 років, 10 років… 16 років тому зустрілися Марія та Максим коли Вільгельм їх «розстріляв», 16 років не бачилася Іда з дітьми, 16 років Соня та Віля були у таборі, 9 років присудили Вільгельму, 10 років присудили Марії, 29 вересня 1941 ріко почався порятунок Соні, 1960 року померла Іда та її було реабілітовано, через 22 роки Вільгельм повернувся знову на Україну, 1964 року закінчилася історія.

Автор вміло вписує у твір топографічний хронотоп. Ми знаємо що основні події відбуваються у Києві. Перед читачем змальовується будинок де жила Іда, двір де живуть Марія та Максим («Дім з однією колоною, ще більш обшарпаною, ніж в сорок першому, з високими старовинними дверима, вкрай занедбаними. < … > Відмітив про себе єдину зміну в обліку всього дому – відсутність паперових хрестиків на шибках вікон». [ 30, с. 249], «Мотоцикл промчав повз руїни недавно підірваного будинку і влетів у двір, де біля клену стояли мотоцикли, і очікував на майора гурт поліцаїв». [30, с. 80], «Машина Вільгельма промчала вулицями Києва й, не зменшуючи швидкості, звернула у двір з гіллястим кленом, уже позолоченим теплою осінню». [30, с. 95]), нам називають стравжні вулиці, церкви, ресторан, театр, кінотеатр (Андріївський узвіз, Поштова площа: «На Поштовій площі, прямо біля районної комендатури, вибухнула офіцерська машина». [30, с. 66], Андріївська церква, Києво-Печерська Лавра: «Вільгельм та Іда в формі німецького майора йдуть територією Києво-Печерської Лаври». [30, с. 92], «– Чекаю на тебе в ресторані

«Лейпциг», – сказав йому Вільгельм через відкрите віконце». [30, с. 110],

«Вільгельм повільно проїхав повз Оперний театр, на якому красувався величезний

портрет Гітлера…» [15, с. 111], «– Не розстріляних наказую відправити до кінотеатру «Київ», як заручників». [30, с. 115]).

В кінці твору перед читачами постає вже не Київ, а Одеса. Сучасна, без опису вулиць, але з передачею одеського колориту (таксист який возить Вільгельма містом) та достоменними спорудами театр Опери і балету, санаторій «Чайка» («Таксі зупинолося біля театру Опери і балету» [30, с. 258]).

Топографічний хронотоп одночасно є і зовнішнім хронотопом. Зовнішнім хронотом (місцем розвитку подій і оточенням героїв) також виступають квартира Вільгельма, квартира Іди, квартира Марії та Максима («В просторій кімнаті, обставленій явно музейними меблями, Вільгельм, охоплений хворобливою похіттю. Не знаходив собі місця. Кидався з кутка в куток, кілька разів підходив до дзеркала в золотій рамі…. < … > Відкривав глобус-бар …». [30, с. 53], «Пригорнув його до грудей і заходився розглядати фотографії, розвішані на стінах, картини в добротних рамах, дитячі іграшки, книги, крутнув глобус…» [30, с. 76], «У розпачі спробувала відсунути з кутка здоровенну шафу …» [30, с. 82], «Розбивав сундуки, виламував прикладами двері шафи, залазив під ліжко, повикидав все лахміття з комори, поперевертав диван, крісла». [30, с. 83], «… другий торохкотів старими кастрюлями на балконі ...» [30,, с. 86], «У розпачі кинулася шукати її по всій квартирі, повзаючи на колінах, заглядала під ліжко, за диван, за крісла, за етажерку з книгами. Вибігла на балкон, метнулася на кухню, відкрила двері комори – з полиць попадали кастрюлі й сковорідки». [30, с. 152]).

У повісті гарно представлений внутрішній часопростір героїв. Соня згадує коли востаннє бачила матір, Максим уявляє що пережила маленька Соня, Іда згадує яку ніч вона провела з Вільгельмом – все це розширює наше уявлення про події, про переживання персонажів, про їхню долю. Читачу внутрішній часопростір дає можливість уявити подальші події твору, створити цілісний портрет людини, осмислити персонажа як дійсну людину та перенести її в реальну площину.

Ціллю для Мащенко була передача реальної дійсності Другої світової війни, тому в творі ми не знайдемо розлогих описів міста, будинків, квартир та опису протікання часу. Кількома невеликими деталями (чи то вказівка на музейні речі, чи то засоредження на колонах будинку, чи навіть клен у дворі Максима та Марії) автор дає нам уявлення про простір дійових осіб. Розширити уявлення простору можливо тільки під час динамічних дій (коли Іда шукає доньку у квартирі, коли Іда хотіла вбити Вільгельма бритвою, обшук у квартирі Максима та Марії).

# ВИСНОВКИ

«Поетика» є основним теоретичним поняттям нашого дослідження. Початок осмислення терміну сягає античності, коли філософи намагались визначити, звідки він виник, як відбувалося становлення та розвиток його складників. Поняття тлумачили за допомогою різних підходів, спочатку його визначали як художню структуру твору, а згодом – як окрему галузь літературознавства.

На сьогодні дослідження поетики вважають і частиною аналізу твору. Кожен науковець по-різному підходить до виділення її структурних елементів.

Достатньої кількості літературно-критичних праць присвячених повісті «Дитя єврейське» ще не має. Дослідники розглядають лише окремі аспекти твору, не досліджують його в системі.

Дослідження проблематики твору дало нам змогу виокремити ряд проблем:

* 1. Проблема зради
	2. Проблема гріха
	3. Проблема дітей
	4. проблема жорстокості
	5. Проблема жінки-рохвідниці
	6. Проблема дезертирства.

Персонажі роману є достовірним відбитком доби війни, Голокосту та віслявоєних років.

Іда та Вільгельм – цілісні натури з сильними характерами. Люди віддані своїм країнам та покладеним на них обов’язкам не зважаючи на почуття один до одного. М. Мащенко не подає повного портрету персонажів, дає лише невеликі відомості за якими читач сам моделює образ. Більше всього автор вдається до характеристики героїв через дії. Колориту образам надають їхні монологи та

міркування.

Сюжет повісті непослідовний та має пропуски. М. Мащенко вводе нас у сюжет зі змалювання дорослих дітей Іди. Ми лише побічно дізнаємося про долю Максима та Марії після арешту Іди, та долю Соні та Вілі після суду.

Автор виробив свій стиль предачі твору – кінематографічний. Ми не зустрінемо плавних переходів від однієї сцени до іншої – такі переходи уривчасті, дещо різкі як зміни кадрів кінофільму. Перед нами не постають розлогі описи, М.Мащенко тільки вказує вулиці, будинки, меблі, інші предмети інтер’єру і дає на розсуд читата доповнення та розширення уявлення.

Отже, «Дитя єврейське» М. Мащенка – повість, яка не визначається використанням значної кількості різноманітних художніх засобів та прийомів. Аналіз таких складників поетики як проблематика, фабула, сюжет та образна система крізь призму художнього слова дав нам змогу виділити особливості цього твору.

# СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Айзенбарт Л. Поетика: проблема тлумачення терміна. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія : Філологічна*. 2015. Вип. 54. С. 142–145. URL: <http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nznuoaf_2015_54_55> (дата звернення 02.04.2020).
2. Айхенвальд Ю. Поэтика. *Словарь литературных терминов:* В 2 т.Москва: Издательство Л. Д. Френкель Т. II. С. 633–636.
3. Аристотель. Сочинения : в 4 т. под общ. ред. А. Доватура. Москва : Мысль, 1983. Т. 4. 830 с.
4. Ассман А. Новое недовольство мемориальной культурой. Москва : Новое литературное обозрение, 2016. 232 с.
5. Бауман З. Актуальность холокоста. Москва : Издательство «Европа», 2010. 316 с.
6. Бахтин М. Формы времени и хронотоп в романе Бахтин М. *Вопросы литературы и эстетики.* Москва : Наука, 2015. C. 234–407.
7. Безручко О. Микола Мащенко. Пошуки власної температури душі. Кіно-театр. 2005. № 1. С. 49–51.
8. Бовсунівська Т. Теорія літературних жанрів. Жанрова парадигма сучасного зарубіжного роману : Підручник. Київ: Київський університет. 2009. 519 с.
9. Бродюк Ю. Поетика в сучасному літературознавчому дискурсі. *Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. Філологічні науки*. 2013. № 2(2). С. 135–140.
10. Брюховецька Л. Микола Мащенко: син сім’ї довженківців. Кіно-театр. 2007. № 2.

C. 30–31.

1. Вялікова О. Концептуальний зміст феномену «поетика постмодернізму» в контексті розвитку поетики як науки. *Наукові записки Кіровоградського*

*державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка. Серія : Філологічні науки.* 2009. Вип. 81 (3). С. 237–240.

1. Галич О. Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури / за ред. О. Галича. Київ : Либідь, 2006. 488 с.
2. Голокост: художні виміри української прози : монографія / Н. В. Горбач, Н. В. Козленко, В. М. Ніколаєнко, І. Я. Павленко, О. А. Проценко, Т. В. Хом’як. Дніпро : Український інститут вивчення Голокосту «Ткума», 2019. 160 с.
3. Горбач Н. Застереження пам’яттю (за повістю М. Мащенка «Дитя єврейське»). *ІХ Міжнародний конгрес україністів. Літературознавство. Збірник наукових статей* (до сторіччя Національної академії наук Україн / [голов. ред.: С. Пирожков, А. Загородній, Г. Скрипник]; НАН України; ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ : Видавництво ІМФЕ, 2018. С. 90–100.
4. Горбач Н. Пам’яттєвий простір Голокосту в сучасній українській прозі. *Літератури світу: поетика, ментальність і духовність: зб. наук. праць.* Кривий Ріг : Криворізький державний педагогічний університет, 2019. № 13. C. 102–110. 16.Зеленська Л. Проблема національної пам'яті в художньо-образній структурі української прози на історичну тематику (40–50 рр. ХХ століття) : дис канд філол

наук. : 10.01.01. Кіровоград, 2016. 206 с.

1. Зубавіна І. Микола Мащенко (До 80-річчя від дня народження). *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки.* 2009. Вип. 2 (11). С. 99–100.
2. Каллер Дж. Теория литературы: Краткое введение. Пер. с англ. А. Георгиева.

Москва : Астрель (АСТ), 2006. 158 с.

1. Киридон А. Гетеротопії пам’яті: теоретико-методологічні проблеми студій пам’яті. Київ : Ніка-Центр, 2016. 320 с.
2. Клочек Г. «Художній світ» як категоріальне поняття. *Слово і час*. 2007. № 9. С. 3– 14.
3. Клочек Г. Так що ж таке поетика? *Поетика* / Відп. ред. В. Брюховецький. Київ : Наукова думка, 1992. С. 5–15.
4. Ковпік С. Основні складові поетики української драматургії першої половини XIX століття : монографія. Кривий Ріг : Видавничий дім, 2011. 425 с.
5. Кодак М. Авторська свідомість і класична поетика : монографія. Київ : Фоліант, 2006. 336 с.
6. Кодак М. Поетика як система : монографія. Київ : Дніпро, 1988. 158 с.
7. Копистянська Н. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства : монографія. Львів : ПАІС. 2005. 386 с.
8. Коркішко В. Часопростір як формотворча категорія тексту. *Актуальні проблеми слов'янської філології.* Бердянськ : БДПУ. Випуск XXIII: Лінгвістика і літературознавство. 2010. Частина І. С. 388-395.
9. Культура історичної пам’яті: європейський та український досвід / за загальною редакцією Ю. Шаповала. Київ : ІПІЕНД, 2013. 600 с.
10. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ : ВЦ

«Академія», 2007. Т. 1 : А – Л. 441 с.

1. Лотман Ю. Структура художественного текста. Об искусстве. Санкт Петербург : Искусство. 1998. 285 с.
2. Мащенко М. Дитя єврейське : повість. Київ : Дух і літера, 2016. 272 с. 31.Мойсієнко А. Поетика слова і світу. *Мовознавство*. 2008. № 4–5. С. 32–39.
3. Нагорна Л. Історична пам'ять: теорії, дискурси, рефлексії. Київ : ІПіЕНД ім.

І.Ф.Кураса НАН України, 2012. 328 с.

1. Никифорук Т. Поетика versus поезія як способи викликати враження. *Питання літературознавства*. 2012. Вип. 86. С. 86-92.
2. Поэтика : словарь актуальных терминов и понятий / Под общ. ред. Н. Тамарченко.

Москва : Издательство Кулагиной «Intrada», 2008. 358 с.

1. Прокопович Ф. Сочинения / Под ред. И. Еремина. Москва – Санкт-Петербург : Издательство АН СССР, 1961. 512 с.
2. Пухонська О. Літературний вимір пам'яті : монографія. Київ : Академвидав, 2018.

304 с.

1. Пухонська О. Травматична пам’ять і національна ідентичність: посттоталітарна версія взаємовпливу (на прикладі сучасної української літератури). *Літературний процес: методологія, імена, тенденції. Філологічні науки.* 2016. № 7. С. 107-111.
2. Словник літературознавчих термінів /За ред. В. Лесина, О. Пулинця. Київ : Радянська школа, 1965. 432 с.
3. Старовойт І. Бумеранг пам’яті: про стидкі і страшні спогади в українській літературі [Електронний ресурс]. URL : [http://litakcent.com/2018/02/02/bumerang-](http://litakcent.com/2018/02/02/bumerang-pam-yati-pro-stidki-i-strashni-spogadi-v-ukrayinskiy-literaturi/) [pam-yati-pro-stidki-i-strashni-spogadi-v-ukrayinskiy-literaturi/](http://litakcent.com/2018/02/02/bumerang-pam-yati-pro-stidki-i-strashni-spogadi-v-ukrayinskiy-literaturi/) (Дата звернення: 04.05.2021).
4. Українська мова : енциклопедія / Ред. кол. В. Русанівський О. Тараненко, М. Зяблюк та ін. Київ : Українська енциклопедія ім. М. Бажана, 2004. 824 с.
5. Ференц Н. Основи літературознавства. Київ: Знання, 2011. 431 с.
6. Хархун В. Дефінітивні розбіжності терміну поетика в літературознавчих методологіях ХХ століття. URL : <https://web.znu.edu.ua/herald/issues/archive/articles/649.pdf>. (Дата звернення: 02.03.2021).
7. Щацька Б. Минуле – пам’ять – міт. Чернівці : Книги – ХХІ, 2011. 248 с. 44.Budick E.M. The Subject of Holocaust Fiction. Indiana University Press, 2015. 264 р. 45.Cargas H. J. The Holocaust in Fiction. Holocaust Literature: AHandbook of Critical,

Historical, and Literary Writings / ed. S.S. Friedman. Westport: Greenwood Press, 1993. 677 p.

1. Hilberg R. The significance of the Holocaust / The Holocaust : ideology, bureaucracy, and genocide / ed. by H. Friedlander, S. Milton. Millwood : Kraus International Publications, 1980. Р. 95–104.
2. Shkandrij M. Jews in Ukrainian Literature: Representation and Identity. New Haven: Yale University Press, 2009. 265 p.
3. Stryjek T. Ukraina przed końcem Historii: Szkice o polityce państw wobec pomięci.

Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2014. 412 s.