

Юрій Ковалів

НОВЕЛІСТИЧНІ АПРОБАЦІЇ ГР. ТЮТЮННИКА

У статті розглядається творчий доробок Григора Тютюнника в контексті літературного процесу шістдесятих років. Проаналізовано новелістичну спадщину письменника.

«Про Григора Тютюнника треба писати або ж з усією відвертістю, або не писати взагалі»

П.Загребельний

Гр. Тютюнник не входив у літературу з гуртом шістдесятників, хоча вписався у контекст свого часу. Його дебют відбувся осібно. Майбутній письменник виховувався у російськомовному донбаському середовищі, навіть при звичаївся до імені Єгор. Будучи студентом Харківського університету, він дебютував у журналі «Крестьянка» (1961. – №5) оповіданням «В сумерках» за підписом *Григорий Тютюнник-Ташанский*, аби уникнути авторських непорозумінь, адже в українській літературі вже був відомий прозаїк Г. Тютюнник – брат Григора. Цей твір Гр. Тютюнник невдовзі переклав на рідну мову, користуючись «Словарем української мови» Б. Грінченка та на підставі розмов із братом Григорієм про лінгвістичну культуру письменника. Невдовзі з'являються його твори на сторінках «Літературної України» («Дивак», Червоний морок», «Кленовий пагін», «Сито, сито...»), журналів «Дніпро» та «Зміна» («Місячної ночі», «Зав'язь», «На згарищі», «У сутінках», «Чудасія», «Смерть кавалера»). Деякі з них друкувалися на сторінках журналу «Дружба народів» (1967. – №10) з передмовою Янки Бриля, який помітив в молодому авторі «справжнього письменника». Прозаїк набирався досвіду у свого старшого брата Г. Тютюнника, який привчав його до сумлінного опрацювання кожної фрази, навіть ретельно правив перші спроби його пера, показуючи специфіку «чорної письменницької роботи», вимагав, аби слова були схожі

на «алмази, з яких будуються красиві речі» (лист від 6 січня 1954 р.). Тому Гр. Тютюнник апробував жанр новели й оповідання, добираючи слова, як «зернинку до зернинки», що асоціювалося йому зі збиранням колосків у 1937 р., взяв собі «за правило працювати неквапливо, до краю вимогливо, не дозволяючи собі професійних полегкостей». До літератури він ставився надто серйозно, був переконаний, що вона не може асоціюватися із грою «в шахи, де можна перехитрувати заковиристим ходом супротивника», не визнавав «модних тем», вважав, що головне у творі – людина, літературну працю сприймав «за роботу, яку треба робити без поспіху, на совість». Свої перші публікації він поціновував досить самокритично, вимагав від себе «ще вчитися думати на папері», «писати тільки під сильним враженням» тощо. Гр. Тютюнник поступово дійшов висновку, що «талант – крапля здібностей і море праці». За зразок він мав українську класичну новелістику, сподівався «написати таке, щоб хоч віддалено наближалось виразністю й майстерністю до «Синьої книжечки» В. Стефаника чи до Тесленкових оповідань, захоплювався прозою Г. Косинки, Ю. Яновського, А. Головка, з повагою ставився до сучасників, зокрема до О. Гончара («це наше джерело»), не приховував потреби наслідування, але як «великої любові до чогось», не вдавався до самореклами, посиляючись на класику, яка «найменше наближалася до рекламного факту, тому, власне, вона і класична». На стороннє око складалося, що у нього «учнівства майже не було», що він, у порівнянні із сучасними йому прозаїками, «вирізнявся більшим життєвим досвідом, більшою особистою і літературною сформованістю, зрілістю письма». Насправді він при підтримці брата Г. Тютюнника переборював у собі відразу до українського слова та письменства, яку прищеплювала йому радянська школа та російськомовне середовище Донбасу, долав своє юнацьке захоплення псевдоромантичною

імітат-літературою на кшталт роману «Кавалера Золотої Зірки» Бабаєвського, який вважали еталонним у так званих «теорії безконфліктності». Лише повернувшись до етноментальних основ після суворої братової школи, Гр. Тютюнник запізнав «ціну кожного слова, незалежно від того, добре воно чи сердите». З перших публікацій був уже «лідер молодих новелістів», завжди лишався «Собою, Особою, себто особливим». Його ідіостиль на стільки неординарний, що не підлягав жодному наслідуванню. Сучасники спостерегли, що «з появою творів Григора прийшла в літературу нова художня фактура: правдиве, жорстке, вивірене авторською вимогливістю слово», що не «поступалося стефаниківському».

Майже всі публікації в періодиці ввійшли до складу дебютної збірки «Зав'язь» (1966), яка відразу привернула увагу критиків і читачів своєю художньою неординарністю, суспільною значимістю, обстоюванням гуманістичного ідеалу, який «конденсує в собі морально-етичні настанови з багатовікового народного досвіду». Попри те, серед критиків чулися нарікання, ніби оповідання були переважно сумні, тому що «життя людське в загальному сумне, а від автора ждали «веселих оповідань, або у всякому випадку нейтрально-ліричних, «ніяких»», у чому Гр. Тютюнник зізнався своєму перекладачеві Ніні Дангуловій. Основним об'єктом художнього зображення стали спогади прозаїка про нелегке життя цілого покоління, переважно дітей та молоді у поруйнованому післявоєнному селі. Вдаючись до артистичної авторецепції, письменник виявив схильність до узагальнення, тому складалося враження, ніби він промовляє від імені своїх ровесників, наочно втілених у різних образах, що наразі виявилися типовими. Тому читач впізнавав у них себе, переживав разом з ними власну долю, власне утвердження у чужому світі, в якому люди

забули про нормальне життя («Обмарило»). Вони виборсувалися із злиднів та напівголодного існування, часто гинучи, як малий рибалка Василько, «посеред чорної ковбані» («Перед грозою»): такий безглуздий випадок ліг в основу трагедійної оповіді. Малий герой знав лише злидні, але зберіг вроджені риси людяності, навіть в останню мить свого короткого життя думав не про себе, а про іншого.

Прозаїк ніколи не проявляв сентиментальних симпатій, не легковажив суворою правдою дійсності, вважав святотатськими, зайвими будь-які стилістичні або тропічні прикраси, тому першорядного значення надавав неореалізму. Свою стильову позицію він викладає в оповіданні «На згарищі» устами Макара, який в розмові з учителем Федором Несторовичем згадує про воєнне лихоліття, «і не було в тій розповіді ні трагічних зворотів, ні зітхань, була лише стареча потуга пригадати все таким, яким воно було насправді». Наразі актуалізована безстороння нарація без нав'язливого авторського ставлення до зображуваних подій, що немовби розвиваються самі собою, без застосування прямолінійної публіцистичної стилістики. Така, майже протокольно зафіксована ілюзія достовірності – художньою переконлива. Присутність письменника зведена до мінімуму, іноді ледь означена в ремарках, що делікатно вказують на певні дії героїв, наприклад, в епізоді уроку, коли дівчинка не могла назвати початку війни, яку нагадував ціпок («Він гримнув на підлогу, мов карабін») та протез Федора Несторовича. Спостерігаючи за коректною і принциповою реакцією вчителя, «діти принишкли, похнюпивши голови».

Апелюючи до міметичного принципу письма, Гр. Тютюнник оперував не докладним наративом, а промовистою, рельєфно вихопленою деталлю, яка відтворює «точні, художньо виразні штрихи побуту, а часом –

подібні до акварелей «замальовки» щоденного буття». Подеколи деталь, в якій «скорочена відстань між предметом зображення і словесним вираженням», виконує визначальну сюжетотвірну функцію. Наприклад, у героєм новели-епістоли «Чудасія» стала кульша колишнього червоноармійця, колгоспного сторожа Мусія Приходька, який спробував було виклопотати собі триколісну машину, але натрапив на бездушну відповідь районного бюрократа – «причинуватого Хекала», мовляв, прохання неможливо задовольнити, бо кульша на два сантиметра довша, ніж передбачено інструкцією. Тому інвалід звертався до свого командарма, аби той покарав чиновника, не без іронії зазначаючи: «Так що ж, мені оті два сантиметри надрубати, чи як?» Звичайна фейлетонна пригода набуває під пером Гр. Тютюнника гротескної інтерпретації, попри те, що він ніколи не шукав ні ефектних фабул, ні особливих персонажів, намагався бути «традиційним» (в лапках), адже ніколи не задовольнявся канонами класичного реалізму, тому в його творах часто можна побачити нетипові характери у типових обставинах, а новелістична композиція зазнавала постійних змін. Суворий колорит оповіді пом'якшувався невимушеним ліризмом, але без романтичних нюансів, до яких прозаїк ставився скептично, що було помітно навіть у найсвітлішій новелі «Зав'язь». Дарма що в ній збережено інформаційно-об'єктивний наратив, Гр. Тютюнник делікатно висвітлив нюанси переживань першої закоханості своїх героїв – від жартівливого тону до внутрішньо зосередженого, навіть тривожного. Аналогічна ситуація наявна і в тематично близькій новелі «Проти місяця», в якій ідеться про музичне захоплення сільського баяніста Ладимира, який прагнув відловити потаємні звуки, про що зізнався молодій учительці, щойно познайомившись із нею. Відверта сердечна розмова між двома персонажами засвідчувала уміння прозаїка робити діалоги гнучкими,

невимушено природними, бездоганно достовірними, що було характерним для його індивідуального стилю.

Внутрішній портрет героїв доповнений пластичними лаконічними, небезсторонніми до людського світу пейзажами, в яких відображено внутрішній стан героїв: «Поночіє в нашій хаті рано, особливо взимку. Це тому, що ліс під боком. Ще ото у верховітті жевріє ожеледець, а поміж стовбурами і в заліплених кущах уже снуються тіні, лізуть у причілкові вікна і стають по кутках – німі і холодні. Враз хата меншає, нижчає стеля». Дисонансний вечір, виповнений тривожними передчуттями, посилював переживання хлопчика («Мені огидно і сумно»), травмованого родинною зрадою матері із чужим чоловіком («...в його голосі нема ласки до мене»). Зрозумілий для дитини домашній космос наразі втратив структурні властивості, заповнився деструктивною семантикою, зумовлюючи підміну понять, тому героєві здається, що «пісня морозом пішла у мене по спині, бо співала її не мати, а якась красива чужа жінка, котру я чомусь називаю матір'ю». Прозаїк обирав прийом оповіді від першої особи, що виконував функцію гомодієгетичного наратора, як, принаймні, Ілько з невимушено психологічного оповідання «Сито, сито...». Хлопець удається до сердитих та співчутливих коментувань ворожіння матері, що відбувалося на прохання тітки Олени, занепокоєної долею свого чоловіка-фронтовика. Імітація живого мовлення визначає драматизовану, виповнену еліпсами та недомовками стилістику оповідання: «Сито, сито! Ти святу муку сієш... А де наш тато?... Скажи мені правду?... Святу правду... А де наш тато?... Сніг...» Навряд чи малий герой знайде очікувану відповідь, він так і лишиться у нонфінальній ситуації, як і Олесь з оповідання «Дивак», опублікованого в «Літературній Україні», під яким вперше з'явилося ім'я Григир, що стало візитівкою письменника. Юний герой твору діяв

неадекватно у певних ситуаціях: не хотів за велінням учительки малювати примітивний торфоперегнійний горщик, віддаючи переваги своїй фантазійній уяві, рисує по пам'яті дятла. Він досить чуйно ставиться до світу, не приховуючи своїх вроджених анімістичних уявлень, прагне відстояти своє, ще гаразд не усвідомлене внутрішнє єство від засилля утилітарних інтересів, намагається нікого не скривдити, сприйняти, а не приборкати життя у його розмаїтті. У кожному разі письменник дозволяє своїм персонажам саморозкриватися, усуває із себе обов'язки всевідного автора, як в оповіданні «Комета», в якому нарататор – малий герой вислухавши несподівану для себе сповідь дядька Тихона про його гіркотне кохання та підступне насильство, прийшов, переповнений протестом проти цього чоловіка, до безапеляційного як на дитячий вік висновку: «А дядько хай так і знають: завтра я з ним по рибу не піду». За спостереженням Г. Булаха, хлопчик мав «перший пагінчик Григорового характеру», що «починався з одного речення, яке стане згодом змістом усього його життя, неспокою, болю, туги і протесту». Іноді виникає враження, ніби персонажі опиняються в неоднозначній ситуації, як дід Христоня («Самотній листок»), не спроможний витравити з душі свого знущального жарту над хлопчиком-сиротою, дарма що той уже виріс і служить у війську.

Письменник часто лишає розвиток сюжетної лінії у нефінальній ситуації, даючи можливість читачеві самому з'ясувати, яка могла би бути розв'язка. Так, у новелі «Смерть кавалера» стрімка розповідь обривається на найвищій кульмінаційній точці, коли приголомшений Ігорко Човновий переживає глибокий стрес від усвідомлення, що довколишній світ виявився наскрізь фальшивим. Захоплення підлітка новим замполітом Валерієм Максимовичем – героєм Радянського Союзу обернулося обвальним розчаруванням, коли орденоносець не захистив учнів

ремісничого училища, обурених неякісним харчуванням. «Кавалер» разом із директором школи, який втілював еталон радянської влади («завжди насакає зненацька», «крикнув так, що Ігорка аж струснуло», «скошені очі налилися кров'ю і зробилися тупими, як у незрячого»), прикриваючись поширеною демагогічною фразеологією про народ, що «взуває вас і вдягає», про батьків, що «полягли смертю хоробрих» тощо, вчинив жорстокий «суд» над непокірними. Їх навіть було обізвано «політичними диверсантами». І коли обурений Ігорко побачив, що «перед лінійкою стояло їх два – два Валерії Максимовичі», то йшлося не лише про оптичний ефект зору, крізь сльози, а й про заявлені у підтексті подвійні стандарти комуністичного режиму, що зумовлювали появу амбівалентних індивідів. Система, перетворюючи дітей на майбутнє слухняне знаряддя своїх утилітарних інтересів, замаскованих гаслами про «щасливе дитинство», вже змалку привчала їх до тоталітарного дискурсу, до армійських порядків, що панували ремісничих училищах з обов'язковим ходінням у колонах, лінійками, спеціальною формою одягу тощо, травмувала чисті душі, що Гр.Тютюнник пізнав на собі, навчаючись у Зіньківському ремісничому училищі №7, а пізніше відбув чотиримісячне покарання у колонії на Полтавщині за те, що самовільно (насправді захворів) покинув роботу на харківському заводі ім. Малишева. Інтуїтивно розкривши собі сутність абсурдної дійсності, ще гаразд не усвідомлюючи її сенсу, Ігорко поки що пережив болючу ініціацію. Водночас його прозріння викликало страх серед оточення. Тому майстер Полуляк намагався незграбно заспокоїти підлітка: «Цить, дурнику, цить!.. Ах ти ж біда... Захворів хлопець... Ну що б ти робив? Захворів хлопець...»

Прозаїк на задовольнявся лінійними структурами сюжетотворення, тому застосовував прийоми тексту у тексті, що властиве новелі «Червоний

морок». Принаймні, таке враження викликає почута персонажем оповідь колишнього фронтовика, яка викликає асоціації із монтажним прийомом, практикованим у кінематографі, як і пейзажні вставки, вживлені у наративний простір. Потрапивши у два паралельні хронотопи, головний герой розмірковує над співвідносністю їхніх вимірів, над тими випробуваннями, які випадають людям, що опинилися в різних просторово-часових, екстремальних ситуаціях, однак суть їхньої поведінки лишається типовою: «Дивна все-таки штука – людина. Є в ній якась рахубина. Живе вона в тобі до нагоди непомітно, безболісно, як дихання. А потім, дивись, так тебе струсоне, що аж ноги підламуються». Мудра у своїй невишуканій простоті сентенція героя, який не любить «слухати про сумне», виявляє його характер, здатний на спротив зовнішньому руйнівному тиску, засвідчує вольове уміння відстояти своє єство, вдатися до екзистенційного вибору. Контрастування персонажів спостерігається не у всіх новелах Гр. Тютюнника, який спростовував практику розмежування їх на позитивних та негативних. Таким, зокрема, був нічим не примітний, «зовсім не годящий до будь-якої роботи» Онисько з новели «Гвинт», яку письменник написав під впливом однієї репліки із роману «Вир» Г. Тютюнника: «Гвинт наче невелика штука, а без нього олії не зіб'єш». Взявши за основу таку деталь із братового твору, Гр. Тютюнник розгорнув її у несподіваний новелістичний сюжет з неоковирним персонажем, якому ніколи не таланило: випадково знайшовши гвинт, він несподівано для себе він став співвласником олійні, але доля посміхалася йому не довго. У фатальному глухому кутку життєвих невигод опинилася і «чепурненька, метка, хоч і трохи підтоптана дівчина» Палажечка, якій ні з ким одружитися, «позаяк хлопців, її однолітків, призвано на службу, а ті, що демобілізувалися, побачивши світу, в селі залишатися не схотіли»

(«Печена картопля»). Герої творів Гр. Тютюнника різнилися від штучних персонажів «соцреалістичної» прози, зокрема виробничої, привертали увагу читача життєвою правдоподібністю, «простотою, без претензійністю розповіді», ліризмом збірки «Зав'язь», що мала «композиційну стрункість, відшліфованість оповідань, і граничний лаконізм його письма при максимальній емоційній та змістовій наповненості кожного слова».

1968 р. Гр. Тютюнник отримав премію за оповідання «Деревій» на конкурсі на краще оповідання, оголошеному редакцією «Літературної газети». Герой цього твору Данило Коряк, зовні непоказний чоловік, який немовби розчинився у буденщині, насправді природно почувався у рослинному світі, у своїй лісовій сторожці, де він проживав щоліта, охороняючи розсадник. Єдиним ганджем старого чоловіка була близькозорість, компенсована бачення світу на великій відставні («На два сажні все мені наче в тумані, а зорі бачу, хоч які дрібні»), що, мабуть, має свою приховану семантику, адже мовиться про особливе існування у метафізичних вимірах зі сталою шкалою цінностей, недосяжних для утилітарних інтересів. Цей момент уточнено під час його розмови із зятем Ігорем (друга редакція твору), який надто гостро засуджував вдачу обивателя, здатного любити «все блискуче і забуває про власні крила». Дещо задовгий, навіть пафосний монолог бентежить тестя, незвичного до високих слів, та й самому авторові здавався чужорідним елементом, бо й справді «публіцистична вставка» порушувала цілісність твору, тому вона була знята в останньому прижиттєвому виданні «Коріння».

Наступного, 1969 року з'явилася книга, названа за оповіданням «Деревій». Вона складалася з кількох новелістичних творів та повісті «Облога», яка потвердила творчу еволюцію автора, якому вже було затісно в межах малої епічної форми. Випробування малого героя трагічною

дійсністю, жорстока наука боротьби за існування складала основу композиції твору, що мав автобіографічні ознаки з певними корективами: Григій мандрував окупованою територією України (від Слов'янська до Опішні) в одинадцять років, а герой повісті Харитон – в чотирнадцять. Правда, автор відмагався від автобіографічності, вважаючи, що такими «можуть бути тільки мемуари», а «випадок із особистого життя не ДОБОЛЮЄ [...] до художнього твору», в якому згадано не «свої жалі дитинства», а «жалі всього мого покоління і багатьох без вини винуватих батьків». Самотній підліток був типовим образом воєнного лихоліття: він у чужому, насиченому смертями світі, мусив тамувати сором, старцюючи навмання «од села до села, од хутора до хутора», пережити важку ініціацію, дійти думки про абсурдність буття: «Як і навіщо я тут опинився, коли там десь далеко-далеко, моя хата, жовта акація, бабусина могила на піщаному Чебрецевому бугрі?..» Не спроможний з'ясувати для себе причини і мету воєнного божевілля, затіяного дорослими задля не зрозумілих йому, своїх політичних та утилітарних інтересів, він нарешті знайшов розуміння у солдата Калюжного, який не лише нагадував йому батька, а й привітав його «так лагідно, зраділо й усміхнено», навіть мав намір усиновити хлопця, проте загинув. Підліток лишився знову самотній на роздоріжжі понівеченого юного життя, де єдиною розрадою лишаються спогади раннього дитинства, що вже здавалося ілюзорним, коли він «щодня купався в річці й бігав до молотарки – бабуса там куховарили, – а взимку ходив у луг пеньки бити». Водночас травмована пам'ять містила гіркотні алюзії на передчасно поруйновану родину, на втрату батька, на відхід матері, що асоціювався з лихою повинню, тощо. Виявляється, Харитон не мав повноцінного дитинства, до решти понівеченого війною, тому «у незміцнілій душі підлітка» з'являються «внутрішні крововиливи»,

який, дивлячись на заграву, «почував таку чорну нудьгу від своєї самотини та страху перед навколишньою тишею (село ніби вмерло), що не спроможний був поворухнутися і терп».

Типова для шістдесятницької літератури фабула забутих батьків на селі набуває трагічного звучання, розкриває смугу відчуження, що пролягла між сліпою жінкою Ганною та її «засекреченими» синами Грицьком та Мусієм, які після військової служби пристосувалися у містах, згадуючи про матір у «турботливих» листах («Вуточка»). Дійсність для них усіх здається примарною у поруйнованому родинному космосі. Водночас письменник, полемізуючи з визначальною настановою реалізму (зображення типових характерів у типових обставинах), звертається до нетипових образів. Так, в оповіданні «Поминали Маркіяна» мовиться про похорон чоловіка, закомплексованого на уявленні про абсолютизований, доведений до абсурду порядок, якому мусить беззастережно підпорядковуватися людина, офіруючи йому власну душу. Не дивно, що «над покійником ніхто не плакав, бо ніхто його за життя не любив: ні жінка, Стеха, весела й добра за вдачею, але зморена багато ротою сім'єю та Маркіяновими стусанами, ні односельці, ба навіть діти, що тільки й зазнали від батька якоїсь витрішкатої, часто-густо безпричинної лайки...», адже він не лишив по собі доброї пам'яті. Письменник лишається, як завжди, безстороннім оповідачем, дбаючи про точність і пластичну виразність неквапливого наративу, що складається з двох сегментів, власне похорону і поминальної вечері, що супроводжуються зміною настрою поминальників, та кількох мікро епізодів, «кожен з яких цілком завершений і має самостійне значення, але спаяний з іншими так міцно, що спроба вирвати його з контексту не тільки зруйнувала б художню тканину твору, а й позначилася і на розумінні його ідеї». Схожий персонаж наявний

і оповіданні «На перекаті»: вихований радянським режимом Шашло – людина фанатичного обов’язку та подвійного стандарту поведінки. Змінивши низку посад, ставши нарешті лісником, він підставляє свої вулики до колгоспних і водночас розправляє із хлопчачками за «в’язанки обчухраної шелюги». Йому протистоїть фізично сильний німий Павлентій, якого в дитинстві скривдив Шашло. Парубок дістає із дна річки каміння і спродує людям як будівельний матеріал. Він живе у злагоді з природою. Письменник володів безпомилним вгадуванням злодія у злодієві, брехуна у брехунові, «проте в людині скривдженій – вгадати її біль і муку». Оповідання «Обнова» з біографічними алюзіями розкриває невідповідність життєвого призначення людини та злиденного її існування: Ванько не може сприйняти адекватно свого становища, тому що йому вдягти нічого, а його повоєнне помешкання схоже на хижу. Гордий парубчак закохався у дівчину – дочку всевладного голови колгоспу, з яким йому випало конфліктувати.

Гр. Тютюнник постійно вдосконалював форму оповідання, ненастанно експериментував. Результатами його творчого неспокою і художнього сумління стали прозові збірки «Батьківські пороги» (1972), «Крайнебо» (1975), «Коріння» (1978). У них зазнала зміни стильова манера, увиразнився реалістичний дискурс при стабільному внутрішньому кутові зору на довкілля, притаманному героям з характерними рисами простолюду. Вони мали контраверсійну специфіку, тому що зберігали в собі духовну глибину – всупереч брутальній, деморалізованій дійсності з її фантомними обрисами. Здається, прозаїк дотримувався сковородинського принципу про оманливу, позірну зовнішність, якій протистоїть змістовно багатий світ людського серця, не довіряв явищам, заповнених різними заміниками ідеологічного штибу, намагався віднайти за її оболонкою

істотне. Відтак за плинним, ненадійним довкіллям завжди містилася неперебуття істина метафізичного змісту, і шлях до неї мав інтровертивне спрямування, через глибину душі. Прозаїк не просто реабілітував звичайну людину, яку влада перетворила на колгоспника, зробила із нього безправного раба, якого не знала жодна деспотична імперія, витиснула його у смугу виживання, що висвітлено у виповненій фантазмагоричними акцентами новелі «Медаль», коли нагорода «За трудову доблесть» втрачає свій сенс на тлі спорожнілого, напівголодного села. Так, в оповіданні «Кізонька», в основу якого покладена одна подія, мовиться про трагічні наслідки розселяння, що виштовхнули людину природи у нестримні потоки деморалізації та виродження. Розкрито внутрішню порожнечу маргінала на прикладі Дзякуна, поглинутого речами («Син приїхав»). Втрата чуття землі аналогічна втраті життєвого космосу, на чому нагоошує прозаїк у новелі «Бовкун». Цей стан надто болісно переживає Микита («М'який»). Потрапивши на шахти, він не може адаптуватися знедуховленого до індустріального середовища («чорно у шахті»), в якому втрачено зв'язок із природою, усвідомлює, що поруйновані гармонійні стосунки з нею невідновні: «Одірваного не доточиш. А хоч і доточиш, то шво буде муляти». У шахті він працював з кіньми (якби хоч до живого, теплого»), у вільний час вирізав з дерева ложки та іграшки, які збував за безцінь, виявляв артистичну натуру, чужу для виповненої утилітарними інтересами цивілізації. Особливо потворних форм вона набувала у варіанті радянської дійсності з подвійними подвійними стандартами ставлення до людей: з одного боку ідеологія галасувала про турботу влади про трудящих, а з другого – панувала абсолютна байдужість до долі конкретної людини, що мусила самотужки виборсуватися з життєвих негараздів, спричинених цією ж владою, яка зініювала масову появу маргіналів,

роблячи їх нещасними навіть в ілюзорному благополуччі, як, принаймні, головна героїня з оповідання «Оддавали Катрю». Вона мусила тікати із безперспективного села («А що б вона тут робила – до свиней?»), шукаючи добра на Донбасі («Працювала в шахтарській їдальні чи то буфетницею, чи офіціанткою...»), там знайшла собі майбутнього чоловіка. Гр. Тютюнник був не безстороннім автором, до зарозумілого нареченого він ставився з певною зневагою, тому вирішив не вдаватися до поширеного сюжету одруження сільської дівчини із зарозумілим освіченим парубком, який перетворився на маргінала і «напевне вважає, що робить Катрі честь, беручи її з хутора»; насправді йшлося про Катрине безталання: «на батьківщині їй нікого було полюбити». Смуги відчуження пролягають між героями, які не можуть знайти спільної мови, тому що в переважній більшості втратили чуття материнської, але оживають, співаючи народну пісню. Їх лише на мить об'єднав генетичний код при несприйнятті штучних пісенних утворень на зразок «Із сиром пироги». В оповіданні «відсутня ідеалізація минулого», вагомою лишається проблема «моральних цінностей», яка розкривається при зіткненні великої національної культури та маскульту маргіналів, що його усоблюють молодий та дружко з «городських», безцеремонно демонструючи «велике пхе» до Катриних батьків. Суржик, наприклад: «Тарші! – гучно і впевнено виголосив Омелькович. – Фактічко, юрідічко і практичко перед вами вже не молоді, а чоловік і жінка!...» Кожен герой характеризував сам себе за допомогою промовистої фрази, психологічної деталі чи жесту («Один жест – і ціла людина, і вже наша уява активно працює, домальовує її»), що його прозаїк «вивіряв, навіть звіряв на собі». Образ містився в кожному абзаці, але не повтрювався в іншому. Катря не має життєвої перспективи, вона у фіналі оповідання виїжджає у безживний позапростір «космополітичного

зросійщеного міста», перед лицем якого увиразнювалася «національна травма [...] в образі пораненого українсько-селянського світу». Очевидно, тому воно має іронічну назву – «Оддавали Катрю». Воно має новелістичну основу із порушенням композиційних нормативів, має задовгу експозицію із зав'язкою та уповільненим розвитком дії, що завершується активізованою кульмінацією та стрімкою розв'язкою. Для нього сюжет полігав у «простеженні руху душі на якомусь короткому чи довгому відрізку життя», асоціювався із ключиком, яким «відмикаєш одні дверцята в його душу, потім ще, потім ще...» Аналогічна душевна порожнеча виповнює оповідання «Син приїхав» із простою сюжетною схемою: надзвичайно практичний і цілеспрямований Павло Дзякун завітав до батьків у село Ковбиші на новому «Москвичі». Він чітко проектує своє життя, що складається з етапів кар'єри та матеріальної вигоди («всьо в наших руках»), репрезентує українця, який нарешті позбувся етноментального кардіоцентризму, але і не знайшов себе у прагматичному світі, обмежившись псевдоцінностями маскульту. Він навіть втратив природну властивість спілкуватися з людьми, дивився «малорухомими риб'ячими очима» на знайомих йому змалку селян «понад їхніми головами». Павло Дзякун був типовим представником маргінала, який, ставши соціально-психологічним явищем, так і нічого не спромігся «взяти доброго з міської культури, а свою душевну порожнечу трактував як «визволення від усього «мужицького» та знак вищості». У звертанні до матері він не знаходить іншого, як сказати «Мамо, як у вас нащот стірального порошка? Нет? так я пришлю по приїзду». Це оповідання, як і чимало інших, письменник писав важко, почувався після його закінчення, як «вимолочений у два ціпи сніп жита». Мовна індивідуалізація персонажа – переконлива. Письменнику закидали, що він занадто багато пише про

село, а не про робітничий клас, на що письменник відповів, що молода новелістика позбувшись «брехливого романтизму», почала аналізувати те, що найближче кожному українцю – нелегке життя «нації корінних хліборобів», і в цьому немає нічого дивного. Основний герой його творів – переважно традиційний, зізнавався, що його герої – тітки, дядьки, діти, юнаки, шахтарі, механізатори – є синонімом слова «народ». Але переважно це був селянин вже в контексті соціуму ХХ ст., який не розтратив свого колоритного характеру. Письменник ніколи його не ідеалізував, завжди у сприйнятті сучасників лишався «суворим реалістом-літописцем сучасного українського села», який створив «цілу галерею повнокровних сільських типів», хоч вульгарна критика дорікала письменнику, ніби він пише «не про те село і не про тих селян», а деякі здібні до літературної творчості автори, апелюючи до європейських модерністів, вбачали у такій прозі із такими героями – анахронізм. Письменник спростовував ці тенденційні припущення. Вражала «психологічна витонченість і делікатність» природної натури, «безмежна вразливість і пластичність людської душі» героїв його повідань, які потрапляли у «вічні колізії, коли чулисть стикається з нечулістю». За спостереженням Р. Іваничука, Гр. Тютюнник запроваджував «правдиве, жорстке, вивірене авторською вимогливістю слово, яке само собою відкидало половину банальності, наліт сентиментальності, було оголене, немов відвіяне зерно, й не поступалося стефаниківському слову». Йшлося про екзистенційний вибір, єдино можливий у ситуації куфайчаного абсурду буття через віднаходження етногенетичних основ, дискредитованих радянською пропагандою, тому часто здоровий скепсис ставав запобіжним засобом відпору панівним структурам, прихованим бунтом проти них. Гр. Тютюннику був близький В. Шукшин «за духом творчості і за манерою». Він переклав «Калину

червону» російського письменника на українську мову, вразивши читачів високою культурою мовної інтерпретації, коли перед вже постав «Шукшин Тютюнників», «пластичніший, ніж в оригіналі, стилістично гнучкіший».

Гр. Тютюнник звертався до читача «словом здебільшого стриманим, буденним, у карбованих епізодах його новел є щось од того чорного кутного металу, з яким авторові доводилося мати справу в житті не раз». Письменника, переконаного, що «літературу за всіх часів робили люди, які вміли носити правду за пазухою», задовольняли звичайні, позбавлені ефекту життєві ситуації, покладені в основу фабули, у межах яких розігравалася драма звичайної людини з інтелектуальними та артистичними задатками, творчими можливостями, душевною глибиною, проте позбавленої можливості у деперсоналізованому суспільстві самоздійснитися як іманентна особистість. Така неадекватність править за визначальну інтригу багатьох оповідань Гр. Тютюнника, що мають нешаблонну композицію («Дивак», «Нюра»), в яких порушено екологічні й моральні проблеми. Вона може бути як динамічною, так і статичною. Наприклад, оповідання «У Кравчини обідають» викликає враження, ніби нічого не відбувається, події розгортаються в особливому метафізичному часопросторі, що вражає своєю статечною ритмікою. Недарма головний герой – коваль Юхим Кравчина, який асоціюється із персонажем кіноповісті «Поема про море», самозізнається у своєрідній максимі: «Я, синоцю, вічний. Я – як той перепет-мобіле! І ти підростеш – будеш вічним двигуном. Хто робить – то й двигун». Неабиякий працелюб, він різниться від інших селян невмінням бути собі на думці, дбати про власну вигоду («Юхим цього не любить. Юхим любить навпаки»), тому часто хвалиться про власний добробут, зазвичай перебільшуючи його, дивує всіх своєю щедрістю, тому його вважають непрактичним господарем. Таким же

дивакуватим видається і дядько Никін з однойменного оповідання, не спроможний на купецькі хитрощі: коли вирушає до магазину на своїй триколісці, то тільки для душевної розради, постійно вигадує собі нову роботу, аби узмістовнити буденне одноманіття. Ці персонажі доповнені портретом Санька Бруса із присвяченого В. Шукшину оповідання «Дикий». Герой твору, позбавлений чуття розрахунку, прагне бути в осередді соціуму не для бесіди, а для того, щоб позбутися внутрішньої нудьги, любить слухати солов'їв у лузі попри зовні грубувату вдачу, що дається взнаки під час його спілкування із Софійкою. Він проявляє свою проникливість у розмові з дідом Хвилею про дерев'яні і залізні хрести, що викликали протилежні асоціації, спричинені гримкотінням Якова Великодного, який укривав власний хлів поблизу кладовища. На противагу дивакуватим героям на кшталт Сенька Бруса Свирид («Бовкун», перша назва «На чорний день») перетворив своє життя на колекціонування різних, часто йому не потрібних предметів, мав приховану ідею дочекатися, доки космонавти відкриють ще одну залюднену землю, аби довідатися, чи будують хати «так, як у нас, чи, може, не так». Прозаїк майже ніколи не осуджує чи схвалює поведінки своїх героїв, не вдається до оцінних суджень ситуацій, в яких вони опинилися, навіть якщо у підтексті спостерігалася до них авторська симпатія, як в оповіданні «Три плачі над Степаном», де зображена антитетична ситуація до «Поминали Маркіяна». В даному разі покійник лишився у людській пам'яті доброю і щедрою людиною, яка завжди допомагала іншим. Навіть лишившись самотинно «під сосновими вінками у саморобних квітах», він невіддільний від доколишньої природи, від яблунь, бо згадувалися його слова: «страх люблю, як на яблуню у спілих яблуках сліпий дощ іде... Тоді вони й плачуть немов, і сміються...» До речі, назва твору спочатку була «Сліпий

дош на яблука». Ці оповідання ввійшли до складу збірки «Батьківські пороги», до якої були залучені твори із попередніх видань, зокрема «Дивак», «Деревій», «Холодна м'ята», «Печена картопля», «Проти місяця», «Обнова».

Притчевий підтекст прозових творів Гр. Тютюнника не підлягає простому декодуванню, потребує особливої герменевтичної практики прочитання, постійного наближення до тесту, якого при ненастанних, дедалі точніших інтерпретаціях ніколи не можна повністю досягнути. Надзвичайно важливою у його оповіданнях та повістях була семантика моральних імперативів, що ввібрали в себе досвід народної етики, яка часто на прикладах незіпсутої цивілізацією дитячої душі утверджувала свої гуманістичні цінності, на що звернув увагу О.Гончар: «Ось воно те, що потрібно людям і літературі. Щоб не забувала, якою вона повинна бути». Гр. Тютюнника зазвичай вважали «побутописцем за його виняткову точність і правдивість», проте не понижували і «ліричний дар», що проявлявся у його новелістиці, найповніше розкритий у циклі «Крайнебо», в якому помітна присутність автора: «Коли ж мій зір вигостриться, звикне до припізнілих випарів над видолінками, тоді я знову побачу крайнебо між кручами і знову піду». Так самозизнається він у циклі «Прослідок», де ніби йдеться про філософічне спілкування із фіктивним героєм, якого умовно названо схожим на Кирила Коряка з оповідання «Деревій» дядьком Ігорем, бо наратору «всі Ігорі, які тільки є, видаються [...] людьми розумними й лагідними». Наразі актуалізована особлива семантика, від декодування якої залежить розуміння долі персонажа, який мусить торувати свій життєвий шлях, не збочуючись, спираючись на людський досвід, збережений у глибинах національних архетипів: «Стежки нема, а прослідок, як придивишся, знайдеш». Цикл складається з чотирьох новел

«Прослідок», «Груші з копанки», «Людам на добро», «Колиска». Їхні персонажі – такі ж альтруїсти, як і дядько Ігор: баба Марфа замислюється над тим, що його зробити корисного для людей, дід Терешко різьбить ложки та іграшки, задарма роздаючи їх перехожим, чоловік дістає для дитячої гойдалки дошку з річки, бо йому шкода рубати живе дерево. Коли вони здаються навіть дещо ідеалізованими, що не характерно для прози Гр. Тютюнника, то подібний до них щойно демобілізований робітник депо Іван Срібний з однойменного оповідання вписаний у цілком реальні обставини, дарма що він виявляє нетипову великодушність, зголошується опоночі вивантажувати дошки із вагону, аби тільки Тур, якого робітники іронічно прозвали робітниками Начальником, не зняв «душ чотири з весілля». Для парубка це звичайний вчинок, в якому він не вбачає нічого особливого. Твір мав різні варіанти. У першому, правдоподібнішому, опублікованому у журналі «Вітчизна» (1975. – Ч.11) текст обірвано питанням Наталі «Можна, я вас подожду?», яка прийшла до Івана, то в другому, що увійшов до складу збірки «Крайнебо», розв'язка завершена іронічною фразою головного героя, який відмовляється від форменної шинелі, запропонованої Туром («Ні... Це не те, Начальник!.. Не те, Начальник. Свою солідарність зі мною ви мали можливість продемонструвати вчора») та примирливою констатацією видзвонювання кранового дзвінка у складальному цеху. В такий спосіб Гр. Тютюнник полемізував із так званою виробничою літературою, з якої була вилучена жива людина.

Коли Іван Срібний постає гармонійною, цілісною натурою, то Нюра з однойменного оповідання викликає зневажливу реакцію, тому що цей фемінізований персонаж, повністю взалежний від дружини, не виявляє чоловічих вольових рис. До речі, він мав свого прототипа. Його підказав

Гр. Тютюннику П. Засенко, розкриваючи творчу ситуацію, коли прозаїк довго вживався в цей нестандартний образ, аби «ненав'язливо, але зримо» в оповіданні була присутньою «обставина часу, саме Нюриноного часу», яка здається примарною, недарма герой часто повторює слово-паразит «немов», дивиться на світ «пісними очима». Односельці ставилися до нього, колишнього бухгалтера, заможнішого пенсіонера зі зневагою («Живуть Нюри, як коти!») ще й тому, що він мав трьох незаміжніх дочок, мусив переживати їхнє безталання під музику сільських весіль. Трагедія звалилася на його родину несподівано, коли найменшу дочку Маню покинув наречений, якого вона вже привозила на оглядини до батьків. Приголомшений Нюра втратив будь-яку перспективу, він «невидючими очима дивився кудись мимо хат, садків, городів, навіть мимо самого неба». Прозаїк не лише розкрив глибоку травму свого героя, а й порушив серйозну проблему невідповідності зовнішньої, позірної оболонки та внутрішньої сутності людини. Дарма що всі забули за прізвиськом Нюра справжнє прізвище Івана Кирячка, він лишався таким же делікатним, як і в молодості, який, «йдучи селом, обминав кожную мурашу на стежці, аби її не повередити», що він мав різьбярський хист, тонке артистичне чуття, що потьмарилося серед буденщини та бухгалтерського фаху. Як помітила критика, письменник «більше ставить питань, ніж дає відповідей на них». Гендерні відношення з порушенням патріархальних уявлень висвітлені і в оповіданні «Устим та Оляна», стосунки персонажів якого виходять далеко за межі побутових стосунків, коли чоловік мусив робити всю домашню роботу, цікавився книжками («щоб не видумане було»), почувався гармонійним з довкіллям. Натомість його недалека і ледачкувата дружина постійно нарікала «Вп'єть позіхи пішли, тепер цілий день голова болітиме...», не схвалювала чоловіче захоплення: «Треба ото менше

книжок жерти, тоді й спатиметься». Гр. Тютюнник використовує кілька промовистих штрихів, які дають вичерпну характеристику героям. Фабульна ситуація ускладнена подружньою зрадою Оляни, якій Устим не надавав особливого значення, любив пасинка Петька, як рідного сина, іноді поринав у мінор, посилений осінніми враженнями, бо «земля восени пахне краще, ніж завжди. Втомою пахне». Тому про нього склалася думка, що «він тільки збоку глянути – мужик», а насправді «ягнятко боже». Очевидно, Гр. Тютюнник намагався коригувати свої ранні переконання, мовляв, чоловіки не полюбляють, коли б ними керували, прагнуть «бути сильними і поблажливими», натомість жінки «люблять у чоловікові силу, і якщо не знаходять – починають шукати в інших». Гендерні мотиви розкриті і в оповіданні «Кізонька», за яке Гр. Тютюнник отримав медаль «Золоте перо» (1979) журналу «Сельская молодежь», де воно було опубліковане. Нескладна фабула твору присвячена нерозділеному кохання, коли Степан змушений був розлучитися із невірною Даркою, дарма що не міг без неї жити, дарував їй навіть «зальоти дівочькі». Сповідуючись не байдужій до нього сусідці Стесі, він не припускав думки, що міг би зловживати її доброзичливим ставленням до нього.

Особливе місце творчій біографії Гр. Тютюнника посіла новела «Три зозулі з поклоном», вперше опублікована в журналі «Ранок». Тут «що не слово, то камінчик до суворої й прекрасної фрески про трагізм не здійсненого, та вічно живого кохання». Недарма вона мала присвяту «любові всевишній». Твір був навіяний піснею бандуриста (кобзаря?), яку почув письменник в Ірпінському Будинку творчості, викликала в автора важкі спогади про рано втраченого батька. Прозаїк мав намір одну із своїх книжок назвати «Тато». Розкриваються толерантні стосунки між Марфою Ярковою та засланим до Сибіру Михайлом і його дружиною Софією,

образи яких репрезентовані концептами анімуса та аніми. Обидві жінки добре знали сердечні переживання одна одної, обидві були закохані в одного чоловіка, але Софія дозволяла Марфі перечитувати «письомце», була мудрою жінкою, що засвідчувало і її ім'я, з розумінням пояснювала синові Марфині почуття: «Вона любила твого тата. А ти на нього схожий...» В одному з листів Михайло зізнається, що коло нього «ходить Марфина душа нащасна», тому просить дружину відвідати її і сказати, що він «послав їй три зозулі з поклоном», не знаючи, як «вони перелетять Сибір несходиму, а чи впадуть від морозу...» Три сакральні зозулі втілюють у собі звістку про сублімацію, духовне оновлення і надію на майбутнє. Українці здавен вірили, що зозуля-золотоключниця зберігає ключі від ирію, куди вона прилітає першою а відлітає звідти останньою. У новелі три зозулі виконують особливу інформаційну функцію: для Михайла вони мусять виконати заповідну думку, звільнити його душу від важкого тягара, для автора – закодувати зміст новели, для читача – дати відвідний ключ прочитання. Інші образи новели також мають архетип ний сенс, як-от сосна, що репрезентує світове дерево, недарма вона названа «татовою». Композиція «Трьох зозуль з поклоном» ускладнена, вона містить новелу в новелі, тобто низки сюжетно завершених вставних епізодів, що виконують автономну функцію в межах твору. Складалося враження, ніби новелу, як і чимало інших творів Гр. Тютюнника, проймає великий сум, але не «романтично-сентиментальний, красивий. Ні. Важкий. Застиглий. На самому денці його лежала зболена твердість». Не один сучасник спостеріг, що прозаїку «так проймався болем свого героя, що часом сам починав хворіти». В цьому полягав «секрет» його творчості, сутність якого намагався випитати один із письменників: «Повна душа болю! Передаю секрет – біль... Так ви ж його не візьмете...»

Осібнo у доробку міститься повість «День мій суботній» Гр. Тютюнника, вперше опублікована у журналі «Студенческий меридиан» (1975), в українських періодичних виданнях «Вітчизна» та «Дніпро» ««замерзала» на рівні версток». Сам автор у листі до перекладачки Ніни Дангулової називав його оповіданням про молоду людину, без прописочну і безквартирну, дуже чесну порядну та інфантильну». У творі помітні автобіографічні ремінісценції автора, який Гр. Тютюнник проживав у крихітній кімнаті на Андріївському узвозі неподік від Андріївського собору. Ставши киянином, людиною міської культури, він своїми почуттями «зоставався на Полтавщині, в сільських краях свого дитинства», так і не відбувшись, на припущення Є. Гуцала, «співцем міста». Проте Гр. Тютюнник спростував поширене уявлення, ніби «протиставляє село місту і бачить в останньому джерело всякого зла», доводив, що немає «сільської», «міської», «учительської, слюсарної, прокатної» літератури, є тільки талановита. Пошуки маргінала, який відірвався від сільських ґрунтів, але ніяк не годен адаптуватися до міста, свого призначення в одноманітній буденщині урбанізованого буття. Головний герой Микола Порубай закоханий у незнайому дівчину, відчуваючи в ній «щось рідне, дороге», хоча дає собі звіт, що стосунків між ними, «по суті, немає. Адже ми спізналися лише очима, обізналися лише душами». Схильний до категоричних суджень («кохання – це найчистішої води гра»), він дистанціюється від сусідки, яка пильно стежить за ним, та її «пристарілої» дочки. Микола Порубай не приховує свого іронічного, іноді саркастичного ставлення до пристосованців та інших аморальних типів, на кшталт кербуда Калінкіна, в якого від людського єства лишився тільки «Пшик! та ще бажання здерти... хабар». Головний герой не може вибачити собі приниження, коли він був змушений був просити у чиновника законне

право перебути зиму у благодійній комірчині. Безпосередній керівник Миколи Порубая, Директор Товариства, типовий конформіст Іван Захарович Ясько, який приховує своє чиновницьке єство під маскою благородного трудівника. Микола Порубай не сприймає настанову давніх філософів «Приховуй своє життя», протиставлює їй імператив відкритої душі, на чому наголошує під час розмови із колишнім інститутським другом Степаном. Особливо його непокоїть практика неадекватного тлумачення світу як тексту, тому, виявляючи такі інтерпретаційні невідповідності, він вдається до насмішки, іронії і сарказму. Перевага надана, за спостереженням А.Шевченка, прямому викладові думок, проте головний герой не стає авторським резонером, а сам письменник намагається вийти за межі тексту, даючи простір наратору.

Паралельно Гр. Тютюнник пише повісті «Климко» (1976), «Вогник далеко в степу» (1979), що разом із «Облогою» складають автобіографічну трилогію. Лариса Мороз зауважила спроби літературознавців з'ясувати жанрові особливості цих творів, трактованих як повість-драма, повість у новелах, лірико-документальна повість; у них «наявні елементи всіх трьох підвидів», хоча в останній повісті додається ще й «ігровий» сюжет. Повість «Климко» схожа на «Облогу», може сприйматися як варіант чи продовження попереднього твору про сирітську долю, але з певною відмінністю у поведінці головних героїв. Коли Харитона поглинуло позасвіття воєнного абсурду, лишаючи його у ситуації непевності, то урівноважений Климко, виповнений чуттям відповідальності, усвідомлює свою присутність у ньому, намагається досягти сподіваної мети – повернутися додому із добутою у Слов'янську сіллю, дарма первісна назва твору була «По сіль». Головний герой змушений передчасно подорослішати, він нічого не сприймає на віру, часто полемізує із собою,

активно шукає відповідь на складні питання фатальної дійсності, знаходити адекватні рішення, як у випадку з учителькою та її немовлям, з якими він поділився своїм небагатим «скарбом», під час зустрічі із німецьким вояком, що наразі виявився чехом, який дав голодному парубчаків галети, змушений був переборювати голод і холод, гартувати у собі пасіонарні риси, спізнати «пекло, що його неможливо було нести в собі, адже воно поволі, проте послідовно вбиває». Гр. Тютюнник одним із перших своєю прозою засвідчив зміни у воєнній тематиці, коли замість зображення батальних сцен першорядне значення відводилося художньому осмисленню важких випробувань українців на території, окупованій німецькими фашистами, відбувся «поступовий зсув «фокусу»», переацентовуючи наратив «у бік жіночих і дитячих доль на війні», що спостерігалось в аналогічних творах А. Дімарова («Діти»), Р. Харчука («Теплий попіл», «Крижі», «Облава», «Двоє» тощо), В. Близнеця («Мовчун», «В ту холодну зиму, або Птиця помсти Сіміург»), М. Вінграновського («Сіроманець», «Первінка»), Є. Гуцала («Мертва зона», «З вогню воскресли»), які спромоглися подолати інерцію, коли «дидактичне начало нерідко підпорядковало собі художнє». Вони писали твори «не так «для дітей», як «про дітей», здійснювали обережний прорив тематичного обмеження, нав'язаного письменству радянською ідеологією, яка завжди з підозрою ставилася до людей, що виживали під владою третього райху, заперечувалася помпезна серія «Юні герої» чи варіації на кшталт «Таємниці соколиного бору» Ю. Збанацького. Опинившись у трагічній ситуації війни, Климко приходить до висновку, що його самотність зумовлена ворогом, який окупував його землю, позбавив родини, домівки, щасливого дитинства. Він поводить природно в екстремальних ситуаціях, коли захищає незнайому дівчину від поліція або

допомагає червоноармійцеві тікати з полону, хоч сам гине від фашистської кулі. Трагічний фінал парубчача не має героїчних ознак, тому набуває особливого катартичного струсу. В основу повісті «Вогник далеко в степу» покладено нелегку долю Павла та його друзів, трьох Василів – учнів ремісничого училища, змушених виборювати собі право на життя у важкі повоєнні роки. Тематично близька до оповідання «Смерть кавалера», вона все-таки дає певний просвіток для героїв, які самотужки віднаходили критерій людської доброти, у чому були переконані родичі Павла, зокрема переконана, що «всі люди красиві, як добрі» мачуха Ялосовета, схильний з гумором переносити життєві негаразди старий майстер Федір Демидович та ін. Підлітки постають не ідеалізованими. Вони, як і всі діти, неможливі без бешкетів. Часто в таких випадках отримують повчальні уроки, Коли, наприклад, дід Штопало пригощає їх абрикосами, які вони хотіли красти у його садку. Зазвичай головний герой перебирає на себе функцію наратора та актора, оповідаючи про лопати, виготовлені із снарядних гільз, перше побачення із старшою за віком дівчиною, у якої однолітків забрала війна тощо. За твори «Климко» та «Вогник далеко в степу» прозаїк став лауреатом літературної премії ім. Лесі Українки (1980). На такій підставі, за спогадами Вал. Шевчука, з нього хотіли «зробити дитячого письменника», тобто вважали письменником для дітей, що викликало у нього немалий подив. Він пережив таке сум'яття, тому що спровокував його власною творчою практикою, будучи автором кількох книжок, справді адресованих зовсім юному читачеві («Ласочка», 1970; «Лісова сторожка», 1971; «Степова казка», 1973). Персонажами деяких творів часто були птахи і звірі – гайворон («Однокрил»), вепр («Нічний злодій») та ін., які репрезентували одушевлену природу. Оповідання часто об'єднувалися довкола одного героя. Головним героєм у збірці «Лісова

сторожка» був Данило Коряк, відомий вже в оповідання «Деревій», та песик Кузька, що виконує роль наратора. Невимушена фіктивна оповідь ведеться з погляду собаки, що почувається вільно к природному середовищі, спостерігає за поведінкою свого поважного господаря, якого зустрічає ліс, немовби « тата: гілля немовби одхиляється з-понад стежки, щоб він часом не вдряпнувся, пеньки немовби одступають од неї, щоб він часом не спіткнувся». Особливої події тут немає. Просто Данило Коряк простує до своєї роботи із вірним собакою, але сам текст переповнений тонкими враженнями від довколишнього світу, поданими через собаче сприйняття. Привертав увагу мотив природньої людини, пильна увага до деталей, наприклад, до речей, що зберігалися у дідовому лантусі, чи опис «хатки об однім віконці й під соломою». Можливо, така увага до конкретних предметів, замилювання ними були навіяні романом «Робінзон Крузо» Д. Дефо. Другу групу оповідань, що захоплюють ненав'язливою правдоподібністю, об'єднує рибалка дід Арсен. Фабула подеколи має загострену інтригу, пригодницький пафос, напружений стрімкий розвиток дії: побутова картина життя рибалки з елементами таємничості і м'якого гумору («Біла мара»), лірична зворушлива новела про дружбу людини і лисеняти («Ласочка»), комедійна новелета «Бушля» із тонко виписаними ескізами річки, дощу. Збірка «Степова казка» містить кілька оповідань («Забутий курінь», «Як свисне бабак...», «Небезпечний приятель», «Ходи, біда, стороною»), видається нетиповою у літературі для дітей, тому що Гр. Тютюнник не схильний до стилізації як жанру, так і дитячого мовлення. Принаймні, починаючи історію Куреня, письменник не вдається до формульного зачину («жив собі» тощо), а пропонує свій варіант: «Ніхто вже й не пам'ятає, відколи стоїть посеред степу отой Курінь – хатка не хатка, бо ні стін, ні вікон, ані димаря; одначе й стіжок не стіжок, бо двері

є». Далі виявляється, що він перейняв від діда Демида людську мову, відкрив у собі таємниче життя. зокрема і Якимсь підземельником» («без очей і з маленькими ямочками в щетині замість вух»), що наразі виявився делікатним Кротом Звичайно, прозаїка не випадає ставити водноряд із Ш. Перро, Г.-К. Андерсеном чи Сельмою Лагерлеф, адже навряд чи «він будь-коли писав спеціально для дітей», але, вводячи своїх юних героїв у центр напруженого нарративу, він «підсвідомо намагався воскресити, повернути (а не позбутися!) з глибини своєї свідомості все найсвітліше і найчистіше», робив «виклик тому абсурдному, чужому зовнішньому світові. що його оточував, робив це для дорослих», «уражених корозією життя», як і А. де Сент-Екзюпері («Маленький принц») чи Е. Гемінгвей («Старий і море»). Але його повісті виходять за межі літератури для дітей, зорієнтовані на дорослого реципієнта, як і твори В. Дрозда, Д. Міщенка, Є. Гуцала, В. Близнеця.

Деякі новели Гр. Тютюнника зазнали цензурного втручання, навіть друкувалися зі зміненою пильними редакторами назвою. Так, «Іван Срібляний» у двотомному виданні вибраних творів (1984-1985) мав заголовок «Коли сходив місяць», новела «Три плачі над Степаном» позбавлена домінантного образу «Сліпий дощ на спілі яблука», без якого годі збагнути її сенс. Деякі твори так і не були опубліковані за життя автора, а саме новели «Медаль», Сміхота», оповідання «Кізонька», повість «День мій суботній». Деякі тексти були зіпсовані втручанням цензорів та редакторів. Так, у новелі «Три зозулі з поклоном», що з'явилася на сторінках журналу «Ранок» (1977. – Ч.5) після того, як Гр. Тютюнник забрав її з журналу «Дніпро», вираз «Сибір несходиму» було підмінено на «цей світ несходимий». Аналогічні препарації було вчинено і з іншими творами письменника: «Обмарило», «Нюра», «Іван Срібний» тощо.

Наприклад, під час публікації в журналі «Вітчизна» (1973. – Ч.3) з оповідання «Нюра» була викреслена важлива фраза головного героя «Людину тепер ніхто не бачить!» Підкорочена новела «Устим та Оляна», як іронічно висловився Гр. Тютюнник нагадувала сумнозвісну «Охримову свитку». Письменник завжди протестував проти «щупаків, котрі обгризають мої новели», тобто проти некоректних правок, тому, якщо такі траплялися, просив не друкувати її з копіями, що з'явилася у цілісному вигляді в «Літературній газеті». Часто прозаїк, не витримуючи зусиль редакторських зусиль, внаслідок чого оповідання «розпадалися», забирав їх із періодичних видань. Але траплялися випадки, коли йому вдавалося відстояти деякі твори. як-от повість «Облога», яку в російському перекладі вимагали переробити, зняти деякі картини та персонажі (батька, солдата, який п'є горілку, міркування Калюжного про міщанство), зокрема батька. Будучи послідовно принциповим, Гр. Тютюнник переконував перекладачку Ніну Дангулову, що «не можна людину двічі викинути з життя – спершу живого і вільного, потім знищеного Бог відає за що», запевняв: «викидати те, що було і є правдою, хоч крихітною (якщо вона, звичайно, не мізерна), не можу. Це блюзнірство, цинізм».

Гр. Тютюнник міг імпровізувати (Г. Булах), вражав «таланом вільної, невимушеної розповіді», перевтілення у того характерного суб'єкта, про якого розповідав (Є. Гуцало), «грав своїх героїв, перевтілювався в них, перевіряв на людях все, що лягало на папір чи мало лягти». Письменник зізнавався, що дозволяв собі брати перо, «доки в голові «повністю не складеться річ», яку я хотів написати, тому своїх героїв бачив «чітко, ясно, до фізичного відчуття». Небезпідставно у сучасників складалося враження, ніби він «працював над словом усно», з чим не погоджується М. Григорів як очевидець творчої лабораторії

прозаїка, який не зберігав чернеток, натомість довго і наполегливо працював над словом («ох і намучився, доки зазвучало»). Те що, Гр. Тютюнник не цурався чернеток, засвідчує В.Дончик, посилаючись на рукопис оповідання «Син приїхав», отриманий від автора з його правками, та рукопис верстки повісті «Вогник далеко в степу». Прозаїк практикував такі артикулювання для апробації сценок і характерів «з майбутніх своїх оповідань, задуманих і продуманих, але ще не написаних». Траплялося, що він читав свої твори з пам'яті «повільно, виважено, вдумливо і точно, акцентуючи на кожному слові», як принаймні оповідання «Кізонька», «і той, кому доводилося слухати Григора, з напруженням і острахом чекав кінця, ще не відаючи, чим воно там завершиться, але передчуваючи невідворотний трагізм чиєїсь долі». З манерою його читання «жоден актор не міг з ним позмагатися». Неабиякі його артистичні здібності помітив М. Вінграновський, тому запросив його на Одеську кіностудію, де зіграв «як бог» роль революціонера у формі офіцера російської армії (фільм «Ескадра повертає на захід» чи «Далекі береги»?).

Самовимогливий Гр. Тютюнник виходив з переконання, що «написати добре – значить, не написати нічого зайвого». Він досить тонко розрізняв можливості і специфіку прозових жанрів, тому обґрунтовував свою схильність до малих епічних форм, адже, на його переконання, «не можна писати новели мовою роману».

ЛІТЕРАТУРА

1. Зборовська Н. Стильовий портрет шістдесятництва // Слово і час. – 2001. – Ч.12. – С.32.
2. Іваничук Р. Чистий метал людського слова: Статті. – К., 1991. – 230 с.

3. Мороз Л. З любові й доброти (Григір Тютюнник): Літературно-критичний нарис. – К., 1984. – 360 с.
4. Тютюнник Григір Автобіографія// Вічна загадка любові: Літературна спадщина Григора Тютюнника. Спогади про Григора Тютюгика. – К., 1988. – С.23.

Світлана Кочетова

О. МАНДЕЛЬШТАМ В ЗАПАДНОМ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ. ИСТОКИ ТЕМЫ

У статті розглядається вивчення творчої спадщини Й.Мандельштама західноєвропейськими та американськими літературознавцями. Подається короткий огляд монографій, присвячених творчості поета, що побачили світ у другій половині ХХ століття

В начале XX века в России появилась целая плеяда блистательных поэтов и прозаиков, чьи имена на несколько десятилетий практически выпали из истории русской литературы XX века. Осип Эмильевич Мандельштам был одним из таких писателей. Как отмечал О. Ронен, творчество О. Мандельштама долгое время оставалось для его соотечественников «...плотно запечатанной бутылкой, наполненной изысканно-волшебной поэзией и прозой, брошенной в бушующий океан насилия и разрушения и извлеченной лишь через четверть века спустя после его мученической смерти...» [7, с. 4].

В то время как в России произведения О. Мандельштама оставались «ворованным воздухом», именно деятельность западных литературоведов дала возможность сохранить память о том, кто на Родине считался аутсайдером. Изучение русской литературы XX века за рубежом началось еще в 1920-е годы и предпринималось главным образом русскими эмигрантами, среди которых можно назвать Д. Мирского, Н. Арсентьева, Г. Струве.