



25 вересня виповнилося 70 років Ларисі Захарівні Мороз – докторові філологічних наук, професору, провідному науковому співробітникові відділу класичної української літератури Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України. Лариса Мороз – відомий дослідник української літератури, авторка книжок “Твори М. Коцюбинського на екрані” (1971), “Українська радянська кінодраматургія: Становлення і розвиток жанрів” (1976), “Який він, сучасник? (Сучасник на екрані)” (1976), монографій “З любові й доброти (Григір Тютюнник: літературно-критичний нарис)” (1987), “Григір Тютюнник: Нарис життя і творчості” (1991), “...Сто рівноцінних правд”:

Парадокси драматургії В. Винниченка” (1994), розділів підручника “Історія української літератури ХІХ ст.” (1996 – 1998), численних статей. Редакція щиро вітає ювілярку, зичить їй міцного здоров’я і творчих успіхів.

Лариса Мороз

УДК 821.161.2. 091: 130. 12

ЛЮБОВ І БІЛЬ: ТАЄМНИЦІ ЛІТЕРАТУРНОГО ФОРМОТВОРЕННЯ

Авторка роздумує про роль емоційного світу митця у формуванні індивідуального художнього стилю, про необхідність глибше досліджувати цей таємничий процес. Запропоновано “нетрадиційне” прочитання деяких образів-символів у творах Олександра Довженка та Григора Тютюнника.

Ключові слова: біль, любов, емоційне поле, стилеутворювальний фактор, образ автора, “прокляті питання”, “влада землі”, романтизм, реалізм, імпресіонізм.

Larysa Moroz. Love and pain: The secrets of literary forms

The paper deals with the role of emotions in formation of the individual literary style as well as with the need for more profound investigation of this enigmatic process. The author proposes an unconventional reading of some of the symbols which can be found in the works by Oleksandr Dovzhenko and Gryhir Tiutiunyk.

Key words: pain, love, emotional field, factor of style formation, the author’s voice, accursed questions, the power of the soil, romanticism, realism, impressionism.

Замість вступного слова. Про все це думалося й писалося давно – це відтоді, коли, одійшовши від кінознавства й повернувшись до свого первісного фаху (а це вже три десятиліття) в Інституті літератури ім. Т.Г.Шевченка, стала вивчати духовну – християнську – суть української літератури, намагаючись тими спостереженнями хоч трохи “оновити” прочитання класики. Деякі думки вдалося опублікувати в більш цілісному вигляді: статті “Леся Українка і християнство” (у католицькому журналі,

що його кілька номерів вийшло в Києві 1991 р., з пізнішим передруком у “Дивослові” (1995. – № 2), та “Пам’ять... як вишневий цвіт...” (Київ. – 1991. – № 12) – про духовність творчості Григора Тютюнника. Текст доповіді про О. Довженка (у цьому ж аспекті), підготований до однієї з конференцій, лишився тоді в рукопису. З’являлися інші публікації. Усі виношені ідеї десятки разів озвучувалися мною на лекціях (викладацька робота дуже багато мені дала, зокрема й у віднаходженні переконливих аргументів, свіжих, а часом і несподіваних, трактувань, – адже моєю метою завжди було: зацікавити студентів, змусити їх читати – і, за їхніми свідченнями, часом того навіть щастило досягти...). Тут пропоную суттєво доопрацьований варіант давніших роздумів.

“Це постать, зіткана з болю. Вона творить пісню болю. І то є пісня часу”; “Він багато любив, постійно, важко і болісно”, – написав Євген Сверстюк про Олександра Довженка у статті з прикметною назвою “Розіп’ятий праворуч” [12, 422 – 423]. Із цілковитими підставами наведені слова можна “прикласти” й до Григора Тютюнника.

Ці двоє письменників належать до різних поколінь. І творили вони по-різному й у різних сферах. Утім Гр. Тютюнник усе ж певний час віддав кінематографові (працював у сценарній майстерні Київської кіностудії ім. О. Довженка, написав кіносценарій за романом Григорія Тютюнника “Вир”). О. Довженко, як відомо, належить до провідних майстрів кіномистецтва. Але ця стаття не має на меті докладних порівнянь. Хоча – як не зіставити, наприклад, рядок із записника Григора Тютюнника початку 60-х – “Чисте небо відбивається і в брудній калюжі” – із Довженковим виразом, що набув тоді неймовірної популярності серед студентів-філологів, із нещодавно опублікованої “Зачарованої Десни” – про “щастя бачити зорі у брудних калюжах на життєвих шляхах”!

Ще один фрагмент “проситься в рядок”.

“Пригадую:

Основна риса характеру нашої сім’ї – насміхались над усім і в першу чергу один над одним і над самими собою. Ми любили сміятись, дражнити один одного, сміялись у добрі і в горі, сміялись над владою, <...> мали велику любов і смак до смішного, дотепного, гострого...” [3, 224]. Чи встиг Гр. Тютюнник прочитати ці сторінки Щоденника О. Довженка, здається, уже опубліковані до написання його спогадів “Коріння”? В останніх, зокрема, читаємо: “...Всі Хтудули – так нас прозивали в селі по дідові – <...> уміли гарно перекиривляти, себто копіювати односельців... І гомонять та реготи справляють такі, що аж стріха шелестить...” І про “близьких чи далеких родичів” – тих, що “обдаровані природженим гумором, чіпкою спостережливістю, з неабияким артистизмом”. І особливо про одного з батькових братів: “Він умів перекиривити, скопіювати мало не кожного шилівця й шилівчанку, беручи від кожного найхарактерніше й трактуючи його в найкумедніший спосіб” [15, 680]. Утім тут, мабуть, виявляється не так наслідування славетного митця, як ментальна риса; за виразом Довженка, “своєрідність гумору була нашою родинною і національною ознакою” [3, 249].

Блискітки гумору, іронії, часом і сарказму, певно, повизбирують дослідники стилю великих майстрів. Об’єднує ж їх, зрештою, найістотніша особливість: воістину Шевченківський Біль, що виростає з великої Любові – до рідної України, до її Народу-великомученика, до конкретної “маленької” Людини. І про це можна – і слід! – написати цілу книжку. І не забути розпачливу фразу Довженка, переслідуваного за “Україну в огні”: “Я написав про любов, а не про ненависть, і за це стали мене ненавидіти і зневажати” [3, 224]. А також

про численні вияви Тютюнникового “довірливого тихого ідеалізму” [15, 792] разом із його зізнаннями на кшталт: “Мені любо відчувати та писати почуття, знати людину глибоко, любити її образ...” [15, 786].

У цій статті викладено лише деякі думки порядком “перепрочитання” окремих моментів – психологічних нюансів, сюжетних перипетій тощо, зумовлених указаними рисами. Як відбувається цей “перехід”, у який спосіб авторські емоції стають стилетворчим чинником – проблема, що зберігає актуальність, попри наявність вагомих досліджень (власне, поряд із констатаціями зазначених моментів, без вивчення “механізму” їхньої взаємодії). Її “підігрує” неповторність авторської індивідуальності кожного Митця.

Усі теоретичні побудови ґрунтуються на реальному художньому досвіді чи “виводяться” з нього. І все ж вони (теоретичні побудови й особливо пов’язані з ними терміни) часом виявляються не надто досконалими, принаймні потребують уточнень, коли маємо розглядати твори Майстрів. Чи дав хтось відповідь на запитання: як під пером Довженка стає глибоко суб’єктивним таке суто “об’єктивне” за формою викладу літературне явище, як епос? (Цікавий, хоча й “не теоретичний”, його вираз у Щоденнику 1944 р. стосовно “епічного у звичайному” – про “Повість полум’яних літ”: “Се мусить бути річ реалістична в розумінні високому, мистецькому” [3, 241]). Поняття “ліро-епічний” таки замало для виявлення суті обговорюваних феноменів, тому здебільшого вдаємося до рятівного терміна – геній, але й він, той термін, теоретичної ясності не додає. Чи не єдиний тут бачиться спосіб підступитися до найважливіших складників мистецької індивідуальності – у дослідженні різноманітності виявів образу автора – хоча б, для початку, такому, яке здійснила В. Смілянська, проаналізувавши стиль поезії Т. Шевченка в аспекті наявності “ліричних суб’єктивних форм з властивими їм способами художнього освоєння дійсності у складній структурі ліро-епічного автора...” [13, 21].

Саме такий підхід може допомогти побачити доволі незвичні нюанси змісту твору. Не випадково О. Довженко занотував 1946 року: “...Нехай мій твір буде мов та рясна яблуня, з якої кожний може струсити по мірі сил своїх. Кажуть, що справжній мистецький твір має в собі не один, а кілька смислів...” [4, т. 5, 256].

“Художній твір є завжди до певної міри протестом на користь чи проти когось чи чогось”, – ще один запис у Щоденнику 23 грудня 1954 р. Нам належить досліджувати, проти чого і – головне – як протестував митець, котрий, якщо судити за зовнішнім, сказати б, виглядом його творів, утверджував: і епоху свою, і зміну влади, і принесені нею зміни в житті, і великі “будови комунізму”. Необхідно знов і знов, щоразу заново, перечитувати написане класиком, переглядати відзняте, щоби відійти від уже звичних трактувань. Треба думати над тим, що насправді міг вкладати автор у той чи той образ.

Цілком очевидно, наприклад, що у творі “Арсенал” відома сцена “розстрілу повстанця інтелігентом-петлюрівцем” (у тексті – оратором із раніше показаного мітингу біля пам’ятника Богданові – про моменти іронії в цьому епізоді варто поміркувати окремо) говорить не про мужність того повстанця і, відповідно, боягузтво його противника. І, звісно ж, не про непереможність революції, як написано в усіх радянських виданнях.

Можна би сприйняти трактування С. Тримбача, котрий по-своєму розвиває думки Ю. Шевельова щодо “дикої достоєвщини” в “Арсеналі” і “Звенигорі”: “Питання про те, чому “він може”, напевно, багато разів ставилось Довженком. Відповідь – у її найзагальнішій формі – була зрозумілою: нестача вітальної, життєвої сили” [14, 48]. Дослідник, вочевидь, має підстави так прочитати відповідь на, як він висловлюється, “просте питання” – “про причини перемоги одних і поразки інших” [14, 246].

Одначе не залишає думка про те, що не таке воно і просте, оте питання, – скоріш із розряду “проклятих питань”. Не така проста й відповідь митця. Перечитаймо рядки кіноповісті, адже там що не слово, то символ.

“– Ти перекинув нашу “Вільну Україну” (за сюжетом то є назва броньовика петлюрівців. – *Л.М.*), – каже він робітникові, піднімаючи наган. В його очах за склом пенсне (деталь – “традиційна”, принаймні на той час, ознака інтелігента. – *Л.М.*) змагаються ненависть і страх. Тремтить в його руці наган, і в голосі, напевно (кіно ж іще німе! – *Л.М.*), теж тремтіння. – Стань... лицем до стіни, щоб я міг убити тебе в спину”.

І от фінал епізоду, де засуджений уже сподівається на допомогу червоної кінноти й рішуче розвертає ситуацію на свою користь (ніби відчуваючи, що це йому вдасться):

“–...Стріляй в лице, чого ж ти став? В очі стріляй! Не можеш?!”

Затремтіли в оратора руки. Забігали очі. Одвисла щелепа. Чорт його знає, вилетіли всі думки з голови, і всі слова, й почуття, всох язик, тільки мізерний високий трудний звук бринів десь усередині, та й не звук, а відчуття безсилового звуку.

– А чому я можу? – чує оратор голос робітника. І вже робітник наближається до нього, впевнено відбирає револьвер з залякної руки...”.

У наведеному фрагменті бачимо докладну характеристику внутрішнього стану інтелігента (котра, до речі, заперечує всю попередню іронію й переводить тональність на трагедійний рівень), вимушеного до акції, на яку він за своєю природою не здатний. Характеристику ж робітника подано через його різкі репліки й рухи. І постає питання: чи його життєву силу тут виявлено, а чи ту, яка здатна на бездумне знищення чужого життя (за таку радісну здатність – приносити в жертву революції чужі життя – критиковано соціалістів іще у збірнику “Віхи” 1909 року). Адже вбити людину – не в гарячці бою, а ось так, спокійно й упевнено, дивлячись їй в очі, – справді здатний аж ніяк не кожен. Жажливу – криваву, катівську – силу, яка забирає владу, побачено інтуїцією Генія (на час створення “Арсеналу” вже чимало йому й було відомо, але найжахливіше – іще попереду).

Тому переконливішою виглядає версія Р. Корогодського, викладена в його зверненні до Ю. Шевельова: “...Арсеналець підходить до жалюгідно безпорадного петлюрівця і так само спокійно стріляє в класового ворога. Сковорода сказав би: сила – для комуністів Божі заповіді не писано! Страхітлива констатація занепаду моралі нашого минулого... Чи апофеоз насильства. Знову викривальна інвектива. А також реальна констатація слабкості української демократії, що не здатна була протиставити звірячій диктатурі волю й силу заради збереження державности УНР”. І – далі: “Ось іще одне прочитання: “Довженко подав знак своїм колишнім друзям, що віднині т о г о Довженка більше не існує – його вбили більшовики” [7, 121].

Говорити, наприклад, що у фільмі й кіноповісті “Земля” відбувається боротьба передового і відсталого, світлого і темного тощо – означає не тільки не розуміти, а й принижувати геній Довженка. Адже він показує т р а г е д і ю українського села. Не випадково на ролі антиподів-односельців режисер узяв двох красенів... За словами Р. Корогодського в цитованому вище “відкритому листі панові Юрію Шевельову”, “двом хлопцям у вишиванках волею навіжених руйнівників-колективізаторів судилося небуття, і знову плачі-лементи батьків, конвульсії нареченої...” [7, 112].

“– Розпадається наш древній хліборобський світ...” – каже Опанас Трубенко, батько вбитого Василя.

У роздумах митця, вочевидь, не відбувалося змін стосовно цієї проблеми, хіба що супертрагедійне загострення по 1932 – 1933 рр., коли спорожніло

багатолюдне село Яреськи, де знято “Землю”. Тому й з’являється 1946 р. у Щоденнику Довженка запис: “Згинув патріархальний устрій одноосібництва. І разом з ним щезла з життя безповоротно краса побуту, повір’я, одежі, тихої, лагідної поміркованості. Розпався клас селянства, обернувшись у людство” [4, т. 5, 255]. Зіставмо це з рядками кіноповісті “Земля”: “Ні, не примарилось. Прийшло воно і є. Нова сила речей постала з революційного ладу з такою незаперечністю, як світ постає з світу. Жовтнева соціалістична революція наближалась до села з прапором колективізації. Тільки не зрозуміти цього Архипові Білоконю, поки й не повезуть його, лихого й темного поборника земельного шмату, в інші краї, поки не змовкне він навіки десь і не лишиться на землі не те що звання його – сліду не лишиться. Недаром у дворі так тужать пси свою собачу тугу. І сум стоїть недаром. Рахунки на землі почали зводити по Марксу за століття. Тяжко Архипові Білоконю! Чи ж він не трудився? Ой, аж у горлі пересохло з ненависті! Сьогодні в сотий раз прокляв він владу й лад, і врожаї, і землю, і навіть дощ, якого закляв не поливати колгоспних нив”. Який же болісний нерв мусили травмувати, щоби в незлобивої працьовитій людині викликати ненависть – і навіть до врожаїв, до землі й дощу?!...

Про “владу землі” над людиною ми звикли були думати як про щось жахливе, темне, котре знищує особистість, – так, як було нам закладено “в підкірку”, – відповідно до погляду на селянство як на дрібнобуржуазну стихію, до люмпенських загалом “теорій” про вищість пролетаріату тощо. А от Гліб Успенський у ХІХ ст. думав про землю як про щось абсолютно природне і – більше – для людини життєво необхідне: “Відірвіть селянина від землі, від тих турбот, що їх вона накладає, від тих інтересів, що ними вона хвилює селянина, добийтеся, щоб він забув “селянство”, – і нема цього народу, нема народного світогляду, нема тепла, що йде від нього. Лишається тільки пустий апарат пустого людського організму. Настає душевна порожнеча, “цілковита воля”, тобто невідома пуста далечінь, безмежна пуста широчінь, страшне “йди, куди хочеш...” [16, 356]. І далі: “...У цій щохвилиній залежності, у цій масі тягару, під яким людина сама по собі не може навіть і ворухнутися, ось тут і лежить та незвичайна л е г к і с т ь існування, що завдяки їй мужик Селянинович міг сказати: “Мене л ю б и т ь мати сира земля”. І справді любить: вона забрала його до рук без залишку, всього цілком, але зате в і н і не в і д п о в і д а є ні за що, ні за один свій крок. Раз він робить так, як в е л и т ь його хазяйка-земля, він ні за що не відповідає: він убив людину, яка вкрала в нього коня, – і не винен, бо без коня не можна приступити до землі; в нього перемерли всі діти – він знову не винен: не вродила земля, не було чим годувати...” [16, 359]. Не так, отже, усе просто у “природному” житті; але в ньому вироблено системний код поведінки, упродовж тисячоліть у ньому була своя мудрість і своя логіка... Звернімо увагу: Успенський нагадував своєму читачеві легенду про Микулу Селяниновича – уже саме ім’я цього героя давньоруської билини, як і його звичаї, говорить про те, що він – українець і селянин.

У ХХ ст. відомий теолог Степан Ярмусь у Канаді видає книжку, де читаємо: “...У випадковій української людини земля скриває в собі багато більше обітниць і таємниць, ніж просторі небеса. Тому віддалення від рідної землі означало віддалення від самих основ, від резервуару своєї живучості, як і в ранньому Старому Заповіті віддалення від свого рідного краю грозило людям віддаленням від свого Бога... В українців є надзвичайно ніжна філософія землі, і українець відносився до своєї власної землі, як до якоїсь великої, таємничої святості. <...> Земля має для нас особливе д у х о в е значення. <...> В СРСР земля комунізована, індустріалізована, отже позбавлена всяких духових якостей для нашого селянина. Колись він обробляв цю землю, шанував її як

щось священне. Обробляючи її, український селянин часто молився; в пошані до обробленої землі, він засівав її конче з непокритою головою й закінчував свій засів висіянням гарного хреста при дорозі, щоб виразно благословив і землю, і ниву, і самі жнива. З колгоспною індустріалізацією землі селянин був позбавлений свого (так у публікації. – Л.М.) священного відношення до святої землі і став для неї рівнодушним пролетарем. Так його осиротіла земля відноситься й до нього” [17, 194 – 195].

І починали цей трагічний процес Василі Трубенки – самі, звісно, того не розуміючи, який він руйнівний. Думаючи, що починають нове життя і що воно буде щасливе і справедливе. Але – відчував, передчував (у час створення фільму) й розумів (пишучи кіноповість у післявоєнний час) Довженко. Як зазначив Євген Сверстюк, він “все бачив наскрізь – як Гоголь, що, за словами Бердяєва, бачив у Росії метафізичну глибину зла” [12, 408]. Тому і створив такий *непростий* сюжет.

Скільки не вчитуйся у твір – залишається враження, що Василя не закопали... що його забрав до себе... дощ – а чи Бог дощу...

А що ж Хома? Він до того вжахнувся свого власного вчинку, що кинувся бігти до поля – до тієї самої *рахманної* землі – “І раптом впав з розгону стрімголов додолю і шалено завертівся, неначе прагнучи вритися, вкрутитися в землю, як хробак...”. Неначе забув найстрашніше – ще з дохристиянських часів – прокляття: “Щоб тебе сира земля не прийняла”... Неначе намагається сховатися в тій землі, за замах (так сприйняв те, що відбувається) на яку він був охоплений такою лютою ненавистю, що наважився на вбивство. Бо без неї – життя немає і не може бути...

...Де сьогодні люди, які ось так би любили землю, – ні, звісно, не до кровопролиття, а до невіддільності своєї від неї?.. Страчені голодом?... Виморені по Сибірах неісходимих?..

За всієї потужності Довженкових трагедійних обертонів, сили впливу і його художніх образів, і прямих “вигуків” (писаних у різноманітних і різножанрових його зразках) – “Болить мені! Болить!” – Тютюнникове “Повна душа болю”, вочевидь, не було просто наслідком того впливу; про “власні” джерела і причини того болю написано вже чимало. Зокрема, і чи не найбільше, боліло йому “знецорінення української людності” в невіддільності соціальної й національної проблем, що напрочуд точно визначив Іван Дзюба: “...Головним чином <...> – через зовсім неметафоричну, а буквальну втрату рідного ґрунту, масового перекинення в зовсім інакшу соціально-культурну і мовну стихію – за відсутності твердого самонастановлення. У всіх суспільствах місто історично росло за рахунок села, часто внаслідок його розорення, і скрізь цей процес мав свої болісні сторони, але далеко не скрізь він діяв, як у нас, – будучи безжалісними жорнами денационалізації і декультуризації” [2, 12].

Водночас гаряча суб’єктивність, любов – чиста, істинна, не зіграна для якоїсь вигоди, та біль – душевний, але такої сили, що перетворюється на фізичний; біль і любов не лише формують магнетичне емоційне поле доробку О. Довженка і Гр. Тютюнника, а й, як уже зазначено, переформовують “поля”, що їх “розписано” теоретиками відповідно до розуміння певної, усталеної вже, термінології. До їхніх вистражданих творів дуже важко прикладати поняття “текст” – просто рука не здійсмається. Але доведеться, як і намагатися визначати, у які літературні напрями й течії вони “вписуються”.

Сотні разів стверджено реалізм чи й суворий реалізм Григора Тютюнника (часом виникає єретична думка: чи не ототожнюємо, бува, поняття “реалізм” і “художня правда” – так, ніби інші ідейно-стильові напрями її позбавлені?). Та от В. Дончик, підтримуючи це визначення, водночас “вирізняє” у стилі

письменника “й посилений імпресіоністичний компонент...” [5, 20]. Чому ж лише “компонент”, хоча й “посилений”? Чи не тому, що стосовно імпресіонізму – вочевидь унаслідок його неміметичної природи – зазвичай твердять про можливі – “часто” – його зближення з неоромантизмом, символізмом, але в жодному разі не з реалізмом [див.: 8, 191]?

Валентина Нарівська розв’язує складну проблему (чи принаймні визначає можливі способи розв’язання) із притаманною їй елегантністю: “Тютюнник увиразнив своє відчуття образу ревізуючи принцип мімезису, віддаючи перевагу “екзистенційно-реалістичному синтезу”, що вже мав міцні позиції у європейському літературному процесі, малим жанровим формам (новела, оповідання, повість), глибинно смислової, а не зображальній образності, від чого кожен твір набував автономності, породжуючи безконечність художньо-естетичних смислів” [10, 202]. Дослідниця констатує, що у творах письменника (як, власне, й у європейському мистецтві ХХ ст., де з’являються образи-персонажі “не від світу сього”) реалізується “принцип самобудівництва людини” (вираз С. Кримського) разом із відповідною “антиповедінковістю” його характерологічного вибору; як наслідок – маємо певні зміни, що їх зазнає “принцип відповідності між словом і життєвим матеріалом” (використано зауваження А. Михайлова [9, 506]). І твердить: “Гр.Тютюнник відчув цей “вузол” переходу й увиразнив його, віддаляючись від суто “реалістичного аналізу людини і дійсності”, від одного типу соціальності до іншого, більш наповненого духовно-чуттєвим змістом, – до екзистенційно-реалістичного образу” [10, 204]. Правду кажучи, тут не бачимо особливих відмінностей у суто художніх засобах, – змінюється передовсім зміст зображуваного (від соціального до буттєвого). Утім В. Нарівська все ж натякнула на ширші можливості дослідження мистецької палітри письменника.

У своєму, у деяких моментах вразливому, але багатому на влучні спостереження, “проекті психоісторії новітньої української літератури” Н. Зборовська, однак, слушно зауважила суттєві особливості, зокрема, “романтичну ідеалізацію” в баченні Гр. Тютюнником образу батька, котрий назавжди залишився для нього “ідеалізованою втраченою фігурою...”: “З ним пов’язано переживання того, що <...> зі сталінщини не повернулися найблагородніші, найсовісніші, романтичні батьки” [6, 357]. Відповідно, може досліджуватися своєрідність творення романтичного образу-персонажа.

Цілком очевидно, що вже час вивчати художньо-стильову систему прозаїка в усій її складності (досі більше акцентувалося на “складності простоти”), багатобарвності. Необхідно взяти до уваги, зокрема, нотатки Тютюнника-студента: “Писати тільки під сильним враженням...” [15, 637], – не тому, звісно, що тут наявне ключове для імпресіонізму слово “враження”, а тому, що саме так, під такий настрій і надалі “програмував” свою творчу діяльність письменник. А ще й таке (того самого періоду): “Читали Вінграновського <...> Смілива імпресіоністська деталь...” [15, 640], – це за кілька днів по тому, як він зазначив: “Писати, як Толстой, зараз не можна...” [15, 640].

Дослідження рис імпресіоністичного стилю, вочевидь, може бути пов’язане з тим, що чимало фахівців вважають його надзвичайно близьким до українського світобачення. Але й має бути підтверджене уважним аналізом суто стилетворчих рис. Виявом притаманної імпресіоністичній фрагментарності варто вважати не лише тяжіння Гр. Тютюнника до “малих” форм прози, а й специфічну композицію його повістей, що вибудовуються не так розвитком інтриги, як “нанизуванням” епізодів. Досі чимало написано про особливості використання письменником художньої деталі в зображенні різних станів природи і душі людини, гру тіні і світла, колористичних “плям” тощо – але

ті спостереження зазвичай залишаються науковими фрагментами. Бракує узагальнень.

Грунтовна студія в такому плані буде не “грою термінами” й не “забавами літературознавчих дамочок”, а вивченням наслідків “глибокого інтересу до літератури раннього модернізму”, яким вирізнялися “шістдесятники”, за визнанням одного з найяскравіших представників цього покоління – Вал. Шевчука [див.: 1, 8].

Потребує пильної уваги і стильова система *прозаїка* О. Довженка, адже поняття “романтичність”, яке виглядає чи не тотожним поняттю “поетичність” (від “поет кіноекрана”), як і “пафос”, “героїка” та похідні від них, не визначають своєрідності творчого почерку цього митця слова. Складні зміни в його психології та, відповідно, у його художньому мисленні помітила Н. Зборовська: “Довженко-романтик, прозріваючи від оголеної реальності війни, повертав у мистецтво принцип реальності, який насторожував владу та її українських “вірних псів” [6, 334]. Олена Онищенко повела мову про елементи експресіонізму у фільмах Довженка [див.: 11] – слід би й літературні його тексти розглянути в такому аспекті.

Цілком очевидно: захоплюючись новітніми науковими методологіями, що їх намагається дотримуватися кожний дисертант, варто не забувати й “традиційних” естетичних підходів, адже й у цих аспектах роботи в нас іще – не початий край. І не лише в окремих спостереженнях, а й в узагальненнях.

ЛІТЕРАТУРА

1. Валерій Шевчук: “Вільним митцем бути нелегко...” // *Літературна Україна*. – 2010. – 15 липня.
2. Дзюба І. Вступне слово // “*Прийшов*, щоб не розлучатися...” На пошану 70-річчя Григора Тютюнника: Науковий збірник / Упор. М. Конончук. – К.: Твім інтер, 2005.
3. Довженко О. Господи, пошли мені сили: Щоденники, кіноповіді, оповідання / Упоряд., вступ. ст. та приміт. Р.М.Корогодського. – Харків: Фоліо, 1994.
4. Довженко О. Твори: У 5 т.– К.: Дніпро, 1965.
5. Дончик В. Любов і біль // *Тютюнник Гр.* Облога: Вибрані твори / Передм., упорядкув. та приміт. В. Дончика.– К.: Унів. вид-во “Пульсари”, 2004.
6. Зборовська Н. Код української літератури. Проект психоісторії новітньої української літератури. – К.: Академвидав, 2006.
7. Корогодський Р. Довженко: “Голос тисячоліття”, або хто напише “Новий Кобзар”? // *Сучасність*. – 1995. – № 12.
8. *Литературный энциклопедический словарь*. – М.: Советская энциклопедия, 1987.
9. Михайлов А. Языки культуры. – М., 1997.
10. Нафівська В. Григир Тютюнник як естетично перехідний феномен // “*Прийшов*, щоб не розлучатися...” На пошану 70-річчя Григора Тютюнника: Науковий збірник / Упор. М. Конончук. – К.: Твім інтер, 2005.
11. Онищенко О. Довженко та експресіонізм: до проблеми єдиних культуротворчих витоків // *Сучасність*. – 1996. – № 9.
12. *Сверстюк Є.* На святі надій: Вибране. – К.: Наша віра, 1999.
13. *Смілянська В.* Стиль поезії Шевченка (Суб’єктна організація). – К.: Наукова думка, 1981.
14. *Тримбач С.* Олександр Довженко: Загибель богів. Ідентифікація автора в національному часо-просторі. – Вінниця: ГЛОБУС-ПРЕС, 2007.
15. *Тютюнник Гр.* Облога: Вибрані твори / Передм., упорядкув. та приміт. В. Дончика.– К.: Унів. вид-во “Пульсари”, 2004.
16. *Успенський Г.* Вибрані твори. – К.: Держлітвидав, 1950.
17. *Ярмусь С.* Духовність українського народу. – Вінніпег, 1983.

Отримано 26.07. 2010 р.

М. Куїв