

аспірант,  
Волинський національний  
університет імені  
Лесі Українки

## ДИТИНА У ВОЄННИХ УМОВАХ НА СТОРІНКАХ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ (оповідання І. Багряного “Пацан” та повість Гр. Тютюнника “Климко”)

Стаття присвячена проблемі психологізму та автобіографізму у прозовому доробку І. Багряного та Гр. Тютюнника. Виявлено стильові доміанти творчості цих митців, проаналізовано особливості образу “дитини війни”.

**Ключові слова:** “дитина війни”, автобіографізм, психологізм, неореалізм, неоромантизм, соцреалістичний канон.

**Goloviy Oksana. The child in war conditions on the pages of the Ukrainian literature (story I. Bagryaniy’s “Youth” and tale Gr. Tyutyunyk’s “Klymko”).** This article is devoted to the problems of the psychologism and autobiographical character in I. Bagryaniy’s and Gr. Tyutyunyk’s prosaic creation. It is discovered stylish dominants in writer’s creative work. It is analyzed the peculiarities of type of “child of war”.

**Key words:** “child of war”, autobiographical character, psychologism, neorealism, neoromanticism, canon of socialist realism.

У багатьох літературах світу воєнна тематика є важливим складником літературного процесу. Наприклад, російська “воєнна проза” у другій половині ХХ ст. – вагомий чинник формування нових засад суспільного мислення для цілої країни (тоді ще СРСР). В українській літературі з-за ідеологічних причин про війну (громадянську, а особливо Другу світову) написано небагато, однак навіть серед невеликої кількості мистецьких творів виокремлюються кілька підходів до цієї теми, у першу чергу пов’язаних з особливістю української історичної пам’яті про недавні війни. Ця пам’ять, за В. Гриневичем, “від початку була роздвоєною: офіційно-радянською та приховано-націоналістичною” [5, 4]. Відтак як національно-визвольний рух, так і більшовицько-комуністичний режим створювали системи міфів із власними героями, символами, пантеонами, меморіалами, святами та визначними датами тощо<sup>1</sup>. Тобто існували різні моделі пам’яті про війну, що

---

<sup>1</sup> У наш час триває “війна” цих міфів, переростаючи у відкрите політичне протистояння, а то й розкол українського суспільства. Адже навіть у контексті святкування Дня Перемоги (незважаючи на радянську ритуальну символіку, він залишився офіційним державним святом України; існують думки про необхідність заміни

знайшло відображення в літературі. Цю тему інтенсивно експлуатували за часів СРСР, оскільки “війна з її численними реальними й мітичними проявами героїзму та жертвовності була чудовим матеріалом для творення патріотичних символів і взірців колективної пам’яті”, а відтак для формування “гомогенного суспільства з єдиною радянською ідентичністю”, інтеграції населення в “советську” народність [5, 2]. Радянська держава прагнула таким чином нав’язати громадянам спотворену історичну пам’ять, базовану на сфальшованих фактах, великодержавницьких позиціях, росіоцентричній схемі, ілюзії зникнення соціальної ієрархії, актуалізації міфу “великої родини” як складової свідомості пересічного громадянина тощо.

Щодо проблеми пошуку національних інтерпретаційних парадигм І. Захарчук вважає доцільним зіставлення історичної та літературної моделі і виокремлює в українській художній свідомості кілька схем; передусім “советську” (опозиційність архетипів “ворога” і “героя”, симбіоз межових ситуацій, які виникають на основі домінування “будівничої” та “мілітарної” функцій як у суспільстві, так і в літературі, маргіналізація приватного досвіду війни тощо) та *українську*. До першої дослідниця відносить “советську імперську” (роман О. Гончара “Прапорonoсці”) та “українську советську” (кіноповість О. Довженка “Україна в огні”) рецептивні моделі. Власне українська, “неканонічна” з погляду соцреалізму, модель війни становила альтернативний дискурс мілітарного досвіду і розгорталася у прозі митців, які відмежувалися від радянського міфу та презентували український вектор військових змагань, головно перебуваючи за межами материкової України: І. Багряний, Ю. Косач, У. Самчук та ін. [9].

Особливе місце серед творів воєнної тематики посідають оповідання та повісті про дітей. Із небагатьох українських митців, які писали про долю дитини на тлі воєнних подій ще від часів громадянської (В. Підмогильний,

---

“Дня Перемоги” “Днем Пам’яті” для вшанування українських жертв усіх війн [15, 80]) дискусійним залишається питання про роль у війні колишніх бійців УПА та дивізії “Галичина”, про визнання ветеранами Другої світової війни з рівними правами усіх громадян України, які відбували військову службу в арміях одного з трьох ворогуючих таборів, що боролися на українській землі (Червона Армія, УПА, дивізія “Галичина”).

Гр. Косинка, Ю. Яновський тощо), були І. Багряний (1906 – 1963) та Гр. Тютюнник (1931 – 1980); за теорією І. Захарчук [9], творчість обох письменників можемо віднести до “української рецептивної моделі війни”. Перший в одному з ранніх оповідань “Пацан”<sup>2</sup> відобразив часи громадянської війни, а другий у ряді творів – Другої світової.

Образи дітей та підлітків фрагментарно присутні на сторінках численних творів І. Багряного. Наприклад, Давид – юний співкамерник Андрія Чумака (“Сад Гетсиманський”), Костик – Максимів товариш по втечі (“Людина біжить над прірвою”). Це розгублені юнаки з дитячою психологією, шукачі підтримки і допомоги в дорослих. У романі “Людина біжить над прірвою” використано особливий прийом зображення дитячої психології – спогади Максима. Причому він згадує не так події дитинства, як враження, відчуття, асоціації, які виникали в його дитячій уяві (особливо красномовними є спогади про Покровський собор та фрески в ньому). В іншому плані постає образ дитини у драматизованій повісті-вертепі “Розгром”: син Ольги показаний схематизовано, фрагментарно, без будь-якого психологічного проникнення, однак автор намагається зробити його уособленням воєнного дитинства. Очевидно, І. Багряний надзвичайно переймався долею дитини чи підлітка у кризових умовах лихоліття (нехай це війна чи в’язниця), прагнув відтворити внутрішній світ своїх юних героїв (або максимально узагальнити – зробити знаковим, як у “Розгромі”).

---

<sup>2</sup> Як відомо, І. Багряний на початковому етапі творчої біографії (1925 – 1940 рр.) писав головним чином поетичні твори (вірші, поеми, “роман у віршах”). Втім, як стверджує О. Шугай, друкуватися і видаватися письменник починав не з поезії, а з прози. Перша збірка “Чорні силуети” була видана в Охтирці 1925 р. (письменникові тоді було дев’ятнадцять років) і складалася з п’яти невеликих прозових творів: “Мадонна”, “Петро Каменярь”, “Міщаночка” (шкіци із комсомольського побуту), “Заєць”, “Етюд” [17, 34]. Це зібрання було підписане псевдонімом І. Полярний. З 1926 по 1931 р. у журналах “Глобус”, “Всесвіт”, “Уж”, “Нова громада” були опубліковані оповідання та нариси “З оповідань старого рибалки”, “В сутінках”, “Тимоха Куций”, “Пацан”, “Біля гори Мітридата”, “Рука” [17, 268]. Оповідання “Пацан” з’явилося у 1928 р. Перші прозові твори важливі для виявлення особливостей стильової манери та творчої домінанти письменника, для простеження його мистецької еволюції.

Показовим є оповідання “Пацан”, написане під враженнями громадянської війни, безпосереднім свідком якої був письменник<sup>3</sup>.

Досвід війни своєрідно відображався і в художній свідомості шістдесятників (Є. Гуцало, В. Дрозд, Гр. Тютюнник), які в період хрущовської “відлиги” почали переосмислювати радянські мілітарні стереотипи, піддаючи сумніву єдино патріотичний та суспільно консолідуючий офіційний образ війни. І. Захарчук, посилаючись на Я. Розумного, пов’язує час актуалізації пережитого воєнного досвіду з особливостями людської психіки: в учасника потрясіння або свідка насилля посттравматична “опізнена тривога” визріває через десять-п’ятнадцять років після того, як закінчилися події [див.: 8, 42]. Небажання фронтовиків згадувати про війну до середини 1960-х рр. російський дослідник Л. Гудков пояснює не так типовим виявом реакції посттравматичного синдрому, як “відсутністю адекватних для вираження воєнного досвіду мовленнєвих і риторичних засобів” [6, 12]. Він вважає, що тільки після появи “воєнної прози” та батальних фільмів (наприкінці 1950 х – на початку 1960-х рр.), після зняття заборони на пісні воєнної пори, після видрукування генеральських мемуарів тощо почала потроху формуватися відповідна мова “фронтових відчуттів”. Уже згадуваний В. Гриневич пов’язує ці процеси в першу чергу з особливостями культу воєнної пам’яті: в Радянському Союзі до смерті Сталіна цю тему активно не експлуатували ні література, ні кінематограф, ні наука, оскільки тиран використовував її винятково для зміцнення власного культу воєнно-політичного генія (після “відлиги” в період брежнєвського застою настав “пік творення міту війни”) [5, 4].

Гр. Тютюнник пережив Другу світову, відтак не міг залишитися осторонь воєнної тематики: травма окраденого війною дитинства (у

---

<sup>3</sup> Відомо, що І. Багрянний бачив на власні очі, як у 1920 р. чекісти й бійці винищувального загону закатували до смерті його 92-річного дідуся та дядька (останнього за службу в національній армії С. Петлюри протягом 1917 – 1918 рр.). Ще одного дядька заарештували пізніше та без суду заслали на Соловки (радянське Дахау), звідки він уже не повернувся (про ці події письменник із жахом згадував у памфлеті “Чому я не хочу вертатись до СРСР?” [1, 431 – 432]).

художньому тексті – образ “дитини війни”) інтенсивно виявляється в його творчості – за І. Захарчук, “стає точкою відліку при деконструкції офіційного літературного канону” [8, 42]. Знаючи правдолюбність Гр. Тютюнника, неможливо навіть припустити, що він би послідував за цим “офіційним каноном”. У нього є ряд оповідань про дітей воєнного часу (“Сито, сито...”, “В сутінках” тощо). Однак нас цікавить у першу чергу повість “Климко” – тематично близька оповіданню “Пацан” І. Багряного.

Вважаємо твори обох митців цілком зіставними, оскільки не важливо, яка саме за хронологією війна ламає життя дитини. І. Багрянний та Гр. Тютюнник показали психологію хлопчиків в умовах глобальних воєнних катаклізмів, коли все стає з ніг на голову і діти опиняються віч-на-віч із ворожим світом.

На сучасному етапі літературознавства про мистецьку спадщину обох письменників пишуть багато. Про життя та творчість І. Багряного публікуються численні розвідки, рецензії та критичні статті: В. Гришко, М. Жулинський, І. Качуровський, О. Ковальчук, Н. Колошук, З. Савченко, М. Сподарець, В. Усань, Л. Череватенко та ін. Відомі літературно-бібліографічна студія Ю. Войчишин (Вінніпег; Оттава, 1968), “роман-дослідження” О. Шугая (К., 1996), монографія про “нову релігійність” І. Багряного М. Балаклицького (К., 2005) тощо. Творчість Гр. Тютюнника аналізується у монографіях Л. Воловця та Л. Мороз, її досліджують В. Даниленко, І. Дзюба, В. Дончик, І. Захарчук, О. Лихачова, Р. Мовчан, Л. Мороз, О. Неживий, О. Сизоненко, Н. Тульчинська та ін. Опубліковані спогади сучасників про Гр. Тютюнника, його автобіографія, деякі щоденникові записи та листи (“Вічна загадка любові” – К., 1988), спогади О. Черненко про братів Тютюнників (К., 2001), біографічна розвідка О. Шугая на основі листування Гр. Тютюнника з матір’ю та дружиною (К., 2006). Проводяться конференції та семінари, присвячені митцеві (наприклад Всеукраїнська наукова конференція “Григор Тютюнник: еволюція митця в історії літератури і культури”, присвячена 70-річчю від дня народження

письменника, відбулася 28 лютого 2002 р. в Інституті філології Київського національного університету імені Т. Г. Шевченка) тощо. Однак нема комплексних досліджень, в яких аналізувалися би твори цих письменників у світлі проблеми, котра нас цікавить. І якщо Григору в цьому плані пощастило більше (у ряді праць наголошується, що молодший Тютюнник – майстер у зображенні дитячої психології), то про світ дитини у творах І. Багряного практично не йшлося. Винятком є хіба що передмова М. Балаклицького до видання “Вибраних творів” (К., 2006) І. Багряного. Літературознавець розглядає вже згадане оповідання “Пацан”, однак про образ дитини у творчості митця не говорить і не наголошує на особливостях цього оповідання з огляду на воєнну тематику. Вважаємо за доцільне детально проаналізувати оповідання “Пацан” та повість “Климко” з метою виявлення особливостей зображення “дитини війни” в українській літературі ХХ ст.

Ряд дослідників говорять про автобіографізм у творчості обох письменників; та й самі митці не заперечували цього, згадаймо хоча б вказівку Багряного перед “Садом Гетсиманським”: *“Всі прізвища в цій книзі... є правдиві”* [2, 5], або слова Гр. Тютюнника: *“Я пишу трудно. І можу написати тільки про те, що добре знаю, що пережив чи відчув”* (зі спогадів І. Маценка [4, 332]). М. Балаклицький із приводу автобіографічності “Пацана” зазначив: *“Невідомо, до якої міри такі сумні пригоди тотожні його дитинству, проте присвята до твору [“Моєму маленькому другові” – О. Г.] вказує на те, що, цілком можливо, молодий Багряний дружив з подібними ‘пацанами’, добре знаючись на їхніх недитячих лихах”* [3, 15]. Дослідник переконаний, що варто говорити про *“психологічну спорідненість”* між Миколкою та автором (спільне в їхніх характерах – опозиційність, стихійне бунтарство, *“тенденція завжди пливти проти течії”*).

Гр. Тютюнник з особливим трепетом писав оповідання та повісті про дитинство, незрідка вводив дитячі образи в канву оповіді фрагментарно, проте найчастіше робив дітей або підлітків головними персонажами, як, наприклад, у повісті “Климко”. Тут наявні паралелі з життям автора:

відсутність батька (відомо, що в 1937 р. батька Григора репресували, отже, майбутній письменник зростав безбатченком), втрата домівки (німецька бомба влучила в дім Григора), голод та поневіряння за шматком хліба тощо. Загалом автобіографізм у його творах незаперечний, однак особливий. На нашу думку, влучне спостереження з цього приводу належить В. Дончику, який писав, що автобіографізм у Тютюнника “наскрізний, розлитий у творі й не те, щоб прихований, він має інший, ширший масштаб, тут немає пласкої печаті документальності хай особистого характеру, художня мова залишається епічно-узагальненою, а образи – як витвори вільної уяви, ніяк не стриножені якимись автобіографічними ‘прив’язками’ ” [7, 6]. Певно, те саме можна сказати і про автобіографізм оповідання І. Багряного (письменник теж рано втратив батька<sup>4</sup>). Не варто твердити, що головні герої в обох обраних нами для аналізу творах мають своїми прототипами авторів, однак автобіографізм “ширшого масштабу” безперечний.

Незважаючи на спокусу віднести ці твори до літератури для дітей (в обох випадках – історія з життя дитини), їх варто кваліфікувати як літературу про дітей<sup>5</sup>. Та й самі митці не вважали їх творами для дитячого читання. Так, І. Багряний опублікував це оповідання в “серйозному” журналі “Всесвіт” (1928 р., № 3). Історія Гр. Тютюнника в цьому плані – трагічна. Він написав чимало творів для дітей: казки “Громовик”, “Степова казка”, оповідання “Лісова сторожка”, “Однокрил”, “Нічний злодій”, “Як спіймали розбишаку”, “Ласочка” тощо<sup>6</sup>. Проте не вважав себе дитячим письменником та

---

<sup>4</sup> У 1926 р. І. Багряний вступив до Харківського художнього інституту. У численних анкетах, обов’язкових при вступі, він зазначав, що його батько непрацездатний, оскільки постійно хворіє. Відтак письменник змушений був, навчаючись, утримувати сім’ю (матеріальна скрута позначилася на його успішності, зумовила відрахування з інституту) [див.: 17, 174 – 181].

<sup>5</sup> І досі серед літературознавців триває дискусія навколо понять “дитяча література”, “література для дітей”, “література про дітей”. Вважаємо доцільним таке розмежування термінів: “дитяча література” – література, створена дітьми [12, 285], “література для дітей” – художні, науково-популярні та публіцистичні твори, написані письменниками безпосередньо для молодшого читача [12, 565], “література про дітей” – “доросла” література, в якій головні герої – діти.

<sup>6</sup> І. Багряний теж писав твори для дітей: “Казка про лелек та Павлика-мандрівника”, оповідання “До Ворскли по рибу”, “Телефон”.

обурювався, коли на його оповідання та повісті накладали ярлики “література для дітей”, для “молодшого” та “середнього шкільного віку” (така видавнича практика була дуже поширеною на теренах СРСР) тощо. Можна лише уявити стан Тютюнника, коли в 1980 р. його нарешті “удостоїли” державної літературної премії імені Лесі Українки, яка присуджувалася “дитячим” письменникам (Тютюнник був премійований за повісті “Климко” і “Вогник далеко в степу”)<sup>7</sup>. Із цього приводу він сказав В. Шевчукові: “З мене чомусь хочуть зробити дитячого письменника... Але ж не дитячий я письменник, не дитячий!” [4, 464].

Головні герої обраних нами творів І. Багряного та Гр. Тютюнника – дітлахи приблизно однаково віку: Миколці з оповідання “Пацан” – дев’ять років; Климко з однойменної повісті щойно закінчив третій клас, тобто теж дев’ятирічний.

У психології усталена своєрідна вікова періодизація, за якою з семи років малюк вступає в період “другого дитинства”. За концепцією одного з відомих вітчизняних психологів В. Зеньковського (1881 – 1962), “друге дитинство” – надзвичайний час у житті людини. Після семи років дитина виходить зі стану “наївного суб’єктивізму” – у свідомості відбувається поділ на об’єктивний та суб’єктивний світ (ідеться про “внутрішній дуалізм” – розрізнення реальності й фантазії; у молодшому віці процес розпаду світу на дві сфери лише розпочинається). Відкривається зовнішній світ, зароджується інтерес до дійсності, виникає прагнення її пізнати – розпочинаються роки навчання і пристосування до життя. Відтак виникають дорослі прагнення, формуються тверезі думки, але не зникає дитяча наївність і безпосередність. Щойно усвідомивши суть навколишньої дійсності й внутрішнього світу, дитина болісно переживає будь-які життєві негаразди. Ще не “дозрівають” ті глибокі переживання, які захоплюють і компенсують гіркий життєвий досвід в отрочтві, ще нема підйому й розквіту творчих сил, які знає юність. Тобто в час “другого дитинства” гіркий життєвий досвід не знаходить внутрішніх

---

<sup>7</sup> Ймовірно, це була одна з причин самогубства.



протидій. Звідси особлива чутливість дитини, внутрішня незахищеність. Психічна депресія в такому віці легко може закінчитися самогубством, адже дитині нема чого протиставити тяжким життєвим враженням, нема чим відновити психічну рівновагу, немає сили боротися з негараздами зовнішнього світу, які стають “отрутою дитинства” – вона накопичується й деформує особистість [див.: 11, 66 – 69]. Тому не випадково письменники обирають головними героями-персонажами дев’ятирічних хлопчиків – це найвразливіша вікова категорія. Таких героїв боляче раять навіть дрібні проблеми, а що вже казати про глобальні катаклізми війни...

Однак у зверненні до образу “дитини війни” є ще один важливий аспект, зумовлений не законами рецепції творів та експресивного впливу на читача, а суспільно-історичними подіями. За спостереженнями того ж В. Гриневича, “хоча на момент розпаду СРСР жодна інша історична тема не могла дорівнятися до теми Великої Вітчизняної війни за кількістю публікацій [так само як і війни громадянської у попередній період, міжвоєнний – О. Г.] – 20 тисяч бібліографічних позицій загальним накладом один мільярд примірників, – серед цих стосів друкованої продукції годі було шукати щось про гірку правду війни” [5, 4]<sup>8</sup>. Неупереджений дитячий погляд на перебіг воєнних подій, пережитий дитиною психологічно-емоційний досвід лихоліття і є спробою наблизитися до цієї “гіркої правди”, відійти від офіційної риторики та відвертої фальсифікації, від офіційної інтерпретації “великої перемоги партії та народу у Великій Вітчизняній війні Радянського Союзу”, показати її істинну суть. Образ “дитини війни” в українській

---

<sup>8</sup> Значних змін у масовій свідомості щодо розуміння суті війни не спостерігається і в наш час. Стаття російського дослідника Л. Гудкова “«Пам’ять» про війну та масова ідентичність росіян” ґрунтується на матеріалах щомісячних загальнонаціональних репрезентативних опитувань населення Росії (з 1991 р. їх проводив ВЦІОМ, а з 2003 р. – Аналітичний центр Ю. Левади). У ній подається наступна статистика – у травні 2001 р. на запитання: “Чи знаємо ми правду про Вітчизняну війну?” 68 % опитаних відповіли “думаю, що ні”; росіяни вважають війну передовсім “великою”, потім – “кривавою”, “трагічною”, “жахливою”, набагато рідше “героїчною”, “довгою”, ще рідше – “підлою” [6, 12]. У цьому контексті показова теза українського дослідника Р. Сербина про те, що не народ дав назву війні “вітчизняна” і “велика” (як твердили радянські ідеологи), а Компартия у статті “Велика вітчизняна війна радянського народу”, надрукованій у “Правді” 23 червня 1941 р., а наступного дня – у республіканських газетах [15, 73].

літературі заступає уславлену радянськими ідеологами та усталену в соцреалістичному каноні монументальну постать героя-воїна, осмислюється як своєрідна антитеза до мілітарної свідомості.

Не варто вважати випадковістю те, що хлопчики в обраних нами оповіданнях не мають “ні роду, ні племені”. У Миколки, правда, лише батько загинув під час військових дій. Його мати жива, однак немічна, сліпа. Вона не може доглянути і прогодувати сина, жебрає й мучиться, але, незважаючи на все, дуже любить Миколку (згадаймо сцену, коли віддає йому останній шматок хліба, у вже напівбожевільному стані зберігає його кашкетик і буквально марить сином). І він теж любить матір: залишився у містечку через бажання перед від’їздом з загonom Голубіва побачитися з нею, довго її шукав і врешті-решт не встиг на поїзд. Проте дія в оповіданні розгортається так, що на певному етапі до Миколки приходять усвідомлення того, що мати померла: *“Мати спала згорбившись, сидячи... торкнув за руки – спала... а руки, як крига. Мертва!.. Як він боїться мерців...”* [1, 53]. Тобто дитина усвідомлює себе самотньою. М. Балаклицький, аналізуючи це оповідання за методом психоаналізу, називає Голубіва “новим батьком” Миколки (Голубів і “перехрестив” його “пацаном”), а штаб – його новою домівкою (колишній дім хлопчик теж утратив) [3, 18]. Зрештою Миколка втрачає й цю “нову родину”, тобто двічі залишається без сім’ї, зазнаючи невимовних душевних травм.

Тютюнникового Климка виховував дядько Кирило, який замінив малому батька. Однак на початку війни дядько загинув (німці підбили його паровоз ФД). Климко знову пережив смерть близької людини. Згодом залишився й без дому – окупанти знищили залізничний барак, де мешкав малий.

Навряд чи Гр. Тютюнник та І. Багрянний зображують своїх героїв двічі сиротами лише заради експресивнішого впливу на читача. За свідченнями сучасників, обидва письменники були максималістами в житті (скажімо, Є. Гуцало неодноразово наголошував, що Гр. Тютюнник мав “вдачу

максималіста” [4, 227]). Цей максималізм виявлявся й у творчості. Оповідання “Пацан” та повість “Климко” не стали винятками. Письменники не могли відтворювати світ дитинства в часи війни, не загостривши загальний настрій творів, не сконденсувавши читацьку увагу на найтрагічнішому, не наповнивши дитячий внутрішній світ усіма можливими переживаннями, а життєвий шлях – перипетіями. А що може більше вразити дитину за смерть близької людини? Та ще й у воєнний час?

Згаданий вище психолог В. Зеньковський простежив особливості впливу сирітства на свідомість дитини. Якщо малюк втрачає батьків у “ранньому” дитинстві, то в його душі залишається ледь помітний слід, а якщо в “другому”, то трагедія “старить” дитя. Вчений застерігав, що не варто таке болюче сприйняття смерті рідних людей пов’язувати з ростом свідомості малюка. Адже якщо дитина стає сиротою в час отрочтва чи юності, глибокий слід теж залишається, але біль втрати не зумовлює “старіння”. Малюк у період “другого” дитинства переживає смерть близьких найболючіше з-поміж усіх вікових категорій. Він відчуває сирітство у світлі всього свого життєвого досвіду, відтак зовнішня дійсність, яку дитина в цей час прагне осягнути та зрозуміти, тисне на психіку сироти тягарем усвідомлення своєї безпорадності [11, 67]. Так, Климко практично не згадує про своїх батьків, адже залишився без них значно раніше. Втрату ж дядька переживає дуже гірко. Колька пригадує лише фото рідного батька, а розлуку з “другим батьком” – Голубєвим – переносить болісно.

І. Багрянний та Гр. Тютюнник використовують у цих творах прийоми ретроспекції: про минуле Миколки (як потрапив у загін Голубіва, згадки про батька, сімейну квартиру) дізнаємося з його спогадів; подорожні пригоди Климка теж переплетені згадками про дядька, аптекаря Бочонка, вчительку з дитиною, друга Зульфата з дідусем тощо. В оповіданні І. Багряного є лише елементи ретроспекції; композиція ж повісті Гр. Тютюнника наскрізно ретроспективна, адже, за спостереженням В. Дончика, “спогад – улюблений художній засіб Гр. Тютюнника” [7, 13]. Доказом є зізнання самого

письменника: “Страх люблю згадувати. Кожне оповідання лежить під серцем (хоч я його знаю) аж доти, доки не стане мені спогадом” [4, 300].

Зазвичай у творах Тютюнника батько не присутній у фабульній основі, а постає у спогадах сина. Малий хлопець втрачає рідну людину через війну або політичні репресії і, відповідно, творить ідеальний батьківський образ, міфологізує його – при цьому відчутні автобіографічні проєкції. Н. Зборовська вважає Гр. Тютюнника речником “дітей війни” / “сиріт війни”, у яких відсутність батька сформувала не лише синівську етичність, але й зумовила потребу романтичної міфологізації образу батька та її негативний результат – “синівське меланхолійне безсилля”. Відтак у сина замість свідомої ніжної любові до матері та ідентифікації з мужнім батьком<sup>9</sup> формується несвідома образа на матір і ніжна любов до батька (відбувається розщеплення українського характеру) – це продукує тип наївного сина, наївного, без чіткого національного світогляду, письменника (його бунт у такому випадку стихійний та неусвідомлений, оскільки формується на основі образи на матір, яка зрадила батька) [10, 350 – 366]. Н. Зборовська твердить, що “основним завданням шістдесятників було повернути принцип реальності в літературу і політику” [10, 351], але через свою “наївність” вони не змогли цього зробити: дослідниця називає Гр. Тютюнника, Є. Гуцала та

---

<sup>9</sup> Н. Зборовська розглядає шістдесятництво як “наївний дискурс батьківства”, “наївний пошук втраченого коду мужності”. За її концепцією, батьківство в будь-якій національній психоісторії літератури визнається більш важливим, ніж материнство. А в часи СРСР замість архетипного національного і релігійного батьківства українські письменники – маргінали-імітатори – сформували культ Сталіна, заклавши в масову психологію потребу в диктаторі як маскулінному батьківстві. Цим спричинено завдання для наступних поколінь митців: відродити органічний для українського світу батьківський код мужності та синтезувати його з материнським кодом. Шістдесятники з цим завданням не впоралися: “Замість збоченого сталініста-мазохіста на цій стадії з’являється органічний для української психології моральний мазохіст” [10, 352]. На думку дослідниці, цей психотип у двох різних виявах (мужньому і наївному, або стихійному) репрезентують В. Стус та Гр. Тютюнник. Якщо у психології і, відповідно, творчості В. Стуса інтродукція “батьківське-материнське” є цілісною, то у Гр. Тютюнника простежується активізоване материнське начало, відтак слабкість батьківської волі, меланхолійний стан тощо (дослідниця вважає, що саме така особливість психології Гр. Тютюнника стала причиною суїциду: меланхолія, відсутність духовного розширення любові та потяг до пошуку абсолютної істини, до глибинного самоаналізу призвели до трагічного фіналу його долі) [10, 350 – 366].

Р. Андріяшика “наївними реалістами”, які не можуть стати творцями роману та залишаються в межах жанрів новелістики й повісті або несформованого романного мислення [10, 363]. Ми ж вважаємо Гр. Тютюнника знаковим реалістом ХХ ст. На нашу думку, він звертався до новелістичних жанрів не через неспроможність створити роман, а через властиву йому творчу манеру – лаконізм оповіді, концентрація образів, знаковість деталей тощо. І про це, безперечно, свідчить повість “Климко” – питома неореалістична проза, органічний вияв тютюнниківського реалістичного типу творчості / творчого світовідчуття<sup>10</sup>. І. Багрянний у ранньому оповіданні “Пацан” теж виявив домінанти своєї творчої особистості – експресивна оповідь, драматизація подій, романтичні поривання, яскравий автобіографічний головний герой – усе це характерне для романтичного типу творчості (який буде домінувати в усіх подальших творах митця) та неоромантичного стилю.

Отже, Миколка та Климко – самотні, без рідні, без дому. Хлопці опиняються практично в однакових умовах, однак їхня подальша доля розгортається по-різному. Обоє намагаються поводитися, як дорослі, але все одно залишаються дітьми – малюками, які потребують допомоги й підтримки. Колька, незважаючи на те, що мав зброю (“*важка карабінка стукала об литки*” [1, 47]) і видавав себе за дорослого, розгубився, коли від’їхав поїзд із повстанцями. Залишившись сам, “*стояв довго. Потім повернувся і сів біля дверей порожньої станції. Сидів нерухомо. Стомлено притискав німу карабінку*”. Кілька разів у його свідомості виникало питання: “*Як же це?*” [1, 48], а відповіді чи хоча б розради не було від кого чекати.

---

<sup>10</sup> Ряд сучасних теоретиків-літературознавців виокремлюють у межах кожної літературної епохи типи художньої творчості / типи світовідчуття. Найприйнятнішою видається концепція Д. Наливайка: у європейській культурі, на його переконання, таких типів є три – реалістичний, романтичний (нереалістичний), класицистський [13, 32 – 54]. Типи творчості, за Д. Наливайком, це “внутрішньо цілісні системи естетичних понять та уявлень (про красу, її природу, структуру, функції тощо), специфічне відчуття і розуміння форми, що складаються в різних регіонах світу на різних стадіях розвитку художньої культури і залишаються в різних модифікаціях таким собі ядром, стійкою динамічною єдністю художнього мислення на наступних етапах його розвитку. ...Це ядро художнього мислення, що містить передусім специфіку чуття і розуміння форми, складається під комплексним впливом таких факторів, як природні умови життя... як соціальний уклад, як міфологія та релігія...” [13, 33].

Климко, незважаючи на скруту, як дорослий, не хотів їсти та брати гроші у дядькового товариша аптекаря Бочонка. Але в дорозі – у мандрівці по сіль – поведився як дитина: наприклад, коли втомлювався і ноги не хотіли йти, підганяв їх: *“Ану йдіть! Ану йдіть мені зараз!”* [16, 393]. Або ж коли шукав картоплю на викопаному полі, грав з нею у “схованки”: *“А що, сховалася, га? Од мене сховається!”* [16, 394].

У казках, легендах, фільмах, а то й у дійсності свідомість дитини шукає свого героя – зразок копіювання і наслідування. Для Кольки героєм стає Голубів, для Климка – дядько. Так, Миколка, *“збръоханий... по самі вуха”*, зі *“зшерхлими губами”* [1, 46] бродить серед солдат та, імітуючи Голубіва, командує тоненьким голосом. У цій ситуації окреслюється ще одна особливість дитячої психології – гра, яка в цьому віці стає свідомим сплетінням видуманого й реального з метою знайти втіху. Відтак, хлопчик своїми витівками знімає напругу серед вояків: *“Тому, в кого за хвилину бігали комахки поза шкірою, стало страшенно соромно від дитячого дзвінкого голосу, веселого і безпечного”* [1, 46]. За В. Зеньковським, через дитяче бажання наслідувати героя і через прагнення до пригод та вчинків період “другого дитинства” по-іншому називають “героїчним періодом” [11, 67]. Обох хлопчиків тягне на подвиги та подорожі.

Миколку приваблює усе невідоме, нове. Він з наївним дитячим захопленням сприймає революцію і не розуміє суть змагань, як і те, кого варто підтримувати. У його голові снують типові дитячі думки: *“...«революція». Незрозуміле слово, а приємне. Ходили до тюрми випускати в'язнів... демонстрації... маніфестації, з трубами, з «хлаками», з співами незаними”* [1, 52]; *“Далі довжелезні хвости за хлібом, голодуха. Єдиною розвагою були набой, набереш, накидаєш у вогонь разом з картоплею – ех!”* [1, 53]; *“Веселе почалося життя: товариші, зброя...”* [1, 53]. І він прибився до загону Голубіва, закрутився у “веселій” круговерті революційних подій (конфісковував майно в міщан тощо). Після того, як загарбники ступили на територію міста, а загін повстанців зник, міщани й німці-окупанти всю свою

злість почали виливати на мале хлоп'я. Нікого не зупиняло те, що перед ними дитина: “...більшовиченя паскудне! Воришка!”, “...комуніст, красний” [1, 50], “*большевік*” [1, 51].

Відтак малий, страждаючи від голоду, холоду та численних принижень, усвідомив істину: “...*всі вороги, всі злі, кожен собі*” [1, 54]. Тому емоційний хлопчик сам прагне стати “*злим*”: бродить по місту, “*наче маленький звір*” [1, 51], і вирішує красти їжу, щоб остаточно не вибитися з сил. Водночас знову імпульсивність його вдачі взяла гору: він спробував викрасти не продукти, як планував, а зброю (хоча не виключено, що й за крадіжку продуктів розплата була б такою ж). Усе вирішила мить: “*Вмить Кольчин зір прикувала одна дрібниця – всього лише блискучий 'мавзер' на кухні біля котла... із шнурком і з кобуром... Думки поскакали в іншому напрямкові. Непереможне бажання оволодіти цією цяцькою опанувало всього*”. Він не знав, що буде робити зі зброєю, але “*душа була вже там, у тому кобурі*” [1, 55]. Здоровий глузд не прийшов на допомогу, малий не полишив свого задуму й потрапив у поле зору німецького вояка.

За спостереженням О. Шугая, молодість І. Багряного була “бунтівливою”, письменник загалом мав “запальну вдачу” [17, 418] “нетерплячий, гарячий характер” [17, 196], був “вразливим” [17, 391] та “належав до людей темпераментних, бурхливих” (це “засвідчує і його стиль як у поезій, так і в прозі”) [17, 30]. Важко уявити, що емоційний І. Багрянний зобразив би інакший дитячий характер. Миколка прагне все обдумати, проаналізувати, однак логічному мисленню заважають дитячі переживання та, у першу чергу, бурхливі емоції: “*Минулої ночі багато думок пролетіло в малій голові, аж щоки позатягало, а нічого й не видумав*” [1, 49]. Очевидно, малий, як і сам письменник, належить до екстравертного психологічного типу і репрезентує неоромантичний тип героя-персонажа.

Сучасники Гр. Тютюнника згадують про його правдолюбство, безкомпромісність, самозаглибленість, врівноваженість тощо. Так, О. Сизоненко зазначає: “Був він неговіркий – скоріше видавався мовчуном.

<...> Твердий профіль і погляд, різкі риси й вирази, несхитна горда постава й хода – весь він був рівний і завжди напружений, мов нап’ята струна чи тятива. Сміявся рідко. Всміхався ще рідше” [4, 376 – 377], хоча сам любив жартувати. “...Він завжди був зосередженим, навіть зовні похмурим: постійно тривала, не перериваючись, інтенсивна внутрішня робота”; про те, що його мучило, довіряв лише “своєму записникові, ще мовчазнішому за нього самого” [4, 378]. А. Шевченко додає: “Розчарування – це та сокира, що часто обтинала йому крила <...> Найменша несправедливість, чиїсь негідні вчинки, брехня, що вдягалася в шати правди, надовго виводили його з душевної рівноваги й незрідка вкидали в депресивний стан” [4, 452]. А. Гризун пам’ятає Григора таким: “Так і стоїть – прижмурений, трохи печальний. Весь у собі” [4, 197]<sup>11</sup>.

Тобто Гр. Тютюнник – типовий інтроверт. Таким же є його юний герой. Климко – розсудливий, дбайливий, однак зовні малоемоційний. Він виявився більш практичним, ніж багато дорослих під час війни: втратив житло, але зміг облаштувати нове, ще й учительці з новонародженою дитиною дав притулок (тобто знайшов нову сім’ю і сенс життя). Заради них осінньої пори помандрував з Донбасу до Артемівська по сіль, незважаючи на те, що скрізь переміщалися військові загоны. Згідно з реалістичними принципами автор показує весь шлях свого героя (ретроспективно поринаючи в його минуле), характеризує інших персонажів. Малий на своєму шляху стрічав переважно добрих, чуйних людей, як от швець-інвалід чи дівчина у квітчастій хустці; навіть німець-завойовник допоміг йому продуктами. А тітка Марина, яка прихистила на час хвороби, взагалі хотіла залишити Климка в себе. Тобто атмосфера, в якій опиняється Климко, протилежна тій, в якій перебуває Миколка. І причина не в тім, що один з хлопчиків добрий, а інший – ні: Миколку роблять озлобленим люди, що його оточують. Вони обидва – чуйні, співчутливі, наївні, добродушні, просто

---

<sup>11</sup> Гр. Тютюнник поведився нестримано лише з тими людьми, в поведінці яких відчував фальш. Про це неодноразово згадують його сучасники: О. Гижа [4, 169 – 170], П. Засенко [4, 276 – 276], П. Мовчан [4, 340] та інші.



потрапляють під вплив різних людей і мають відмінні характери та темпераменти.

Обидва герої у фіналі гинуть. Колька був психологічно готовий до смерті (хоча раніше боявся її): *“Зразу думав капут, але оглядівся – аж наче цілий. Тільки щемить щось...”* [1, 55]. Читач навіть не відразу розуміє, що трапилося: куля влучила чи тільки зачепила. Адже хлопчик біжить далі (автор детально описав втечу героя; згодом використав цей прийом у романі *“Людина біжить над прірвою”*): *“Біг довго, все далі й далі”* [1, 55]. І серед емоційного опису одиссеї малолітнього втікача, ніби між іншим, без зайвих коментарів оповідач, виокремивши речення в окремий абзац, повідомляє: *“Куля влучила в груди”* [1, 55]. І знову картини втечі – шаленого бігу аж до непритомності (пораненого Миколку підібрав подорожній, але хлопчик все одно не вижив). У цих картинах заявила про себе експресивність стилю І. Багряного (максимальне загострення емоцій, драматизація оповіді тощо), митець показав себе неоромантиком.

Тютюнниковий Климко дістав солі, прибився в рідні степи і вже наближався додому, коли помітив людину, яку переслідували кулеметники. Хлопчик захотів допомогти, пояснюючи, куди краще втікати, аж раптом *“від переїзду вдарила довга автоматна черга. Климка штовхнуло в груди і обпекло так боляче, гостро, що в очах йому попливли червоногарячі плями”* [16, 425]. Слова “смерть” автор уникає: *“Він уп’явся пальцями в діжурку на грудях, тихо ойкнув і впав”*. І наступний абзац: *“А з пробитого мішка тоненькою білою цівкою потекла на дорогу сіль...”* [16, 425]. Більше жодних слів, тільки крик малого Зульфата, який щодня чекав друга. Тобто навіть при зображенні надзвичайно емоційної сцени – смерть дитини – Гр. Тютюнник залишається вірним своєму реалістичному типові світовідчуття: без надмірних емоцій повідомляє про страшну подію.

Безперечно, смерть головних героїв не випадкова і, ймовірно, у першу чергу спричинена прагненням авторів вплинути на читача: вразити, схвилювати, змусити задуматися про абсурдність війни, про випадковість

смерті, про ціну життя, особливо життя дитини. У сучасному літературознавстві поширена дефініція “простір смерті”, яка використовується в кількох аспектах. У дисертаційному дослідженні П. Новікової крізь призму “простору смерті” аналізується європейська література ХХ ст., зокрема твори про концтабори [14]. На нашу думку, цю категорію варто застосувати і до творів про війну. Адже місце бойових дій, вся територія, охоплена воєнними баталіями, є своєрідним “простором смерті”, де стає непевною межа між буттям і небуттям, де життя не цінується, а смерть вже не видається неймовірною: завдяки масовості стає буденною і тривіалізується. У цей “простір смерті” потрапляють Миколка та Климко.

На основі проаналізованих творів недоцільно порівнювати художню вправність і мистецьку довершеність письменників: не слід забувати, що оповідання “Пацан” – з дебютних прозових творів І. Багряного, чого не скажеш про повість “Климко” Гр. Тютюнника – одну з кращих у його доробку. Однак у першого вже інтенсивно виявляється романтичний тип творчості та неоромантичний стиль, у другого – реалістичний тип творчості / світовідчуття.

В обох творах у центрі оповіді – хлопчики однакового віку, малюки періоду “другого дитинства”. Саме цей вік особливо цікавий із психологічної точки зору. Він не міг не привабити обох письменників-максималістів, які здатні конденсувати відчуття й переживання, загострювати колізії та конфлікти тощо. Але разом з тим Колька й Климко різні за темпераментом (так само, як неоднакові за характером їхні творці): один – емоційний, імпульсивний екстраверт, інший – самозаглиблений, врівноважений інтроверт. Тобто автори наділили героїв своїми рисами характеру, показали війну очима дитини свого психологічного типу.

Колька та Климко проходять однакові випробування: втрата близьких людей, самотність (перший знаходить вихід із самотності – допомагає вчительці, спілкується з друзями, другий залишається сам на сам зі своїми

проблемами і розчаровується в людях), подорож (в одного хаотична, імпульсивна, “дика” втеча, в іншого продумана, з певною метою мандрівка), трагічна загибель. Такий сюжет дає письменникові можливість панорамно показати воєнну дійсність крізь дитячу психологію.

І. Багрянний та Гр. Тютюнник не випадково звернули увагу на дитяче сприйняття війни, адже що може бути об’єктивнішим та вразливішим за неупереджений, наївний дитячий погляд на глобальні катаклізми? Образ “дитини війни” набуває особливого значення у творах письменників-шістдесятників на воєнну тематику – він приходить на зміну характерному для соцреалістичного канону та офіційної радянської ідеології образу героя-воїна. Акценти переходять з перебігу воєнних подій та баталій на емоційно-психологічні переживання та відчуття героя. Внутрішній світ Кольки і Климка відтворений достовірно. Відчутним у творчості обох митців є автобіографізм.

Дитяча тема у творчості І. Багряного та Гр. Тютюнника – яскрава сторінка в історії української літератури, яка потребує подальших ґрунтовних досліджень.

### Література

1. Багрянний І. Вибрані твори / І. Багрянний ; [упоряд М. Балаклицький]. – К. : Смолоскип, 2006. – 687, [1] с. – (Серія “Розстріляне відродження”).
2. Багрянний І. Сад Гетсиманський / І. Багрянний ; [уклад. А. Я. Бельдїй]. – К. : Наук. думка, 2001. – 545, [3] с. – (Серія “Бібліотека школяра”).
3. Балаклицький М. Іван Багрянний як літературна постать / М. Балаклицький // Багрянний І. Вибрані твори / І. Багрянний ; [упоряд М. Балаклицький]. – К. : Смолоскип, 2006. – С. 5 – 41. – (Серія “Бібліотека школяра”).
4. Вічна загадка любові : Літературна спадщина Григора Тютюнника, спогади про письменника / [упоряд. А. Я. Шевченка]. – К. : Рад. письменник, 1988. – 492, [4] с.
5. Гриневич В. Міт війни та війна мітів / В. Гриневич // Критика. – 2005. – Ч. 5 (91). – С. 2 – 8.
6. Гудков Л. “Пам’ять” про війну та масова ідентичність росіян / Л. Гудков // Критика. – 2005. – Ч. 5 (91). – С. 11– 15.

7. Дончик В. Любов і біль / В. Дончик // Тютюнник Г. М. Облога : вибрані твори / Г. М. Тютюнник ; упоряд. В. Дончика. – [2-ге вид., допов.]. – К. : Пульсари, 2004. – С. 5 – 23.
8. Захарчук І. Досвід війни у художній свідомості шістдесятників / І. Захарчук // Дивослово. – 2007. – № 6. – С. 42 – 48.
9. Захарчук І. Друга світова війна : досвід історії – досвід літератури / І. Захарчук // Слово і час. – 2007. – № 6. – С. 15 – 24.
10. Зборовська Н. Код української літератури : Проект психоісторії новітньої української літератури : моногр. / Н. Зборовська. – К. : Академвидав, 2006. – 498, [6]с.
11. Зеньковский В. В. Психология детства / В. В. Зеньковский. – М. : Академия, 1996. – 346, [6] с. (Серия “Философско-психологическая библиотека”).
12. Літературознавча енциклопедія. У 2 т. Т. 1. / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. – К. : Академія, 2007. – 607, [1] с.
13. Наливайко Д. С. Искусство: направления, течения, стили / Д. С. Наливайко. – К. : Мистецтво, 1981. – 285, [3] с.
14. Новикова П. А. “Пространство смерти” в европейской литературе XX века (И. Шмелёв, Б. Виан, В. Шаламов, А. Солженицын, Ф. Ксенакис) : автореф. дис... канд. филол. наук : спец. 10.01.01 “Русская литература” / Новикова Полина Александровна. – Самара, 2006. – 18 с.
15. Сербин Р. Українці у ворожих арміях у Другій світовій війні / Р. Сербин // Сучасність. – 2006. – № 1. – С. 71 – 80.
16. Тютюнник Г. М. Облога : вибрані твори / Г. М. Тютюнник ; упоряд. В. Дончика. – [2-ге вид., допов.]. – К. : Пульсари, 2004. – 831, [1] с.
17. Шугай О. Іван Багряний, або Через терни Гетсиманського саду : роман-дослідження / О. Шугай. – К. : Рада, 1996. – 478, [2] с.