

## ПРИРОДА ВЕЛИКОГО КОНФЛІКТУ ТА АНТАГОНІЗМІВ У НОВЕЛАХ ГРИГОРА ТЮТЮННИКА

*Стаття присвячена проблемі типології конфлікту в новелах Григора Тютюнника. У дослідженні розглядаються внутрішньожанрові можливості, які містить новела як мала епічна форма та вияви позажанрових зв'язків.*

**Ключові слова:** конфлікт, новела, типологія, жанр, сюжет.

*Статья посвящена проблеме типологии конфликта в новеллах Григора Тютюнника. В исследовании рассматриваются внутрижанровые возможности, которыми наделена новелла как малая эпическая форма и проявления внежанровых связей.*

**Ключевые слова:** конфликт, новелла, типология, жанр, сюжет.

*The article is devoted to the problem of typology of the conflict shot story by Gr. Tutunnik. Intragenre possibilities of shot story us a small epic form and result of non-genre recations are examined in the investigation.*

**Key words:** conflict, novel, typology, genre, plot.

Найголовніший і всевизначальний, глобальний Конфлікт (про це чомусь донині мовчать дослідники творчості прозаїка) художнього світу Григора Тютюнника — це трагічне протистояння на рівні вершинно-екзистенційного: «бути чи не бути?!», себто, це конфлікт внутрішній, занурений у глибини та архетипи свідомого й підсвідомого; це, власне, опір нації, а з тим і художника; це — бунт і опозиція самого «Я» — автора-творця імперському, тоталітарному, неймовірно жорсткому до людини, до України режиму, — якраз звідси — визначальна домінанта й точка відліку філософії шістдесятників. І як пише Микола Жулинський, — звідси «... глобальний їх біль, бо Україна заслуговує на кращу долю, і той народ, який ми називаємо українським народом, не може бути довічно приречений на отаке принизливе існування, існування без глибинного, вибудованого на історичній культурно-духовній основі, осягнення своєї великої ролі в світовій цивілізації» [3, 7].

Дійсно, саме така духовна націленість художнього мислення Григора Тютюнника стала наріжним каменем, однією з фунда-

ментальних підвалин програми-максимум (а відтак і природи **великого конфлікту та антагонізмів**) і для Тютюнника, і для всієї генерації митців-шістдесятників.

Ось по-стефаниківськи лаконічна й водночас така містка новела Григора Тютюнника «Чудасія». У ній вертикаль кофлікту (ясна річ, з цензурних умов) напіввідкрита, але навіть неозброєному оку видно, як художник дійсно протиставляє світ маленької, занедбаной світом, режимом і самою долею людини, сторожа артілі «Вперед» Мусія Приходька, «антигероя», — отому, вкрай і трагічно антигуманному, тоталітарному режимові.

Фактично лист Мусія — це іронічно-печальне посланіє в державне, вороже людині, абсурдне нікуди. Це проблема, що стала центром інтертекстуального проникнення в сутність, бо ж тривожила найбільших митців-прозаїків ХХ століття: і Микола Хвильового, і Франца Кафку, й Андрія Платонова... Адже вічно довірливий український селянин, цей напівзнищений гвинтик імперської, мілітарної, смертоносної машини СРСР, інвалід, який прохає у держави хоча б занекдотизованого «Запорожця», а та, звісно, не дає і ніколи не дасть, бо, бачся: «Машина вам, товаришу Приходько, пишуть, не показана, с'язі (в зв'язку. — *О. Л.*) з тим, що кульша (обрубок ноги. — *О. Л.*) на два сантиметри довша, ніж треба. Треба п'ятнадцять, а у вас сімнадцять.

То що ж, мені оті два сантиметри надрубати, чи як?» [4, 51], — у відчаї, моторошно запитує у свого колишнього командарма герой твору Мусій Приходько.

Великий, визначальний конфлікт «Чудасії», стилістично зодягнений в одію епістолярної, і тим самим такої задушевної, екзистенційної форми, як правило, розколюється в Григора Тютюнника на цілу низку менших підконфліктів, протистоянь, ситуацій і колізій: тут же, в новелі, просвічується і мікроконфлікт вже з українцем, односельчанином Мусія Приходька, із чоловіком, очиновленим та до краю безсердечним: «А позаторік найшла на мене якась мара: узяв і написав заяву в райсобез, щоб дали машину на трьох колесах, — бідкається Мусій командармові, котрого, можливо, і в живих уже давно немає (це іще глибше віддзеркалює абсурдність ситуації), і продовжує: — За

начальника там Онисько Хекало, нашого ж таки й села, а непутне — так хай бог милує і криє. Підпереже пузо широкою ремнякою та ще й портупею навхрест причепить, а само ж, пробачте, і вср...ого ружжя в руках не держало.

Заходилися мене тягати на комісії. Обміряли кульшу, аналізи взяли — і з крові, й такі. Жди відповіді, кажуть» [4, 50].

Водночас письменник своєрідно нарошує головний конфлікт новели «Чудасія»: його напівзнищений режимом і двома війнами антигерой у своєму притаєному, офарбленому ментальним, таким українним недовір'ям мисленні доходить — піднімається до внутрішнього заперечення системи, до мудрості звинувачення сутності цілого світу! У нього своя, здорова, селянська логіка і філософія у погляді навіть на прогрес людства, що своїм мілітарним антирозвитком так нещадно калічить людину та правує світ до самознищення: «Лежу отак цілісіньку ніч, — описує, власне, «тече свідомістю», Мусій, — а вона, як год, — прислухаюсь, розмірковою собі: чудні люди на білому світі! Придумають таке, щоб руки й ноги собі одчухрувать, і хваляться: ось які ми розумні. Поодчухрують. А тоді суріють, як його оті оцупки, що позалишалися у людей замість рук і ніг, доточити» [4, 50].

Іще більшої сили, глибини й масштабності (і то в новелі!), дійсно, великий антагоністичний конфлікт закладено як наскрізна парадигма в структуру новели Григора Тютюнника «Три зозулі з поклоном»: тут уже протистоять ворожій системі комунорежиму і герої, і сам автор-творець.

Григор Тютюнник, «цей, — за словами Олеся Гончара, — загалом лагідний, схильний до теплих ліричних кольорів письменник нерідко ставав нещадним, це теж відомо. Яким вогнем сарказму й презирства бурхало його слово, коли йшлося про антипода трудової людини...» [2, 7].

І все ж у новелі «Три зозулі з поклоном» замість сарказму й презирства панує атмосфера Любові, бо ж і присвячено твір «Любові всевишній»; збільше — атмосфера ненависті до отієї страхітливої квазідержави на одну шосту планети, що заарештувала батька Григора (як і тата героя новели «Три зозулі з поклоном»), загнала його в «Сибір неісходиму»: про це ж і йдеться

в останньому листі батька. І лист той звучить — як найтрагічніше заперечення самій, такій несправедливій історії до України й українця: «Сусіда мій по землянці молитесь уві сні, а бога не називає. До кого молитесь?...

Соню!

Не суди мене гірко. Але я нікому ніколи не казав неправди і зараз не скажу: я чую щодня, що десь тут коло мене ходить Марфина душа нещасна, Соню, сходи до неї і скажи що я послав їй, як співав на ярмарках Зінківських бандуристочка сліпенький, послав три зозулі з поклоном, та не знаю, чи перелетять вони Сибір неісходиму, а чи впадуть від морозу.

«Сибір неісходиму», — акцентує син рукою автора, — було ... закреслено густим чорним чорнилом, а вгорі тою ж рукою написано знову: «Сибір неісходиму» [4, 284].

Як бачимо, вивчаючи природу конфлікту в новелі «Три зозулі з поклоном», власне, конфлікт уже стався — і випав на долю сина та двох люблячих жінок, немов осад трагедії. Трагедії великої, котру народ згодом назве кривавими сталінськими жнивами. Ясна річ, батько, головний герой новели, вже знищений режимом: він, перебуваючи в смертоносному пеклі Сибіру, в концтабірній норі, вже сам просить у Бога завершити оті неймовірні страждання: «... І тоді до мене хоч на хвилику прийде забуття» [4; 285]. Зосталася від чоловіка тільки гірка, трагічна луна любові — і летить вона (Чи ж долетить до України?!) до трьох: до Соні — дружини, Марфи, що навіки покохала чужого мужа, та до сина, чийми опеченими від болю устами, здається, самим серцем ведеться оповідь, перемежована листами батька, персоніфікована в «три зозулі з поклоном». Водночас із конфлікту батька з кривавим режимом народжується новий конфлікт, потенційно ще трагічніший, який своїм духовним звучанням надзвичайно наближений до гамлетівського, предковичного, як «комплекс Епіда»: син ніколи не простить смертоносному режимові смерті батька.

Тут і надзвичайної пронизливості менший конфлікт двох люблячих жінок, власне, вже й не конфлікт, а велике горе, що навіть супротивні жіночі серця об'єднало собою:

— І ви на неї (На Марфу. — О. Л.) не сердилися?  
— У горі, сину, ні на кого серця немає. Саме горе.  
— А як же то — вона вгадувала (коли прийде лист від батька. — О. Л.), а ви — ні?  
— Хтозна, сину. Серце в усіх людей не однакове. В неї таке, бач, а в мене таке... Вона за тата набагато молодша була. Йому тридцять три (Безумовно, що вік розіп'ятого Христа свідомо проектується письменником на трагедію батька. — О. Л.), а їй дев'ятнадцять. Два годочки прожила з Карпом своїм і нажилася на сто. Тато ж... він якось і не старів, однаковий залишався і в двадцять, і в тридцять годочків... сокіл був, ставний такий, смуглий, очі так і печуть чорнючі. Гляне було — просто гляне і все, а в грудях так і потерпне. Може, тому, що він рідко піднімав очі. Більше долонею їх прикриє і думає про щось. А востаннє як бачила його (ходила аж у Ромни, їх туди повезли), то вже не пекли, а тільки голубили — такі сумні. Дивиться ними — як з туману» [4, 283].

Тут же не можна не помітити, що конфлікт, глибинна його вертикаль у більшості новел прозаїка як би дробиться, диференціюється на **діалогічні мікроструктури**, що перебувають у безнастанному русі: функціонують вони і як заперечення заперечення, тобто, як антиномічні контрапункти, то асоціативно доповнюються суб'єктами діалогу, то течуть мовби запаралелені, та все ж переважно знаходяться в стані протистояння, із котрого народжується золота серцевина художньої концепції творця; і навпаки — конфлікт здатний вирости із тої ж таки еволюції діалогу... (тим часом природа, характер і поетика діалогічного в романістиці Достоєвського, приходять до висновку, що «принцип вибудови його (діалогу. — О. Л.) скрізь один і той же. Всюди — **перетинання, співзвуччя або перебивка реплік відкритого діалогу з репліками внутрішнього діалогу героїв**. Всюди — **визначена сукупність ідей, думок і слів здійснюється у декількох незлитих голосах, і звучить в кожному по-іншому**» [1, 184–185]. Водночас Бахтін особливо застерігає, що було б «зовсім недіалектично» цілком і повністю виводити ідеї чи концепції твору із тільки, і тільки авторського, «монологічного» кута зору: «Не ідея як монологічний висновок, хоча б навіть і діалектичний, а течія

взаємодії голосів є останньою данністю для Достоевського» (підкреслення моє. — *О. Л.*) [1, 186].

Звичайно, в цій сфері поетики потрібний надзвичайно ви-тончений, опосередкований і без волонтаризму крайностей, підхід, аналіз, інтерпретація тексту в його діалогічному вираженні, становленні та композиційно-концептуальному розгортанні тих же таки діалогічних структур.

До цього ж визначального й наскрізного, домінантного для прози Григора Тютюнника типу конфлікту: людина, антигерой, «я» автора — і вкрай ворожий їм тоталітарний режим, у їх обопільних, численних, малих і великих зіткненнях, протистояннях та відкритих антагонізмах можна віднести такі новели письменника, як «Гвинт», «Смерть кавалера», «Поминали Маркіяна», «Оддавали Катрю», «Червоний морок», «Три плачі над Степаном» та ін.

#### *ЛІТЕРАТУРА*

1. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. — М., 1979. — 444 с.
2. Гончар О. Живописец правды // Тютюнник Г. М. Твори. — К.: Молодь, 1984. — Кн. 1. — С. 3–12.
3. Жулинський М. Зі словом вітальним — до Ліни Костенко // Слово і час. — 2000. — № 3. — С. 7–8.
4. Тютюнник Г. М. Твори. — К.: Молодь, 1984. — Кн. 1. — 327 с.