

## До 50-річчя Національної премії України імені Тараса Шевченка

Михайло Наєнко

УДК 06.05 (477):821.161.2

### “ГРАЙТЕ В МІРУ ПОЧУТТІВ ШЕВЧЕНКА...”: ОГЛЯД ВІДЗНАЧЕНИХ ШЕВЧЕНКІВСЬКОЮ ПРЕМІЄЮ РОМАНІВ, ПОВІСТЕЙ, НОВЕЛ (1962–2012)

Йдеться про прозові твори українських письменників, які відзначалися Державною (національною) премією України імені Тараса Шевченка протягом останніх 50-ти років (1962-2012). Автор аналізує ці твори за жанровими ознаками (новела, повість, роман), тематичною приналежністю (твори сучасної дії й історичного дискурсу) та ідейно-стильовою спрямованістю (соцреалістичний канон, романтичне забарвлення, тяжіння до постмодерну).

*Ключові слова:* проза, художність, жанрове розмаїття, стиль і стилістика, тематика і проблематика.

*Статья посвящена прозаическим произведениям украинских писателей, которые отмечены Государственной (национальной) премией имени Тараса Шевченко в последние 50 лет (1962-2012).*

Автор обращает внимание на жанровые особенности премированных произведений (новелла, повесть, роман), их тематическую принадлежность (история и современность), а также идейно-стилевую направленность художественной мысли писателей (соцреалистический канон, романтическая окрашенность, постмодернистские черты письма).

*Ключевые слова:* проза, художественность, жанровое разнообразие, стиль и стилистика, тематика и проблематика.

Сергій Бондарчук, виконавши роль Тараса Шевченка в однойменному фільмі Ігоря Савченка (1952), пізніше згадав про діалог, який відбувся в нього з режисером:

- Граєте собі в кишеню...
- Я граю в міру моїх почуттів.
- Грайте в міру почуттів Шевченка! – прозвучала вимога [4, 69].

Така настанова (грати в міру почуттів Шевченка!) може стосуватися митців усіх типів творчості. Це відчули ще Панько Куліш та Микола Костомаров, говорячи в жалобних промовах під час похорону поета про відкриту ним таїну рідної мови та народної духовності [16, 89, 93 та ін.], а згодом – Панас Мирний, який мріяв “нашу красну мову так високо підняти, як підняв її Шевченко у пісні” [12, 362]. “Піснею” Панас Мирний називав поезію, а “красною мовою” – прозу; остання в його творчості була головною, і у кращих її зразках йому таки вдавалося підніматися до Шевченкового рівня. Заснування Шевченківської премії в 1961 році орієнтувало письменників теж на цей рівень, хоча в підтексті (з нашого сучасного погляду) розумілося: регламенти панівного тоді в радянській літературі “соціалістичного реалізму” навряд чи цьому сприятимуть. Адже “соцреалізм” – це насамперед ідеологічний “творчий метод”, а в положенні

про премію спеціально й акцентувалося: Шевченківські премії присуджуються саме за “високоідейні” твори. “Високохудожність” теж ніби не забували, але... Перед митцями тоді (як і завжди) стояла проблема пошуку “середини” між цими двома не завжди сумісними критеріями: можна ж бути “високоідейним”, але... навіть без натяку на “художність”. *“Іде по шляху перемог Батьківщина / Під прапором більшовиків...”* [2, 113], – шукати художності в цих безсумнівно ідейних словах – даремна трата часу...

За 50 років існування Шевченківської премії прозаїкам “щастило” майже щорічно; винятками були буквально кілька років, коли лауреатами ставали або драматурги, або “чисті” поети. Як знаємо, поезія і драма – це жанри, що за часом народження були значно “старші” за прозу і, крім того, поети (особливо в найкрутіші епохи художнього розгадування софійності світу) завжди починали першими. За ними йшли всі інші гуманітарії, аж до філософів. Проте остаточно “закріпити” здобуте поетами-скорострілами судилося переважно прозаїкам, яким у художньому процесі належить роль своєрідної важкої артилерії і “цариці війни” – піхоти. Не оглядаючись у надто далеку історію, згадаймо бодай XIX століття: ті висоти, на які піднялася романтична поезія в першій його половині (“золотий вік” Байрона, Пушкіна, Міцкевича, Шевченка, Прешерна...), свою могутність змогли довести лише після того, коли у фундаменті тих висот з’явилася романтична проза М. Гоголя й Вальтера Скотта, реалістична (з романтичними вкрапленнями) романістика Бальзака й Толстого, Достоєвського й Панаса Мирного... Після них знову заяскрів суто поетичний (але вже на модерністській основі) спалах (“срібний вік” французьких “парнасців” і Франкового “Зів’ялого листя”, Лесиної “Лісової пісні” і Тичининих “Сонячних кларнетів”); для зміцнення їхніх позицій усе-таки потрібна була проза Стефаніка й Буніна, Коцюбинського і Хвильового, Джойса і Яновського...

У час заснування Шевченківської премії на лідерські позиції претендувала теж поезія – ліро-епічні (на жаль, недруковані тоді) поеми Сосюри, міркувальна лірика Ліни Костенко, громовозвукі строфи Драча, Симоненка, Вінграновського; їхня наповненість новим змістом була б тоді далеко не цілковитою, якби не почалося “бетонування” його основ прозовими глибами на зразок романів “Людина і зброя” Гончара чи “Вир” Тютюнника-старшого. Роман Гончара ніби випадково потрапив на трон першого лауреатства (він у 1961 р. безальтернативно “йшов” на відзначення всесоюзною тоді ленінською премією, однак в останню мить за підказкою дружини Хрущова Ніни Петрівни його місце зайняла трилогія Стельмаха, яка й відсунула “Людину і зброю” на маргінес не союзних, а республіканських відзнак), але з позицій суто літературних це була все-таки закономірність: відзначення в 1962 р. Тичининого тритомника поезій сприймалося як данина вчорашнім заслугам поета, а сучасність вимагала саме лауреатської уваги до прозового набутку української літератури. До того ж роман Гончара був на той час досить високою художньою “планкою”, і на неї хоч почасти змушені були оглядатися ті очільники, що відповідали за якість премійованих прозових текстів. Принаймні відзначення Тютюнникового “Виру” в наступному (1963) році, хоча й написаного в іншому, ніж Гончарева “Людина і зброя”, стильовому зрізі, змушує думати саме так.

“Людина і зброя” розвивала ніби ті ж художні ідеї, на яких трималася вся тодішня поезія шістдесятників: розшнурованість поетичної думки, активізована ліризація тексту, прагнення зазирнути в душу не дутого чиновника й лакованого передовика виробництва, а звичайної, обтяженої повсякчасними утисками людини. *“Бо ти на землі – людина”*, – декларував в одному з віршів В. Симоненко (“Тиша і грім”, 1962), а перша збірка шістдесятницьких новел Є. Гуцала мала назву *“Люди серед людей”*

(1962). У премійованому романі О. Гончара на першому місці теж стояла людина (“Людина і зброя!”), однак ішлося в ньому про людину особливої якості – людину, що прагне волі, людину, що сповідує найвищу цінність буття – свободу. У цьому вбачалося безпосереднє продовження традиції, яку розвивала українська література 20-х років ХХ ст., саме та література, кращі зразки якої були репресовані, розстріляні тоталітарним радянським режимом, але, на щастя, не стерті остаточно з людської пам’яті-свідомості. Шістдесятники виростили саме з неї, бо відчули, що здатні відродити її головний (прибитий на цвіту) пафос – згадане прагнення свободи. У “Людині і зброї” свобода затиснута аж двома несвободами: з одного боку – фашистською, а з другого – радянською, котра постійно переслідує головного героя роману Богдана Колосовського як сина репресованого режимом “ворога народу”. Є в романі суто романтична вставка – “листи з ночей оточеньських”, у яких Богдан, звертаючись до своєї коханої, пише: *“Навіть гинучи, віритимем, що після нас буде інакше, і все це більше не повториться, і щаслива людина, розряджаючи останню бомбу в сонячний день Перемоги, скаже: це був останній кошмар на землі”*.

Як формувався цей “кошмар”, у яких умовах українська людина рухалася крізь терни до фальшивих радянських зір, а потім теж потрапляла на fronti боротьби з фашизмом, показав Г. Тютюнник-старший у романі “Вир” (премія 1963 р.). На відміну від романтизованого письма “Людини і зброї” у “Вирі” пропонувався реалістично-психологічний зріз дійсності, коріння якого йшли від “Волів” Панаса Мирного й почасти від “тихо-донівської” традиції, практикованої Шолоховим-Крюковим у досі дискусійному (щодо його авторства) романі “Тихий Дон”, а пізніше – тиражованій в наслідувальних творах менш відомих російських прозаїків В. Шишкова (“Угрюм-ріка”) чи Г. Маркова (“Строгови”). Г. Тютюннику вдалося уникнути будь-яких наслідувальних передсудів і “посадити” героїв свого “Виру” на український ґрунт та виявити в їхніх душах суто національну, ошляхетнену самобутнім письменницьким даром романіста стихію.

Близька до стильового почерку Г. Тютюнника старша за нього письменниця Ірина Вільде. Її роман “Сестри Річинські” був відзначений премією 1965 р. і міг би залишатися романом “на всі часи”, якби не наліпки в ньому суто радянських ідеологем. Дехто з критиків (зокрема С. Андрусів) надає цим наліпкам аж надто перебільшеного значення, говорячи, що письменниця в премійованому романі продемонструвала один із варіантів компромісу “між реалізмом і соцреалізмом, талантом і кон’юктурою, правдою життя, історії і “правдою” комуністичної ідеології” [1, 282]. Та все ж без цього твору картина руху західноукраїнського етносу до цивілізаційних процесів у першій половині ХХ століття може сприйматися як недостатньо повна.

Середина 60-х років в українській прозі позначена дедалі послідовнішим прагненням письменників заглянути в учорашній день української історії, хоча офіційна тодішня критика настирно “навертала” їх до проблем дня нинішнього. У тому “навертанні” було, звичайно, багато цинізму (пишіть, мовляв, про сьогоднішнє життя так, як вимагає “наш” соцреалізм); його фальшивий зміст для думаючих прозаїків лежав на поверхні, і тому вони свідомо почали віддалятися в історичну тематику, сподіваючись хоча б там залишатися щирими, правдивими й по-справжньому художніми. Робити це було тоді непросто, якщо зважити, що саме в середині 60-х років уже приглушувався волелюбний і творчо-пошуковий запал шістдесятництва (“Відспівало, відтьохкало літо, // Забіліли сніги, замело”, – писав Б. Олійник), а керівна в суспільстві компартія готова була все мистецтво, за словами Ліни Костенко, “взяти на скабу” (за прізвисьцем

тодішнього партійного ідеолога в Україні Андрія Скаби)<sup>1</sup>. Намагаючись уникнути тієї “скаби”, письменники почали активно “ховатися” в історичну проблематику, яка нібито давала можливість знайти в ній мотиви, що хоча б почасти були суголосними з мотивами дня теперішнього. У наслідку протягом майже десятка літ Шевченківський комітет не зміг знайти для відзначення жодного прозового твору так званої сучасної тематики і “вдовольнявся” переважно історичними. Серед них повість “На калиновім мості” П. Панча (премія 1966 р.), романи Івана Ле “Хмельницький” (1967), А. Головка “Артем Гармаш” (1969), В. Канівця “Ульянови” (1970), К. Гордієнка “Чужу ниву жала”, “Дівчина під яблунею”, “Буймир” (1973), П. Загребельного “Первоміст” і “Смерть у Києві” (1974). Були серед цих творів і відверто кон’юнктурні (кон’юнктурно може бути висвітлена не лише завжди затребувана в радянські часи ульяновсько-ленінська тематика, а й тематика з епохи Богдана Хмельницького чи ще давніших – киево-руських часів), але в окремих випадках письменникам тієї кон’юнктурності уникнути таки вдавалося. Насамперед слід згадати повість П. Панча “На калиновім мості”, роман-трилогію К. Гордієнка й історичні твори П. Загребельного.

Повість П. Панча має мемуарний характер; письменник розповів у ній фактично про своє непросте (за дорадянських та радянських часів) життя, але водночас – це розповідь і про всіх його ровесників, котрі із селянської глибинки йшли в широкий світ цивілізації, ставали, зокрема, відомими письменниками. “Це мемуари, в яких поєднано документальну розповідь з художньою, де новела, повість сусідують з щоденниковим записом, нарисом і де все формується за законами “монтажної” композиції” [7, 430].

Твори А. Головка чи К. Гордієнка – це “чисті” (у жанровому розумінні) романи, в яких головних героїв “поетапно” проведено крізь стрій складної історії України з кінця XIX-го до першої половини XX ст. Обидва письменники добре володіли законами творення прозового епосу й зуміли надати йому характерних для радянської літератури рис масштабності. Щоправда, дуже знижують якість тих рис тенденційні (у стилі соцреалізму) змістові натяжки, які, по суті, зробили їх більше цікавими для історика літератури, ніж для незаангажованого читача. Меншою мірою (хоча й не без них) ці натяжки помітні в “чистих” історичних романах П. Загребельного. Цей письменник у XX ст. збагатив українську літературу справді знаковими історичними творами, внісши в їхню сферу своєрідне буйство фантазії, яка позначена й самобутнім письменницьким даром, і вмінням поєднати в ньому об’єктивний погляд на історію та її в чомусь суб’єктивне перепрочитання. Природу такого поєднання пробував розкрити Л. Плющ саме у зв’язку з премійованим романом “Первоміст”: “Сюжет накручений на ядра-цитати й поданий стилізовано... Стилізація “Первомосту” – фальшива, підлегла вимогам ідеології. Тобто перед нами чергова імітація культури. А чим іншим була вся соцреалістична література, як не псевдоморфою й імітацією культури взагалі?” [див.: 14]. Спостереження, звичайно, дискусійне; навіяне воно, можливо, і роздратованістю критика тим, що автор “Первомосту” запозичив деякі місця своєї “повісті-дослідження” про П. Тичину в Надії Суровцевої, а роман “Я-Богдан” нібито “змонтував” із відомої трилогії М. Старицького та “підказки” одного твору південного брата – слов’янина... Але – не без резону.

Від перепрочитання української історії до проникнення в тонкощі сучасного буття України, здавалося б, крок не дуже значний. Але зробити його буває вкрай тяжко, у чому переконували, наприклад, тодішні “сучасні” романи Ю. Збанацького (“Хвилі”, премія 1970 р.), В. Собка (“Лихобор”, 1975), трилогія

<sup>1</sup> Дослівно: “Що може душу сколихнути рабу? / Січкаря душ, омріяна епохо! / Мистецтво взяте на скабу. / Митці поволі обростають мохом”.

О. Сизоненка (“Степ”, “Була осінь”, “Мета”, премія 1984 р.) чи кілька повістей В. Козаченка, в яких зроблено спробу події недавньої війни з фашизмом подати ніби як суто сучасне її переосмислення (премія 1971 р.). У тих критиків, які тренували свій нюх винятково на соцреалістичних вітрах, названі твори були, звичайно, “на слуху”; про них писалося, що письменники дуже уважні до зображення “радянських людей” чи “героя-комуніста”, котрий формував їхні світоглядні засади в різні періоди соціалістичного будівництва в СРСР, але історію суто художньої культури таким літературознавчим пустослів’ям не одуриш: ці твори залишились у принципі поза нею, оскільки запропонована в них “гра” дуже далека від власне мистецтва, а надто – від того рівня почуттів Шевченка, про який говорив І. Савченко...

Клин, як відомо, вибивається клином. Хоча й – не завжди успішно. О. Гончар запротестував був проти такого типу прози романом “Собор” (1968). І – наскочила коса на камінь: офіційні критики, що мали згаданий нюх, роман розтрошили, частина його накладу пущена була під ніж, а те, що врятувалося від ножа, на цілих два десятиліття опинилося в “надійних” кадебешних спецсхронах. Подібна (чи наближено подібна) доля спіткала й тогочасні романи Р. Іваничука “Мальви” (1968), В. Дрозда “Катастрофа” (1969) та деякі інші твори. Відчувалося, що слід шукати іншого типу творчості, такого стилю, який би “заховав” аж на дно болючі проблеми буття й у певному розумінні “обдурив” недремне око наглядової (як скаже Ю. Шерех) критики. Чи не першим це відчув Василь Земляк із його діалогією “Лебедина зграя” та “Зелені млини” (опубліковані в 1971, 1976 рр., відзначені премією в 1978-му).

Поточна критика про стиль діалогії говорила як про... химерний, що розвиває, мовляв, традицію О. Ільченка з його “химерним” романом “Козацькому роду – нема переводу...” (1958), тощо. Але химерність – лише один аспект Землякового мислення; він був органічною складовою значно ширшого стильового поняття, коріння якого в романтизмі й неоромантизмі. Вони легко пізнаються в тому, що це дуже особистісна діалогія, яку збагачено іронічно-фольклорними, ігровими формами письма. Вони давали змогу досліджувати ті ж проблеми, за які критиковано Гончарів “Собор” чи інші твори, але – в іншому стильовому зрізі.

Коли діалогія дійшла до читача, у світовій літературі широкого розголосу набули твори з так званим міфологічним, притчевим (параболічним) типом мислення. Зовнішня ознака його – дальша ущільненість образу (на мінімальній художній площі – максимум естетичної інформації), а внутрішня – розширення у зв’язку з цим масштабів бачення світу й людини в ньому. Уся “параболічна” література будувалася на історичному (чи імітованому під історичний) матеріалі. Письменники зверталися до фольклорних і міфологічних джерел, до пам’ятних віх у писаній історії, щоб виявити там найцінніше, найлюдянніше і привернути до нього увагу сучасників. Подієве тло діалогії В. Земляка відсунуто у 20-ті роки ХХ ст., саме в ті часи, коли формувалося розстріляне згодом і мистецьке, і суспільне відродження. Автор, отже, виходив на органічний зв’язок із ним і свій твір уявляв як свідоме (чи й підсвідоме) його відлуння. “Чиста” радянська література ті часи осмислювала переважно в героїчному (властиво – псевдогероїчному) плані; В. Земляк заговорив про ту героїку іронічно, удавшись до (в основі своїй) романтичної гри. Вона дала йому змогу витворити “вічну” назву села, в якому відбуваються події (Вавілон), націлену на вічність “поведінку” героїв твору, гіперболізовану характеристику персонажів і подій, наситити фольклорним матеріалом усю романну оповідь і з підкресленою іронією зобразити все вавілонське буття. Термін “зобразити” тут не дуже точний; вавілонське буття в діалогії, що асоціюється з відомим



“вавілонським стовпотворінням”, не зображено, а перетворено в річищі суто авторської іронії. Найвиразніше вона виявляється в зображенні героїв твору, які не так живуть у радянському житті, як “граються” в нього, а також у “внутрішніх” коментарях автора, що ними супроводжується весь текст роману: “Їх розмова, якби її записати дослівно, виглядала б чи не отак”; “Нема світу по наш Вавілон” та ін. Щоб показати “кумедність” мети вавілонських комунарів, автор “змушує” їх звертатись за порадами до... голландських комуністів, аби ті поділилися з ними досвідом виготовлення голландського сиру, ставити перед собою парадоксальну мету “довоюватися... до високих істин у любові та революції” тощо. Говорячи про це з іронією, постшістдесятник В. Земляк, можливо, і сам не до кінця усвідомлював, яку грандіозну картину комуністичного безладу він вимахав...

Протягом 80-х років Шевченківськими лауреатами ставали прозаїки різних поколінь і різних стильових уподобань. Тематично їхні твори “перегукувалися” ніби із сучасністю, але міцно трималися й історичного кореня. Суто “сучасними” сприймалися романи Ю. Мушкетика “Позиція” (премія 1980 р.), повісті В. Титова “Всем смертям на зло...”, “Ковыль – трава степная” (1981), роман А. Мороза “Четверо на шляху” (1982), повісті й оповідання Є. Гуцала (1985), художньо-документальна повість О. Дмитренка “Аист” (1987) і особливо зібрання творів у 2-х томах Гр. Тютюнника-молодшого (1989). Що ж до інших, то подієве тло в них відносилось або в недалеке воєнне (“Біль і гнів” А. Дімарова, премія 1981 р.), або у ближче повоєнне минуле, що перепліталось часом ще й із передвоєнним, позначеним сумними голодоморними драмами (“Чотири броди”, 1981) часом.

У “Чотирьох бродях” є багато ознак літератури сутого *соцреалізму* з його декларативною “відданістю” компартійним ідеям та обов’язковим у радянській літературі шельмуванням усіляких “недобитків” буржуазного націоналізму. Автор ішов на такий компроміс задля єдиного: бодай одним штрихом порушити табувану в СРСР тему голодомору 1932–3193 років. У 60-х роках до неї пробував звернутися А. Дімаров (роман “...І будуть люди”, 1964), але був за це на кілька років “відлучений” від літератури і “приписаний” до... геології. М. Стельмах вирішив, мабуть, не ризикувати й пішов на компроміс: компартійна влада в його романі вийшла безневинною, а голодомор спричиняють місцевого розливу “шкідники” та “недобиті” націоналісти. Серед них, зокрема, “судовець Ступач”, який, будучи уповноваженим від районного чиновництва, вигрібає із селянських хат останні крихти хліба, а також колишній “гетьманець” (зі служби охорони гетьмана Скоропадського) Магазаник, котрий приховує зерно в лісових тайниках, і його поплічник (теж із “націоналістів” 1918 року) Безбородько, який прикидається бородатим старцем і сподівається на відродження великої України з допомогою... Гітлера. Погляди цих двох “націоналістів”, щоправда, не в усьому збігаються. Якщо Магазаник, будучи ненависним щодо соціалізму, усе ж не хоче вірити в Гітлера як месію для України (“Заярмить він нашу землю, запалить нашу хату, а якщо й принесе добро, то тільки своїм гітлерякам”), то Безбородько впевнений в іншому: “Як прийде Гітлер, він зразу посадить правувати на гетьманський дзиґлик старого Скоропадського... Про велику Україну з правителем Скоропадським і чув, і читав я”. І районному “шкіднику” Ступачу, і сільським “націоналістам” Магазанику та Безбородьку протистоїть у романі “справжній” комуніст, учитель за фахом, а потім – голова колгоспу Данило Бондаренко. Його співчуття голодним пограбованим селянам Ступач називає анархізмом, на що Бондаренко відповідає не лише рішуче, а й зі злістю: “Як комуніст, я переконаний, що в кожній порядній людини повинно боліти серце за людей”. Ця демагогія, звичайно, його не врятувала: Ступач (районний же прокурор!) таки виписав ордер на арешт Бондаренка, і той змушений

був зійти з дому, переховуватись у родичів із сусідніх сіл і... дочекатися “справедливості”. Звістку про неї приніс у двадцять першому розділі роману “старий комуніст” Діденко. Соцреалістична сцена, в якій усе це відбулося, заслуговує на цитування без купюр. З’явившись у хату колгоспного агронома Мирослави, де “нелегально” перебував Бондаренко, Діденко каже йому: “... Чоловіче добрий, писав ти по інстанціях листи про себе, а я тихенько писав про тебе. Завмираючи, очікував ти відповіді, тривожачись, чекав і я. І от сьогодні до мене прилетіла звістка, як ластівка.

– Звідки?! – поблідши, не голосом – душею, запитав Данило і приклав руку до грудей: чи то серце, чи світ пішли обертом...

– З Центрального Комітету партії! Спасибі йому, всю напасть відкинута від тебе. Чуєш?

– Ой! – скрикнула Мирослава, ступила крок до Максима Петровича, та зупинилась і глянула на Данила... Він мовчки підійшов до Діденка і, мовчки, здригаючись, почав його обніматися. Припала до гостя й Мирослава, не витираючи сліз, що котились і котились по щоках”.

Цей відомий ще з античних часів “бог із машини” (у вигляді “Центрального комітету партії”), звичайно, виказав усю суть соцреалістичного компромісу письменника, але й урятував роман від... шухляди. Протягом чотирьох років “Чотири броди” шукали друку і в літературних журналах, й у видавництвах, і він міг би повернутись у письменницький стіл, але “бог із машини”... Радянський читач (хоча й у карикатурному вигляді) таки одержав певний мінімум інформації про голодомор в Україні 30-х років. Те, про що йшлося у другій частині роману (співпраця Магазаника та його синка Стьопочки із фашистами під час окупації України й ін.), значення не мало; роман завершився “божою машиною” в кінці першої частини.

Коли “Чотири броди” маринувались у журналах і видавництвах, Р. Іваничук працював над творами про епоху Маркіяна Шашкевича та Кирило-Мефодіївського братства (“Вода з каменю”, “Четвертий вимір”, премія 1985 р.), а Вал. Шевчук писав роман про часи українського бароко, осмислені в річищі готики й химерності (“Три листки за вікном”, 1988). Відтак стильова карта тогочасної прози видавалася дуже строкатою, що віщувало, сказати б, наближення якогось кінця; у кінці 80-х років радянська історія (за умов офіційно оголошеної “перестройки”) вскочила фактично в погібельну агонію; унаслідок цього мистецтво виплутувалося із шор соцреалістичної догматики, а письменники почали почуватися вільнішими у виборі художніх форм і поглядів на дійсність, котра розвивалася, як тепер знаємо, у бік розпаду СРСР і створення на його території багатьох незалежних держав. Чи відчувала це література, зокрема проза, і чи готовими були до цього самі письменники? Відповісти на таке питання лише ствердно чи заперечно – означає спрощувати проблему. Література – явище завжди глибше за ту епоху, в яку вона твориться, і тому в ній (літературі) можна натрапити на мотиви, котрі в тій епосі почувуються або суголосними, або й цілком “виламаними” з неї. Суголосність у 80-х роках була нерідко “приспорованою” до ідеологічних умов (приклад із романом “Чотири броди” тут дуже показовий), але й незалежно-органічна, коли пером письменника керувала винятково генетична пам’ять роду й народу, коли всупереч ідеології творча енергія письменника захоплювала у свій фарватер народознавство, мораль і психологію людини не одного якогось моменту, а великого часу. Говорячи, скажімо, про лауреатство А. Дімарова та його роман “Біль і гнів”, дехто з критиків не втримався, аби не наголосити, що герої твору в найскладніших умовах німецької окупації зуміли залишатися незрадливими ні щодо себе, ні щодо землі, яка їх народила: “Не зрадили як комуністи, як

громадяни” [див.: 20]. Справа тимчасом була складнішою: їх не пускала до зради історична реальність, яка у фундаменті мала те безсмертя, що корінням сягало в ясні зорі й тихі води, що століттями й тисячоліттями формували обабіч Дніпра суто український дух, суто українське відчуття своєї правди і своєї волі.

За стильовою організацією матеріалу “Біль і гнів” був твором радше традиційним (мається на увазі традиція ще класичного роману), ніж новаторським. Але авторське звернення до “старих” засобів виявилось все ж неповторним. І причина тут не тільки в тому, що А. Дімаров продемонстрував саме своє прочитання багатьох самотніх характерів з народу, втягнутого у кровопролитні баталії з фашизмом, а й в умінні письменника живописати ці характери справді енергійним словом, видобувати з того слова максимум барвистості й теплоти. Тодішні цензори й видавничі редактори, щоправда, вилучили з роману не одну сотню сторінок (особливо тих, які нібито кидали тінь на непорочність радянської людини навіть за умов окупації), однак основна, суто дімаровська барва в романі таки залишалася непорушною...

Відзначений премією в 1982 р. роман А. Мороза “Четверо на шляху” можна було б назвати поширеним у ті роки словом “сільський”, але такий епітет у цьому випадку видавався надто вузьким, бо твір А. Мороза заглиблений у значно ширшу проблему – проблему людської моралі з усіма її глибинами й таємницями. Якими принципами в житті має керуватися людина, яким має бути її духовний світ – ось головні питання, над котрими замислюються разом з автором герої роману. Відповісти на них на початку твору ніби збирався слідчий Задерій (головна “ланка” детективного ланцюга, який у романі розгорнувся, на жаль, не до кінця), але надалі всі психологічні струмені цих питань “замкнулися” на образі голови колгоспу Горового. Цей персонаж не так діє в романі, як роздумує, мислить, і з його роздумів про високе призначення людини на землі в основному і складається основна концепція роману. Рух самого Горового до усвідомлення суті людського життя дуже лаконічно відбито чи не в оцих авторських словах: *“А Горовий тим часом думав про своє. У щастя людського два рівних є крила. Це він знав, як знав і те, що сам він довго пробував летіти на одному крилі, аж поки не впав на землю, і йому вже, либонь, не мати їх обох, одначе він тепер знав, що шукатиме їх собі в тому, щоб єдналися вони в людей, ці рівні крила”*.

Проблему “рівних крил” по-своєму вирішував Р. Іваничук у згаданих романах про Маркіяна Шашкевича та кирило-мефодіївців. Герої цих творів – люди однієї епохи, епохи, коли цілком очевидно зникала Україна з України, коли повернути її “додому” (західна частина її конала в ярмі Австро-Угорського, а східна – Російського імперського режимів) означало майже те, що добування води з каменя. Намарна це нібито справа, але такі одержимі ентузіасти, як Маркіян Шашкевич чи члени київського Кирило-Мефодіївського братства, не лише не зважали на трудність своєї місії, а й готові були віддати в ім’я неї всі рештки свого приниженого тими режимами життя. З-поміж кирило-мефодіївців, чільні місця серед яких посідали Шевченко, Куліш і Костомаров, Р. Іваничук обрав для художнього осмислення ніби не дуже примітного, але сильного духом педагога, математика й літератора, котрий став своєю людиною-енциклопедією”. Гулак, звичайно, не був героєм-борцем, як його побратим Шевченко, але він був чи не єдиним серед братчиків, хто стояв поруч із Шевченком і в часи судової розправи над кирило-мефодіївцями, і в наступні роки життя, коли був покараний засланням на Кавказ. Гулак не покаявся у своїх “гріхах” і до останніх днів залишався в конфлікті з російсько-імперською добою, чесним перед совістю й перед історією. Навіть будучи підневільним засланим, він не припиняв утілення в життя ідей братерства



між людьми, які були визначальними в діяльності кирило-мефодіївців. Гулак першим показав грузинам, що велич автора “Витязя в тигровій шкурі” полягає насамперед в інтернаціональному пафосі утверджуваних ним ідей; довів азербайджанцям, що великий Нізамі врятував їхній край від духовної загибелі, бо навчав людей забувати слово “я” і завжди пам’ятати грандіозність слова “ми”; висловив геніальну думку, що найпідступніший ворог кожної людини – споживацтво, воно знищує особистість, а знеособлений народ – уже не народ.

Щоб скласти найповніше уявлення про предмет будь-якого (наукового чи художнього) дослідження, треба не лише наближатися до нього, а й віддалятися від нього. У художньому творі тільки за таких умов з’явиться ефект відходу від життєподібності й наближення до узагальненого, об’ємного уявлення про життя. У “Четвертому вимірі” Р. Іваничука цього ефекту досягнуто саме завдяки розмаїттю форм оповіді. Надаючи слово різним героям роману, дивлячись на Гулака очима його соратників по братству і просто сучасників, а також удаючись до романтизованих різновидів об’єктивно-психологічного письма, Р. Іваничук дає змогу глибше зрозуміти й головного героя твору, і всю його епоху. Їх суть проглядається чи не в суто авторському образі затиснутого будівлями вузлуватого дерева, яке до сонця-волі вихопилося вершечком, у “тюрмі” залишивши лише тіло...

Про верхи і низи людського життя, про душу і тіло його багато роздумують герої роману Вал. Шевчука “Три листки за вікном”. Це в певному розумінні “химерна”, з елементами готики й міфу таємничо-детективна історія трьох поколінь Турчиновських; вона бере початок у далекому XVII столітті, продовжується в наступних, а художнім пафосом сягає у дні наші, збагачуючи нас мудрістю й вірою в безсмертність людини як такої. За спостереженням дослідників творчості Вал. Шевчука (зокрема Галини Косаревої)<sup>1</sup>, назва твору може бути потрактована як гнучка метафора, котра виражає сакральний зміст числа “3” (на що вказує підзаголовок твору: “це три листки з дерева життя, три епохи – XVII, XVIII і XIX століття”), внутрішні, духовні виміри людини в переломні для її свідомості часи. Із цього погляду коріння триптиху-трилогії як способу осягнення світу проникають у первісні пласти міфології, ритуальних і магічних дійств із характерними для них трихотомічними формулами закляття, благословення тощо. Метафоричний сенс висвітлюють також три епіграфи, які письменник подає у триптиху, – із творчості Г. Сковороди, Якова Савченка та К. Транквіліона-Ставровецького. Також напрошується паралель із сковородинівською теорією “трьох світів”. Письменник не прагне белетризувати середньовічний твір про Іллю Турчиновського як “документ доби”, а пропонує читачеві стереотипне тлумачення проблеми “людина-історія”. Вал. Шевчук намагається передусім осягнути психологію та світобачення простої пересічної людини: *“Ні, не належу я до людей з вибраною долею, я у цьому житті людина мала, – говорить герой роману. – Та й пригоди, які перебув, не такі вже захоплюючі – це пригоди малої людини”*. Також автор змальовує внутрішній світ *Межової Людини*, вільної від тенет середньовічних уявлень, у свідомості якої такі просторові концепти, як час, простір, ідея, були матеріалізованими. Саме тому й існували в персоніфікованому вигляді “темні сили” (готичні Страх, Смерть та ін.), котрі Вал. Шевчук уводить у канву повісті та потрактовує в аспекті міфологічних мікросюжетів (притч). Коротше кажучи, маємо твір особливої філософської, художньої насиченості, який засвідчував наявність в українській прозі потужного магічного струменя; він перегукувався з магією латиноамериканської прози кінця XX ст. й водночас – із тією традицією, яку

<sup>1</sup> Див.: [http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc\\_Gum/vg/2009\\_19/13\\_19.pdf](http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/vg/2009_19/13_19.pdf).

започаткував у вітчизняній літературі великий містик Гоголь, потім продовжував Достоєвський, а в ближчі до нас часи – автор “Лебединої зграї” Василь Земляк.

Останньому (тобто Землякові) Шевченківська премія (наголошую) присуджувалася посмертно. Такою акцією Шевченківський комітет започаткував серію своєрідних вибачень перед письменниками, творчість яких за їх життя залишалася ніби непоміченою чи й несправедливо шельмованою, а насправді мала для літературного процесу України виняткове значення. Посмертно, зокрема, присуджена премія в'язням ленінсько-сталінських ГУЛАГів Б. Антоненку-Давидовичу й І. Багряному (1992), а першим після Василя Земляка такої “честі” був удостоєний Гр. Тютюнник-молодший за “Твори у 2-х томах” (1989). На роздуми у зв'язку з цим двотомником Шевченківському комітетові знадобилося майже десятиліття, адже письменник, один із найоригінальніших прозаїків шістдесятницького призову, відійшов за обрій ще 1980 р. Перша книжка його прози “Зав'язь” вийшла з певним запізненням як для шістдесятника, аж 1966 р. Це був підсумок кількарічних публікацій новел у літературній періодиці, яка зробила молодого автора справжнім лідером шістдесятництва у прозовому жанрі. Про “простих людей”, як я говорив, писали всі шістдесятники, але Гр. Тютюнник знайшов у тих “простаках” саме те, що помічали свого часу хіба що В. Стефаник та його “син з Дівич-Гори” (як говорив про автора “Політики” та “Змовин” сам Стефаник) Гр. Косинка, – філософську душу. А на споді тієї душі відкрилась автору “Зав'язі” ще й дивацька родзинка її. Звідси уявлення про героїв письменника, що вони – диваки. Ширше говорячи, в їхньому дивацтві – повнота неординарності людини, яку постійно принижує чи й цілком руйнує помічена Ліною Костенко радянська клітка для бовдурів і негідників. Інколи цю клітку “розширено” автором аж до передрадянських часів, і тоді його герої стають справді епохальними диваками. Сторож Мусій Приходько, наприклад, побував на фронтах і “громадянської”, і недавньої “вітчизняної” воєн, замість ноги мав лише кульшу й тому *“написав заяву в райсобез, щоб дали машину на трьох колесах”*. Відповідь прийшла знущальною до трагічності: *“Машина вам... не показана, с'язі з тим, що кульша на два сантиметри довша, ніж треба. Треба п'ятнадцять, а у вас – сімнадцять... Так що ж, мені оті два сантиметри надрубати, чи як?”* (“Чудасія”, 1966). Маркіян Гнатович теж ветеран двох воєн, прагне бути у всіх на виду, але сформував у собі, мабуть, найдивніший норів: “любов” до порядку. Поховавши Маркіяна, односельці, проте, ту любов (в умовах клітки для бовдурів) розуміли по-своєму: повертаючись із поминального обіду, один із них глянув на свіжу могилу і *“п'яно проварнякав: “А що, порядок треба знать? Хе! От тобі й порядок!..”* (“Поминали Маркіяна”, 1969). З не менш гіркою іронією повідав Гр. Тютюнник і про “невдоволених” селян, які сподівалися на новину в обійсті дивакуватого Оксьона; він своїй жінці методично погрожував, що підпалить хату або на горищі повішається, але не вчинив ні того, ні того: *“Сусіди помалу розійшлися, і в очах у них чаївся жаль, що так нічого й не скоїлось, тільки подратували”* (“Житіє Артема Безвіконного”).

Окремо в Тютюнника вишикувалися суто “позитивні” диваки, які свою “позитивність” усе ж не можуть відмежувати від приниженості чи й неповноцінності: дядько Никін, Кравчина, Іван Срібний, Устим з Оляною, Артем Безверхий, Степан... Або й без імені, а просто: “м'який”, “бовкун”, “дикий”, “грамотний”... Такі персонажі не “приходили” до письменника, а ніби “виростали” з нього: він оповідав про них як про символи радянської (безпаспортної) наруги над людиною із затиснутим у кулаці серцем і з глибоким внутрішнім співчуттям. Для характеристики такого стану письменникові довго бракувало точного означення, аж поки не натрапив на нього аж у фіналі

своїх нотаток-спогадів “Коріння”: “...Скільки у нас на Україні Оксенів, Орись, Тимків, Гречаних, Дорошів... Але не всі відкриті, не всі виростають у честь, поезію і славу народу. Бо щоб вирости їм у поему краси, поему щастя і горя, радості і смутку, треба, щоб почалися вони з серця доброго, люблячого, самовідданого... Мало – бачити. Мало – розуміти. Треба любити. Немає загадки таланту. Є вічна загадка Любові”.

Цією “загадкою”, як здається, керувався й автор одного з найцікавіших творів 80-х років – роману “Страж-гора” С. Пушик (премія 1990 р.). Фахівців цей роман вразив спочатку формою, бо такого жанрового визначення (“роман з народних уст”) в українській прозі, здається, ще не було. Роман написано справді з “голосу народу”, і йдеться в ньому саме про народне життя. “Це новий етап в освоєнні фольклору, – зазначав Л. Коваленко. – І новий крок у збиранні його. Досі ми мали зразки записів певних жанрів народної творчості. С. Пушик перейшов на якісно новий етап записів – “всежанровий”, – його цікавить уже не окремих фольклорний твір, а насамперед носій народної творчості у всій його людській неповторності і багатогранності” [див.: 10].

Головна героїня роману Марія Марчак тримає у своїй пам’яті тисячі пісень і прислів’їв, сотні казок, легенд та інших фольклорних перлин. Та пам’ять – наче гора Стражниця, що від давнини стоїть на чатах у Марчаччиному селі Лужку (звідси й назва твору – “Страж-гора”), вартує людську історію, дає змогу народові міцно триматися народного кореня, в якому єдиним потоком струменять соки й сучасного, і минулого, і майбутнього. Форма художньої оповіді в романі дає підстави, крім авторського визначення жанру, назвати твір ще й “романом-монологом”. Бо ж від початку й до кінця він звучить як монологічна сповідь однієї людини, котра, однак, не заступає собою всіх тих інших, хто пережив разом з нею трагічні дні цісарщини та польського панування, хто вмирав з голоду в роки фашистської окупації тощо. “Така вже справді народна людина з цієї оповідачки – вона не може про себе, не згадуючи інших... Так, наче вона заповзялася живою достеменністю власного досвіду, всього баченого, чутого, знаного нею, із свого “низового” боку підтвердити глибоку правду художніх літописців Франка, Стефаника, Черемшини, Мартовича, Козланюка, яких вона, до речі, ніколи не читала, бо самотужки вчилася грамоти вже на схилі віку” [див.: 13]. Розповідь Марії Марчак “про час і про себе” дає змогу читачеві пізнати цілу епоху в житті народу (критично поставившись хіба що до шельмування в романі “бандерівців”), а її високі моральні чесноти, її людяність і доброта – то справді виховна енциклопедія, яку із вдячністю візьме із собою й сьогоднішнє, і завтрашнє покоління молодих людей.

Доречно сказати: виразна орієнтація Шевченківського комітету саме на молодих людей відбивалася в тому, що протягом певного часу він присуджував премію саме за твори, які адресувалися дітям та юнацтву. Серед них, зокрема, повісті Є. Гуцала “Сайора” (1985) й О. Дмитренка “Аист” (1987), роман І. Білика “Золотий Ра” (1990), пізніше – різножанрові твори Я. Гояна (1993), О. Апанович (1994) та ін. В окремих випадках уточнення “за твір для дітей та юнацтва” звучало з певними натяжками чи й ніби з вибаченням (Є. Гуцала, наприклад, як і в поетичній номінації 1984 р. М. Вінграновського, дитячими письменниками навряд чи можна назвати), бо так цим авторам віддавалося належне все-таки за “дорослу” творчість. Але оскільки в часи присудження їм премій вони за ту “дорослість” піддавалися також ідеологічній критиці, то, думав “уважний” Комітет, ми ту творчість ніби “обминаємо”, але автора... “вшановуємо”. Ось такі подвійні стандарти... З ними доводилось миритися, бо в умовах лицемірної й хитрої радянщини вони стрічалися повсюдно, і не було на те ради. Дехто з письменників, щоправда, не зміг дочекатися демонстрації

навіть такого вияву подвійних стандартів. Скажімо, Б. Антоненко-Давидович. Він чверть століття гибів у сталінських ГУЛАГах, помер 1984 р., а премія за збірку прозових творів “Смерть. Сибірські новели. Завищені оцінки” йому присуджена лише 1992 р. До цієї збірки ввійшли твори, над якими письменник працював практично протягом усього життя: повість “Смерть” опублікована ще 1927 р., а “Сибірські новели” писалися практично до останніх днів Б. Антоненка-Давидовича; окремим виданням вони побачили друк лише через п’ять років після його відходу у кращі світи.

Повість “Смерть” піддавалася вульгаризаторській критиці одразу ж після її публікації, тобто в кінці 20-х років ХХ ст. Тогочасну режимну критику не влаштовувала насамперед авторська ідея смерті як обов’язкового аргументу в боротьбі за нові, радянські переконання: хочеш стати більшовиком – отже, освяти цю свою іпостась чиеюсь кров’ю. Водночас критичну настроєність проти повісті викликала нестандартність поведінки головного її героя – Костя Горобенка, який був дуже активним і в часи Української Народної Республіки, і прагнув вийти на перші ролі у слугуванні іншій, радянській владі. “На постаті й долі цього героя автор дослідив процес витравлення національної свідомості та гідності, показав, як ціною зречення ідеалів, добровільної відмови од своєї історії та культури український інтелігент деградує в безбатченка-яничара, котрий в ім’я ефемерного “світлого майбутнього” зневажає своє минуле, зрікається свого народу, навіть батька й матері (“дрібних буржуа”)” [3, 329]. Такі ідеї у власне радянській літературі були, звичайно, “не модними”, адже вона, творена в річищі соцреалізму, визнавала лише героїв, які не “деградували”, а “підносилися” до рівня “світлого майбутнього”.

“Сибірські новели” Б. Антоненка-Давидовича – це художні образки того буття, яке письменник зафіксував, потрапивши (за приналежність до вигаданої гепоушниками “контрреволюційної націоналістичної організації”) в “Сибір неісходиму” (Т. Шевченко). Писав їх автор переважно “в шухляду”, не сподіваючись на опублікування, але деякі з них усе ж звучали й за життя письменника. Мені довелося почути один із цих образків (“Так воно показує”) у виконанні самого Б. Антоненка-Давидовича. Трохи надтріснутий голос, але виразна інтонація, його чиста літературна мова чуються мені ще й сьогодні. “Сибірські новели” (до цього циклу входили також оповідання “Спокуса”, “Гроза” й “Чистка”) демонстрували філігранну майстровитість автора в побудові сюжету, але особливо – у змалюванні характерів. Серед них у Сибіру стрічалися письменникові різні – від чесних і порядних до дрібнодухих і злодійкувато-підлих. Автор володів винятковим даром у їх зображенні; колоритні й по-справжньому живі, вони демонстрували великі можливості неореалістичної школи в українській прозі, яка завжди огорнута ще й ледь уловним романтичним серпанком.

Б. Антоненко-Давидович був першим автором, що удостоївся Шевченківської премії в перший рік української незалежності. Того ж року (1992) відзначена й романна творчість письменника-емігранта І. Багряного (романи “Сад Гетсиманський” і “Тигролови”). Покинув він Україну в останні роки минулої війни з фашизмом, але перед тим (у 30-х роках) двічі був засуджений за вигадану контрреволюційну діяльність і відбував покарання в таборах на далекому Сході та на російській Півночі. “Враження” від репресивних дій радянської влади та від особистого перебування за ґратами лягли в основу обох відзначених премією романів. “Тигролови” (первісна назва “Звіролови”) написані 1944 р.; публікувалися вони й кількома іноземними мовами, однак художній рівень їх дещо поступається рівневі “Саду Гетсиманського”, що створений 1950 р. У цьому останньому романі відлунював стиль ліро-епосу 20–30-х років,

тобто часів високого модернізму (параболічні фрази початку й кінця роману про *“синів старого Чумака, добрих і вірних, що любили свій рід, нащадків славного роду ковальського”*; *“дітей старого Чумака, добрих, і вірних, і в рід свій залюблених, нащадків славного роду ковальського”*, ніби вихоплені з *“Вершників”* Ю. Яновського, а зав'язка роману з мотивом про приїзд чотирьох синів у батьківську родину перед майбутніми випробуваннями – це художній прийом, що нагадує прийоми Довженкової *“України в огні”*), однак були в романі й суто авторські стильові знахідки: насамперед – необароковий паралелізм художніх візій і неоромантична загадковість контрастної *“гри”* в розгортанні сюжету. Перше для твору має концептуальне значення; перебування головного героя роману Андрія Чумака в чекістських камерах радянського досудового слідства порівнюється автором із випробуванням Ісуса Христа в Гетсиманії перед його розп'яттям; друге – суто формальна (неоромантична) інтрига, пов'язана із сюжетними терзаннями героя: хто ж на нього доніс перед арештом – кохана дівчина Катерина чи рідний брат Микола? Неоромантизм останньої колізії – у композиційній акцентованості на ролі головного героя в романі; інші персонажі твору виконують у ньому суто функціональну роль – вони з'являються і зникають, а головний герой тримає на собі і змістовий тягар роману як художньої структури, й емоційну температуру оповіді як головного компонента тривкості тієї структури.

Ідеологічна критика (чи *“правого”*, чи *“лівого”* ухилів) протягом тривалого часу бачила в головному героєві роману або переконаного українського патріота, який карається в застінках *“єжовщини”*, або запеклого антирадянщика, що відповідав поглядам автора. Андрій Чумак справді герой із рисами автобіографізму; тортури, яких зазнає він під пресом радянської слідчої системи, І. Багрянний *“списав”* із власного арештантського минулого. Треба, мабуть, особисто відчувати *“смак”* тих тортур, щоб писати про них так точно і вражаюче: *“Почались тортури, яких Андрій не міг передбачити, не міг навіть уявити... За кожним ударом біль шарпає тіло й душу, обтинає йому нерви, мутить мозок... Душа тріпоче в побитому тілі, як пташка в клітці, марно шукаючи порятунку... Він тільки мукає за кожним ударом і все більше обливається потом... Тортури тривали довго, але без жодних наслідків для своєї справи. Були лише наслідки для нещасного Андрія – він був зовсім близький справді до божевілля”*. Художній задум роману, проте, ширший за осмислення тортурних *“буднів”* Андрія Чумака; письменник сформулював його чи не в цих ось міркуваннях героя твору: *“Людина – це найвеличніша з усіх істот. Людина – найнещасніша з усіх істот. Людина найпідліша з усіх істот... Та найдивнішим є те, що ці три рубрики сходяться в одній тій самій людині”*.

Брати Половці в *“Подвійному колі”* з *“Вершників”* Ю. Яновського зустрілися під Компаніївкою один лиш раз, щоб помірятись між собою фізичною силою й довести, чия ідея... найідейніша. Брати Запорожці з *“України в огні”* О. Довженка зустрілися теж один раз, щоб пошанувати материну старість перед майбутніми воєнними випробуваннями. І. Багрянний улаштував *“своїм”* братам Чумакам дворазове побачення: на початку роману (у хаті батьків), щоб попрощатися з померлим батьком, і в кінці – у радянському *“суді”*, де всім їм (і найменшій сестрі Галі) вирок про розстріл було замінено багатолітнім тюремним ув'язненням (*“лиш не замінили нічим Катриного божевілля”*). Останнє побачення братів розвіяло найболючіший сумнів Андрія: доноси на нього не писали ні наречена Катря, ні брат Микола; потрапили вони за ґрати на підставі того, чого навіть *“судді”* не знали. *“Лише вгадували та тямали, на що ці люди здатні”* (на вияв, тобто, ненависної для режиму національної свідомості). Таке завершення романної колізії



проливало світло і на свавілля радянської влади, і на людське свавілля загалом.

Яких масштабів те свавілля могло набрати навіть за “мирних умов” радянської влади, спробував показати Ф. Роговий у романі “Свято останнього млива”, що відзначений премією того ж року, що й “Сад Гетсиманський” І. Багряного. Цей роман протягом кількох років мандрував від рецензентів до рецензентів і, понівечений усюдисущими тоді цензорами та видавничими редакторами, побачив друк лише 1982 року. Основний докір автору зводився до того, ніби він – “далекий від життя”, мислив “не як сучасна людина... не приховує своєї зневаги і навіть ненависті до споруди, до людей, які її будують”. Цей наклеп натякав на спорудження чергової ГЕС на Дніпрі та постання у зв’язку з цим “рукотворного” моря, унаслідок чого цілі села мали бути потоплені, а їхніх жителів чекала круговерть переселення в невідомі краї. Автор показав цей процес як велику людську драму; ішлося ж не просто про зміну місця мешкання, а про прощання людини зі своїм пракоренем, із місцями, де закопаний її пуп. Письменник побачив у такій акції наругу над суттю людського буття, замах на найсокровенніше в ньому. У часи публікації “Свята останнього млива” вже набула широкого розголосу повість російського письменника В. Распутіна “Прощання з Матьорою” (1976), у якій ішлося, по суті, про подібну ситуацію в одному із закутків російської глибинки. Декому здалося, що Ф. Роговий “пішов” за відомим уже в літературі мотивом, але насправді його “Мливо” писалося задовго до “Прощання з Матьорою”, а художнє виконання українського прозаїка мало суто своє обличчя: це був протест проти знецінення людини, на який зважувалися свого часу тільки шістдесятники. Устами М. Вінграновського вони проголошували: *“Ми знову є. Ми – пізні. Найпізніші... // І є народ, в якого є прокляття, // Страшніші од водневої війни”* (“І є народ...”, 1962). Ф. Роговий своїм “Мливом” не тільки міг підписатися під такими словами, а й ніс естафету далі, через двадцять років знову заговорив про те прокляття, що чекає на всіх гнобителів людини.

Протягом першого десятиліття української незалежності Шевченківська премія стала демократичнішою й більш “незалежною” від ідеологічних критеріїв у поглядах на літературний твір. У наслідку визначальною ознакою вартості його став суто художній принцип: адже література – мистецтво, а отже, і підхід до її явищ має бути суто мистецьким. Відтак ідеологічні переконання автора чи його героїв відсунулися ніби на другий план, зате на перші позиції вийшла естетика. Роман-епопея В. Дрозда “Листя землі” відзначений премією саме тому, що це по-справжньому естетичне прочитання долі кількох поколінь українського Полісся, художній погляд автора на непрості шляхи у ХХ ст. і окремого роду, і цілого українського народу. “Що головне в цьому романі?” – запитував в імітованому листі до В. Дрозда М. Жулинський і відповідав: “Мабуть, душа людини, яку ти відкриваєш тим, хто зможе, захоче прочитати “Листя землі”. Душа Краю, душа народу, велике нелюдське терпіння і віра. Віра в кращий день, в Горіхову Землю, в те, що нарешті втомиться людина від насильства і зверне свій погляд до Бога – зазирне у свою душу, простить усі гріхи їхні, не вимагатиме суду ні людського, ні Божого, а повірить у добро, в любов, у землю свою і працею важкою поверне втрачену віру в Бога. Віру в себе, в свої сили, в свою душу” [11, 4].

Звернення до душі людської і до божественного в духовності народу стало в роки української незалежності ледве чи не центральною темою всієї вітчизняної літератури. Занедбана в радянські часи, ця тема стала своєрідним екзаменом на художню зрілість письменників і на обізнаність їх із життям свого народу. Іван Чендей такий екзамен складав протягом усіх радянських років, але

апогею сягнув либонь тільки в повісті “Іван”, що відзначена Шевченківською премією в 1994 р. Протягом 70–80-х років радянська влада тримала його під постійним наглядом як неблагонадійного, особливо ж за цю саму повість, яка публікувалася ще 1968 р. і була піддана найбрутальнішому остракізму. І все через те, що в ній відтворено конфлікт компартійного активіста зі священником. У суто радянській літературі такого зразка конфлікту розв’язувалися на користь партійців, а тут – навпаки. Як зазначали пізніші критики, у повісті І. Чендея перемогла правда священника, а якщо глибше – духовне начало людини взяло гору над пожадливістю й самовпевненістю диявольської компартійної влади.

Іван в однойменній повісті І. Чендея – не просто “Іван”. Це країна тих Іванів, на яких тримається світ, які не дають тому світові скотитись у прірву безпам’ятства й національного звиродніння. Глибше цю проблему вдалося осмислити старшому побратимові І. Чендея Віктору Міняйлові, який у 70–80-х роках став добре знаним у літературі як автор “химерних” (у стилі “Лебединої зграї” Земляка) романів “Зорі й оселедці” та “На ясні зорі”. У новому романі письменника (“Вічний Іван”, премія 1996 р.) “химерна” образність теж виконує важливу художню функцію, але головніше в ній – той самий Іван, якого названо “вічним”, бо в нього ж і весь родовід такий: і дід звався Іваном, і прадід, і прапрадід, а новонародженого сина, учасника повстанських рухів за волю України в часи так званої громадянської війни 1917–1921 рр. названо теж Іванком. Основна художня енергія роману, проте, потужніше випромінюється з постаті матері цього Іванка; вона сприймається як богородиця, що покликана народжувати нових і нових синів божих, оскільки її чоловіка – Іванкового батька – радянська влада загнала на маргінеси суспільства, і в майбутньому такі матері змушені будуть народжувати нових Іванів хіба що від божого духу. Така євангельська символіка роману “Вічний Іван”, з одного боку, багатозначна, а з другого – насторожлива: не дійти б до того, щоб “вічні Івани” остаточно змирилися зі своєю відстороненістю від активного життя й назавжди притлумили в собі вогонь спротиву, здатність до боротьби за себе в будь-яких (хай і вкрай підневільних) умовах. Герой роману Миколи Руденка “Орлова балка” теж затиснутий з усіх боків громадям усіляких радянських негараздів, особливо ж – екологічним знущанням над навколишнім середовищем, але йому все-таки вдається знайти в собі сили, аби всьому цьому протистояти й показати (у найширшому розумінні), що людина у принципі нездоланна. З такою ідеєю роман М. Руденка за радянських умов в Україні, звичайно, не міг бути опублікованим, і тому його першодрук з’явився аж за океаном, у Балтиморі (1982). Перевиданий у незалежній Україні через десять років, Шевченківською премією він був відзначений 1993 р.

...Ніщо, мабуть, не розмаїте так, як... злочинство. За тисячолітню історію земної цивілізації воно розплодилось такою мірою, що, здавалося, проблема вичерпана. Радянська влада в це “не повірила” й заповзялася встановити тут своєрідний рекорд: у романі Р. Федорова “Єрусалим на горах” (премія 1995 р.) головний герой говорить: *“Ваша радянська влада... – це саранча... вижерла Росію та Україну – пустеля чорна і страшна. Нема у вашій владі нічого ні людського, ні святого”*. Мовилося це у зв’язку з тим, що згадана саранча вирішила все західноукраїнське населення відірвати від свого коріння й розселити на необжитих просторах російських сибірів. Бо ж воно, бачиш, чинить спротив комуністичному насиллю. Про інший злочин оповів В. Захарченко в романі “Прибутні люди” (премія 1995 р.): тут уже люд середньої України доведено до такої злиденності, що він добровільно змушений зриватися зі своїх материнських місць і шукати порятунку від голоду та інших наруг на західноукраїнських землях. Вершини такі злочини сягнули, мабуть, у

заґратному світі, у тих таборах та казематах, куди радянська влада запроторила фактично половину свого народу. І. Багрянний у вже згадуваному романі “Сад Гетсиманський” показав, що заґратна атмосфера здатна перетворювати людей на цілковитих нелюдів: вони не спроможні поділити між собою навіть той метр площі, який відведено їм для тимчасового, а по суті – довічного тюремного проживання. Ще більші жахи спостеріг за в’язничними ґратами І. Гнатюк, який потрапив туди за антирадянське (як воно офіційно іменувалося) інакодумання, став, відтак, політкаторжанином, а потім свою життєву одісею по цей і по той бік ґрат описав у книжці “Стежки-дороги” (премія 2000 р.). Від нагнітання таких жахів радянського зразка читача незалежної України часом “рятувало” нове (після 60–70-х рр.) звернення письменників до тем із дальшої української історії. Протягом 80–90-х рр. до неї активно зверталися Раїса Іванченко (премія 1996 р.), Р. Андріяшик, який (після осмислення в перший період творчості визвольних рухів у Західній Україні повоєнного часу) в 90-х роках заглибився в історію понад столітньої давності – життя і творчість “буковинського соловія” Юрія Федьковича (роман “Сторонець”, премія 1998 р.), і М. Слабошпицький, що створив художньо-публіцистичну біографію одного з поетів-страдників епохи “Розстріляного Відродження”, а згодом вимушеного емігранта Тодося Осьмачку (“Поет із пекла”, премія 2005 р.). Ці письменники своїми творами найчастіше шукали відповіді на одвічні, либонь, суто українські питання: “хто ми?”, “які ми?” і “звідки ми”? Окремі герої їхніх творів (а в романах Р. Іванченко “Гнів Перуна”, “Зрада...”, “Золоті стремена” й “Отрута для княгині” – це відомі у вітчизняній історії літописець Нестор, князь Данило Галицький, княгиня Ольга, а також “невідомі”, намислені авторкою наречена Нестора Гайка, княжий гридень Федір Положишило та ін.) ставлять такі питання, сказати б, відкритим текстом. Літописець Нестор, зокрема, роздумуючи над смерчами, що пронеслися над слов’янською землею, запитує себе і всіх нас: *“А що ми знаємо про них? Хто записав наші біди, нашу долю альбо щастя у такі хроніки та історії, як те зробили давні іудеї, греки, ромейці? Ізійшла та минувшина наша туманом, розтанула у небутті. Немовби нічого й не було...”*. Звичайно, з погляду історичної науки художні твори не відповідають на такі питання, але цінність їх у самотності мистецької постановки та характерологічного вираження їх. Юрій Федькович у “Сторонці” Р. Андріяшика на творчість, на мистецтво покладає при цьому виняткову надію і сподівається від них особливої місії. *“Мистецтво вимагає ходу, як гра, – говорить він. – Коли поет не вміє його знайти, то лиш проголошує ідею для запиленої полиці. Мистецтво – вічний розум”*.

Великі суспільні злами в історії, як знаємо, породжують значні художні явища. До того ж – у річищі нових стильових стратегій. Згадаймо, що 10–20-ті роки ХХ століття, реагуючи на тодішні війни і, зокрема, на активізацію національного відродження в Україні (УНР, Гетьманат, Директорія), сформували національний високий модернізм, який змогла прибити на цвіту лиш чергова більшовицька окупація краю (відоме “Розстріляне Відродження” з іменами В. Винниченка, П. Тичини, М. Хвильового, Г. Косинки, В. Підмогильного, Ю. Яновського, Остапа Вишні, О. Довженка, М. Куліша й ін.). Закінчення світової війни проти фашизму невдовзі активізувало ще одну, останню хвилю модернізму, який постав на румовищах європейської цивілізації і стимулював народження перших паростків постмодернізму. Відхід у небуття найбільших катів-модерністів у політиці – Гітлера і Сталіна, а також розпад колоніальних (англійської, французької та ін.) імперій вивели на новий етап у усьому Західному світі межову (між модернізмом і постмодернізмом) творчість німецьких прозаїків Е.-М. Ремарка й Г. Белля, американця Е. Хемінгуея і француза А. Камю, міфологів Латинської Америки

й “радянських” постшістдесятників... За ними прийшли ті, що сформувалися як митці на ґрунті постколоніальної свідомості, особливо ж – після розпаду на межі 80–90-х років найбільшої в євро-азійському просторі “імперії зла” – Радянського Союзу. За філософсько-естетичною логікою в цих умовах мав би відбутися нечуваний художній вибух, зокрема й у літературі українській, але з’ява його затягнулася на невизначений час і в європейському, й у вітчизняному письменстві. Ще потужною залишається творчість українських шістдесятників, художню основу якої складає модерне переборення несправедливостей, породжених згаданю “імперією зла” з її ще “царськими” історичними коріннями, а постмодерність прописується в літературі зі значними “накладними витратами” далеко не літературного походження. Звільнившись від усіляких цензурних утисків, деякі письменники незалежність України сприйняли і як незалежність від естетичних висот морального стриму, від усвідомлення, що література – обличчя всього кращого в людині, вираження її духовних, а не фізіологічних змістів. У наслідку в літературу рушив “малописьменний письменник” (як сказав би Петро Панч), а певну частину словесного простору стали займати (кажучи словами Т. Шевченка) “грязнейшие и глупейшие вирши” [19, 46]. Серед лауреатів тут вартий на згадку прозаїк О. Ульяновко (“мала” Шевченківська премія 1997 р.). У романі “Сталінка” він зобразив божевільню, з якої лиш один персонаж (Йона) пробує втекти на волю. Але “в країні вічних дурнів і катів” уявлення про волю дуже своєрідне: злочинність, розпуста, славослів’я... Особливо – славослів’я. Критики “виправдовували” авторське зловживання тим славослів’ям такими міркуваннями: пише, мовляв, брутално, бо пише про бруталний світ [див.: 5, 31]. А журнал “Критика” йшов у подібних міркуваннях іще далі: “Показувати геніталії, сексуальний акт, описувати їх будь-якими створеними для цього словами (ніжними чи грубими) – не аморально” [8, 11]. Навряд... З експериментами щодо подібних речей можна дійти й до бумерангу: О. Ульяновко сказав в одному інтерв’ю, що твори письменника NN можна читати лише “на горщику” [18, 135]. Сказав і не подумав, що від сказаного може повіяти автобіографізмом. І – без усвідомлення, що не можна писати про речі, які збуджують найнижчі людські інстинкти, які руйнують найдосконаліший витвір природи – людську душу та її моральність. А надто, що для зображення всіляких бруталностей і аморальностей існує ж безліч не низького, а високого зразка художніх засобів. Їх демонстрували, зокрема, письменники, що формувалися як митці у 80–90-х роках ХХ ст., а на шлях зрілої творчості вийшли в першу декаду століття ХХІ-го. Відтак Шевченківськими лауреатами у 2001 р. стали Є. Пашковський (роман “Щоденний жезл”), у 2003-му – В. Медвідь (роман “Кров по соломі”), у 2005-му – Марія Матіос (роман “Солодка Даруся”), у 2008-му – Любов Голота (роман “Епізодична пам’ять”), у 2010-му Галина Пагутяк (роман “Слуга з Добромиля”). Паралельно з ними відзначено і твори трохи старших за них авторів, але які більше працюють або в жанрі документальної публіцистики (“Господні зерна” Г. Гусейнова, премія 2006 р.), або в галузі літератури, зорієнтованої переважно на підліткового читача (трилогія “Джури” В. Рутківського, премія 2011 р.).

Про що ці твори? У певному розумінні – вони історичні; точніше, це спогад про історію. У тому розумінні, яке вкладав у це поняття Л. Толстой: будь-яка творчість – це спогад, узгоджений із красою художньої форми [див.: 17, XXXIII]. Галина Пагутяк, наприклад, “згадує” у своєму романі події не лише 40-х років ХХ ст., а й попередніх щонайменше 800 літ, коли жителі намисленого нею Добромиля (“бджоли, що жалять, але не втрачають жала”) боронили свій край від усілякого зла; від ворогів, які шарпали місто і ззовні, і зсередини, тобто – із себе самих. “Спогад” Любові Голоти виразно автобіографічний і тому

поширений на всю ту епоху (друга половина ХХ ст.), яку “пережила” її героїня. Елемент автобіографічності проглядається також у романі В. Медвідя, хоча тривоги письменника сягають, бува, світових, загальноісторичних масштабів: *“О, великий народе, націє упередодень небуття! Вавілоне без вежі, мільйони вавілонів у мільйонних душах!”*. Марія Матіос “згадала” події радянської та фашистської окупації Буковини в передвоєнну та воєнну пору, коли від дикого звірства окупантів люди втрачали, бува, і мову, і глузд, і цілковите життя. Письмениця (говорив П. Загребельний) сміливо й рішуче відкинула правила політичної обережності й суспільних табу – і на свій страх і ризик здійснила жорстоку мандрівку в наше криваве й не менш жорстоке історичне пекло, у безодню, куди лячно зазирати.

Коротше кажучи, нових прозаїків-лауреатів найбільшою мірою тривожив і продовжує тривожити той апокаліптичний настрій буття, який (у вигляді Страшного суду) передбачав ще Іван Богослов у своєму “Одкровенні” (початок нової ери), а стрімке наближення його відчули ранні європейські й вітчизняні модерністи (помежів’я ХІХ–ХХ століть); відчули, не сподіваючись, мабуть, що очевидною реальністю апокаліпсис стане в середині ХХ ст., тобто за радянсько-фашистських режимів, головний провід у яких прибрали до рук згадувані найбільші модерністи в політиці Сталін та Гітлер. З відходом цих катів у небуття апокаліпсис ніби стихив свій хід, але й давав про себе знати в катастрофах, зумовлених діями їхніх послідовників (особливо в СРСР). Долучився до цього й науково-технічний прогрес, який розвивався не завжди підконтрольно й нерідко демонстрував не лише свою будівну, а й руйнівну силу. Є. Пашковський у романі “Щоденний жезл” одну з таких руйнацій запримітив у техногенній аварії, що сталася на Чорнобильській атомній електростанції 1986 р. “Щоденний жезл”, – пише С. Квіт, – “це роман про Чорнобиль як прообраз Страшного суду, коли кожен дасть відповідь на питання: з Христом чи проти Христа?.. Тут непримиренність позиції, жорстокість оцінок, експресивна перейнятість текстом, максимально наближена до розмовної (з елементами житомирської говірки) лексика, зміна емоційних реєстрів від урочистості до висміювання. Однак це не контрастування стилів за типом високий-низький, оскільки іронія відсутня. Це гротеск, наступний крок після якого – прокляття” [9, 10].

У цьому міркуванні критик торкнувся питання стильової організації не лише тексту Є. Пашковського, а й усієї постмодерної літератури. З такого погляду вона суттєво різниться від своєї модерністської попередниці. Модернізм, відкривши хаос у людській світобудові, реалізовувався щонайменше в десятку стилів: імпресіонізм, експресіонізм, символізм, неоромантизм, неореалізм, неокласицизм, футуризм, сюрреалізм, імажинізм... Постмодернізм, фіксує в хаосі катастрофічні, апокаліптичні вияви буття-небуття, удався до міфологічних, магічних, оніричних, химерних та різного ряду інших, загалом – деконструктивних форм художнього мислення. Про нього як якусь логічну систему говорити навряд чи доводиться. Хоча в українській літературі він (постмодернізм) починався ніби системно: “Модри Камень” О. Гончара, “Лебедина згря” В. Земляка, “пізня” поезія В. Стуса... Було в цих творах підкреслене системно-національне, в основі своїй – романтичне начало. А згодом – почалося: руйнування будь-яких стильових смислів, шарпанина у виборі хоч трохи цільного персонажа, демонстрація в ньому не так духовних цінностей, як фізіологічних інстинктів. На відповідний лад змушений був налаштуватися й читач. “Постмодерна рецепція (тобто сприйняття твору. – М. Н.) нагадує гру, коли гравцеві (читачеві) пропонується самому скласти з розрізнених шматочків, фраз, цитат, алюзій і тому подібного (матеріалу) цілісну картину. При цьому... акцент переноситься на сам процес гри (читання), його інтригу, а не на кінцевий результат чи ефект



від прочитаного” [15, 13]. Що з того виходить? Постмодерні тексти залишаються або не читаними, або читаються з неймовірними труднощами. “Пашковського вже рік читаю... Половину вже прочитав. Глибокий чоловік... Але чого вони так темно пишуть? Для оригінальності? Он Бунін пише – як прозоро... А не дурніший” [6, 836]. У цьому зафіксованому І. Дзюбою роздумі М. Вінграновського йшлося явно ж про відзначений Шевченківською премією “Щоденний жезл” Є. Пашковського. Але й про “Кров по соломі” В. Медвіда та деякі інші, ще не премійовані тексти... Можливо, у сукупності вони започаткують цілком нову естетику, і тоді почнеться той довго очікуваний художній вибух. Вибух на ґрунті теж довго очікуваної в минулому української незалежності. Бо ж, наприклад, “незалежного” вибуху в латиноамериканській літературі чекати, як знаємо, довелося майже століття. Аж поки не прийшов у письменство Г. Маркес та інші його сучасники (Карпентьєр, Льюїс й ін.), що сформували феномен магічної латиноамериканської прози. Самі вони, щоправда, зізнавалися, що їм не чужою була гоголівська магія письма, але загалом – це самотутнє, суто латиноамериканське явище. Дехто з інтерпретаторів того явища зауважував, що авторам його, мабуть, бракувало... грамотного літредактора. Такого, який би міг безболісно розчленувати їхні задовгі (особливо в Г. Маркеса) речення-періоди. Є. Пашковський, а часом і В. Медвідь, пишуть теж задовгими реченнями. І через те, мабуть, як казав М. Вінграновський, у їхній прозі “так темно”. Можливо, це один із варіантів того “потoku свідомості”, який активізували були на початку ХХ ст. модерністи (“Уліс” Джойса, “Блакитний роман” Г. Михайличенка й ін.), а потім і “старші” постмодерністи (згадуваний Г. Маркес). Але на можливу “масовість” (щоб сформувалася стильова течія на зразок романтизму, реалізму чи експресіонізму) тут сподіванка не велика; більшість прозаїків, зокрема й новіших Шевченківських лауреатів, стоять ніби осторонь від такого способу художнього мислення. Проте літературності як феномену при цьому не втрачають. Як на мене, у тому “темнуватому” письмі, що нагадує “потік свідомості”, можна бачити один із новіших варіантів відкриття ще не знаних покладів особистісного в людині. Якщо так, то це, звичайно, позитив, бо прогрес у літературі завжди визначався саме новими кроками до пізнання чогось нового в людській особистості, відкриття таємниць у психіці, у духовності людини як вершині природної інженерії. У 2012 р. на здобуття Шевченківської премії висувався роман М. Дочинця “Вічник”. Він написаний ніби у традиційно-класичній манері, проте може сприйматися і як сповідь з елементами “потoku свідомості”. Принаймні в окремих “пасажах”, коли поетизуються цілющі (не в медичному розумінні) трави карпатських країв, коли акцентується на вічності людського буття тощо. У новому романі письменника “Криничар”, відомому поки що лиш з уривків, надрукованих у періодиці, натрапляємо на такі ж форми поетизації різних життєвих явищ, аж до поетизації карпатського... диму. Справа, виявляється, не в тому, “що” поетизується, а “як”. М. Дочинець показує, що поетичному “потoku свідомості” підвладне все; те все, у чому наявне суто людське начало, суто людське диво-буття. Не забути б при цьому лиш про наголошену Я. Савченком міру Шевченкових почуттів, якою має бути проінята будь-яка мистецька “гра”. Вона актуальною була вчора, такою залишається сьогодні й такою ж, хочеться сподіватися, буде завжди. Бо Шевченкові почуття (скористаюся образом іншого класика) мають у серці те, що не вмирає.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Андрусів С. Ірина Вільде // *Історія української літератури ХХ століття*: У 2 кн. – К., 1998. – Кн. 2.
2. Бажан М. Доробок. – К., 1979.
3. Бойко Л. Борис Антоненко-Давидович // *Історія української літератури ХХ століття*: У 2 кн. – К., 1998. – Кн. 1.

4. *Бондарчук С.* Желание чуда. – М., 1981.
5. *Брутальна правда* Олесь Ульяненко // *У знятому на півку дні.* Олесь Ульяненко. – К., 2012.
6. *Дзюба І.* Спогади і роздуми на фінішній прямій. – К., 2008.
7. *Дончик В.* Петро Панч // *Історія української літератури: У 2 т.* – К., 1988. – Т. 2.
8. *Єрмоленко В.* Ілюзії моралі // *Критика.* – 2012. – № 1-2.
9. *Квіт С.* Одкровення на зламі тисячоліть // *Пашковський Є.* Щоденний жезл. – К., 1999.
10. *Коваленко Л.* Незглибимість духу народного // *Літ.* Україна. – 1982. – 28 січ.
11. *Микола Жулинський* – Володимир Дрозду // *Дрозд В.* Листя землі. – К., 2003.
12. *Мирний Панас.* Збір. тв.: У 7 т. – К., 1971. – Т. 7.
13. *Новиченко Л.* Роман з народних уст // *Літ.* Україна. – 1981. – 19 черв.
14. *Плющ А.* “Мародери” // *Київська Русь.* – 2010. – № 43-44.
15. *Поліщук Я.* Між модернізмом і постмодернізмом... // *Філологічні семінари.* Типи художньої творчості в епоху постмодернізму: реальність чи віртуальність. – Вип. 5. – К., 2002.
16. *Світлова* велич Шевченка... У 3 т. – К., 1964. – Т. 1.
17. *Толстой А.* О літературе. – М., 1955.
18. *У знятому на півку дні.* Олесь Ульяненко. – К., 2012.
19. *Шевченко Т.* Повне збір. тв.: У 12 т. – К., 2003. – Т. 5.
20. *Штонь Г.* Мовою правди // *Літ.* Україна. – 1981. – 23 січ.

Отримано 31 травня 2012 р.

м. Київ

## АХМАТОВСЬКІ ЧИТАННЯ

ЛТ

У день народження Анни Ахматової в літературно-меморіальному музеї видатної поетеси (с. Слобідка-Шелехівська Деражнянського району на Хмельниччині) відбулися традиційні Ахматовські читання. У багатьох, хто вперше чує про цей музей у глибинці Поділля, виникає питання: з якого б то дива аж там? А дива немає жодного. Просто ще у другій половині XIX ст. на Поділлі виникло родинне гніздо, яке заснував дід Анни Ахматової Еразм Стогов. І юна Аня Горенко – майбутній поет Анна Ахматова – була в подільських селах – у своїх тіток – материних сестер. Найбільше ж гостювала в Анни Еразмівни Вакар у Слобідці-Шелехівській. У рік столітнього ювілею Анни Ахматової, уже далекого 1989-го, у колишньому будинку поміщиків Вакарів і було відкрито її літературно-меморіальний музей. Відтоді 23 червня чи в найближчі дні тут відбуваються Ахматовські читання. Традиційно вони починаються зі старого сільського цвинтаря, біля могил матері Анни Ахматової Інни Еразмівни Горенко, її старшої сестри Анни та її чоловіка Віктора Модестовича Вакара. Тут пошановується пам'ять цих рідних і близьких Анни Андріївни, звідси доріжкою в зелені колишнього саду Вакарів учасники літературно-мистецького свята йдуть на подвір'я, під білі стіни, під високий ганок з широкими сходами – будинок Вакарів, де нині музей. Зазвичай (якщо не налетить гроза) свято літератури й мистецтва на честь дня народження Анни Ахматової відбувається на цьому широкому подвір'ї, у затінку дерев чи в осяянні сонця. Тема ж читань – щоразу інша.



Нинішнього року основна увага була приділена перекладам Анни Ахматової з різних мов світу та перекладам її творів українською. Тема ця широка й багатогранна. Добре висвітлили її в ході читань наукові працівники обласного літературного музею (музей Анни Ахматової – його відділ) *Людмила Данилюк, Олена Ткачук, Тамара Міцінська, Валентина Боневич*, однак значно розширили й поглибили розгляд питання гості з Києва – літературознавці й майстри поетичного слова *Наталія Ержиківська, Олена О'Лір, Ольга Смольницька*. Саме завдяки їхнім науковим доповідям, нехай і в тезових варіантах, читання стали своєрідним етапом у пізнанні присутніми творчих зацікавлень і переплетень у перекладництві й самої Анни Ахматової, і українських письменників Євгена Маланюка, і Марти Тарнавської та ін. Кожна з доповідачів прочитала і власні переклади поезій Анни Ахматової.

Емоційний стан аудиторії під ясенями й вишнями піднімали члени молодіжного літературного об'єднання, що діє при обласному музеї, і вокальна група “Музея” при цьому ж закладі. Вони виконували пісні й романси на слова Анни Андріївни, навіть демонстрували колекції одягу, близькі за мотивами до її поезій (“Східні мотиви” й “Вище неба”). І співали пташки, і гордо й велично споглядала дійство бронзова Ахматова (її погруддя роботи санкт-петербурзького скульптора Віктора Зайка – перший в Україні пам'ятник поету), і погуркував грім, і крізь хмари проридалося сонце... Все так, як у житті, як у творах Анни Ахматової.

Василь Горбатюк  
м. Хмельницький

Отримано 26 червня 2012 р.