

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
ЦЕНТРАЛЬНОУКРАЇНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ  
УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА  
ЧЕРКАСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
ІМЕНІ БОГДАНА ХМЕЛЬНИЦЬКОГО

Кваліфікаційна наукова  
праця на правах рукопису

**ДАЦЕНКО ЯНА ВІКТОРІВНА**

**ГРИФ**

**ПРИМ**

**УДК 821.161.2.09-311.1 (043.3)**

**ДИСЕРТАЦІЯ**  
**ПСИХОПОЕТИКА ТВОРЧОСТІ ГРИГОРА ТЮТЮННИКА**

10.01.01 – українська література

філологічні науки

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

---

Науковий керівник – Михида Сергій Павлович, доктор філологічних наук,  
професор

Кропивницький – 2019

## АНОТАЦІЯ

*Даценко Я. В.* Психопоетика творчості Григора Тютюнника. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук (доктора філософії) за спеціальністю 10.01.01 «Українська література». – Центральноукраїнський державний педагогічний університет імені Володимира Винниченка. Черкаський національний університет імені Богдана Хмельницького. – Черкаси, 2019.

Дисертація є комплексним дослідженням психопоетики творчості Григора Тютюнника. Психопоетика визначається як психологічно спрямована літературознавча концепція, що становить цілісну систему психологічного аналізу художнього твору як продукту творчості митця та психологічного аналізу особистості письменника, яка є основною категорією психопоетичного дискурсу і суб'єктом осмислення в межах запропонованої автором концепції.

У роботі ґрунтовно вивчено концептуальні особливості психопоетичного дискурсу в літературознавстві, здійснено аналіз знакових наукових досліджень творчості Гр. Тютюнника. Вперше в українському літературознавстві осмислено особливості психоструктури письменника-шістдесятника. Простежено динаміку становлення особистості митця, а також здійснено проєкцію на твори прозаїка, які мають психоавтобіографічний аспект. Визначено спрямованість соціально-психологічних, індивідуально-психологічних і когнітивних векторів особистості на художню творчість митця. Креативність виокремлено як один із важливих компонентів психоструктури. Мегатекст Гр. Тютюнника переконує, що митцю притаманні такі ознаки творчої особистості: артистичність, неординарність, вразливість, неймовірна працездатність, імпульсивність. Ключовим аспектом креативності визначено генетичну спрямованість та інстинкт самозбереження, що набув загострення внаслідок втрати батька в ранньому віці, постійного відчуття небезпеки, спричиненого війною. Визначено, що особливості творчої особистості (сміливість, ризик, різкість учинків, свобода, наполегливість, імпульсивність,

неординарність, спостережливість, чутливість, допитливість та ін.) властиві не лише самому Гр. Тютюннику, але й героям його творів. Досліджено риси характеру та властивості темпераменту Гр. Тютюнника й визначено їхню проекцію в художніх творах. Аналіз психосоматичної сфери Гр. Тютюнника дає підстави стверджувати про амбівалентність характеру і темпераменту митця. Спостережено, що в психоструктурі письменника поєднуються два типи темпераменту: холеричний і флегматичний. Визначено, що основними рисами характеру Гр. Тютюнника є гордість, непримиренність до фальшивості й підступності, запальність і вибуховість, різкість, а також сердечність, доброта, щирість, уміння радіти, співпереживати тощо. Амбівалентність зазначених вище рис прочитується і в характеристиці героїв художніх творів. Наявність архівних світлин, фотоальбому та спогадів про зовнішність митця дала змогу розширити межі мегатексту й дослідити кореляцію портретних характеристик із особливостями психосоматики Гр. Тютюнника. Доведено, що психофізіологічний підхід є одним із інструментів досягнення поставленої в роботі мети – осягнути глибини психеї Гр. Тютюнника, аби побачити її відбиток у художній творчості. Визначено, що окремі індивідуальні психофізіологічні властивості особистості Гр. Тютюнника були зорієнтовані на творчість, а саме: високий рівень працездатності, наполегливість, здатність до пошуку нового, до самовдосконалення.

З'ясовано вплив мікро-, й макросередовища Гр. Тютюнника на його психосвіт. Середина ХХ ст. стала періодом змін фактично в усіх сферах буття особистості, була поштовхом до переосмислення життєвих принципів, поглядів на буття, історію, релігію. Не викликає сумнівів, що шістдесятники не існували поза проблемами соціуму, більше того – вони безпосередньо впливали на його розвиток. Так, питання моралі, сім'ї, збереження історичних реалій Гр. Тютюнник художньо переосмислює. Визначено, що збереження історичної пам'яті як складника духовного життя суспільства – одна з порушуваних автором проблем. Релігійна криза, яка набула поширення в ХХ столітті, негативно вплинула на свідомість нового покоління. Відхід від християнства, від церковних обрядів

бачиться письменником як своєрідна духовна криза особистості, хоча свого ставлення до релігії і церкви письменник однозначно не виражає. Визначено, що Гр. Тютюнник повсякчас апелює до духовних основ людства як у мемуарах, так і в художніх творах.

З'ясовано, що об'єктом зацікавлення Гр. Тютюнника була й жіноча психологія, про що свідчать записи в щоденнику митця. У художньому світі письменника жінка втілюється переважно в образі матері, дружини, коханки, попутниці. Констатовано, що всіх жінок, створених творчою уявою автора, об'єднує віктимологічний (від лат. *victima* – жертва і грецьк. *logos* – вчення) аспект характеротворення.

Узагальнено, що художнє мислення – це специфічний тип мислення людини, спрямований на створення унікальних витворів мистецтва, які мають високу естетичну вартість. З'ясовано домінанти художнього мислення Гр. Тютюнника та виявлено їхній вплив на естетичну природу творів. Визначено, що для Гр. Тютюнника характерними є такі його особливості: антиномічність; емоційність та чутливість; наявність інтелектуального таланту; синтетичність (симбіоз живопису та музики у художніх творах); ліричність, драматургічність.

Поглиблено уявлення про акторську гру шляхом визначення її як способу вираження генетичних потреб; як психологічного захисту втечі від дійсності; як творчий метод. Запропонована автором концепція гри як творчого методу полягає в тому, що письменник програвав на публіці ще не опубліковані оповідання і спостерігав за реакцією глядачів. Гр. Тютюнник демонстрував публічно (в різних ситуаціях: перед колегами по перу, друзями тощо) окремі епізоди, які ставали у перспективі основою сюжету його майбутніх творів (про що пізніше згадували мемуаристи), де він був актором і глядачем водночас. Це давало змогу бачити недоліки в художніх творах, які він довго правив і лише після того випускав у світ, де читачі пригадували вже зіграні Гр. Тютюнником сцени.

Здійснено спробу розмежування термінів «драматургічність» і «театральність». Драматургічність виявляється в ознаках або рисах власне драми: діалогічність, наявність ремарок, внутрішніх монологів, які засвідчують

психологічну напругу і, безперечно, увиразнюють конфлікт. Концепт «театр» у творчості Гр. Тютюнника реалізується через наявність у творі суто театральних елементів: театральна постановка, театральна афіша.

Досліджено джерела й вияви зовнішнього та внутрішнього конфліктів у мегатексті Гр. Тютюнника. Визначено, що зовнішній конфлікт, спричинений ідеологією, неприйняттям його в суспільстві породжував внутрішній конфлікт творчої особистості, який полягав у потребі вираження, оприлюднення своїх художніх шукань і водночас у розумінні неможливості здійснення цих прагнень. Простежено, що в художніх творах Гр. Тютюнник намагається розв'язати проблеми як суспільного, так і особистісного характеру, які часто вступають у конфлікт одна з одною. Зовнішні чинники: тиск системи, недосконалість людських взаємин вступали в конфлікт із проблемами духовності, моралі, що спонукало митця до себесамоусвідомлення. Доведено, що прагнення вирватись за межі соцреалістичного побутописання й писати по-новому, що є проявом зовнішнього конфлікту, разом із особливостями психосоматики Гр. Тютюнника породжувало внутрішній конфлікт, виражений на рівні поезики, а саме: образної системи (змалювання таких, а не інших типів особистостей, чоловіків/жінок, матерів/батьків тощо), драматургічності, уведення внутрішніх монологів та психологічних деталей.

Визначено, що тіснота рамок соцреалізму породила особливості художніх інтенцій Гр. Тютюнника, які суголосні з тенденціями неореалістичної течії модернізму. Окреслено вплив дослідженої психоструктури письменника на особливості стильових доміант його творчості, причетність митця до неореалістичної поезики. Доведено, що відродження тенденцій неореалізму, започаткованих на початку ХХ ст. В. Винниченком, В. Підмогильним, окрім загальномистецьких тенденцій 60-х років великою мірою зумовлено особливостями особистості письменника. Тож шістдесятництво як явище великою мірою зумовлено появою в літературному дискурсі елітарних особистостей з певними особливостями психоструктури.

Доведено, що мегатекст Гр. Тютюнника є яскравим виявом

саморепрезентації, себесамоусвідомлення, особливим поглядом на суспільство, що сприяє створенню повноформатного психопортрета за допомогою психопоетичного підходу, який у подальшому може слугувати розширенню можливостей історико- та теоретико-літературознавчих досліджень.

*Ключові слова:* психопоетика, мегатекст, психоавтобіографізм, психоструктура, психосвіт, психопортрет, креативність, неореалізм, шістдесятництво, художнє мислення.

## ANNOTATION

*Datsenko Ya.V.* Psychopoetics of Hryhor Tyutyunnyk. – Qualification scientific work on the rights of the manuscript.

Thesis for the degree of candidate of philological sciences (Ph.D.) on the specialty 10.01.01 «Ukrainian literature». – Central Ukrainian State Pedagogical University named after Volodymyr Vynnychenko. Cherkasy National University named after Bohdan Khmelnytskyi. – Cherkasy, 2019.

The thesis is a complex study of the psychopoetics of Hrygor Tyutyunnyk. Psychopoetic is defined as a psychologically oriented literary concept which constitutes an integral system of psychological analysis of a work of art as a product of the artist's work and a psychological analysis of the writer's personality, which is the main category of psychopoetic discourse and subject of reflection within the framework of the concept proposed by the author.

The work thoroughly studied the conceptual features of the psychopoetic discourse in literary studies, carried out the analysis of symbolic scientific studies of the creativity of Hr. Tyutyunnyk. For the first time in Ukrainian literary criticism, the psychological characteristics of the Sixtiers writer are meaningful. The dynamics of the formation of the artist's personality is traced and a projection is made on the writer's works that have psycho-autobiographical aspect. The direction of the socio-psychological, individual psychological and cognitive vectors of the individual to the artistic work of the artist is determined. Creativity is highlighted as one of the important

components of psychostructure. Megatext of Hr. Tyutyunnyk reassures that the artist is inherent in such signs of a creative personality as artistry, originality, vulnerability, incredible performance, impulsivity. The genetic aspect and the instinct of self-preservation determined a key aspect of creativity, which was aggravated due to the loss of his father at early age, a constant sense of danger caused by war. It is determined that the personality traits (courage, risk, harshness of actions, freedom, perseverance, impulsivity, originality, observation, sensitivity, curiosity etc.) peculiar not only to Hr. Tyutyunnyk, but also to the characters of his works. The character traits and properties of the temperament of Hg. Tyutyunnyk were examined and their projection in works of art was defined. Analysis of the psychosomatic sphere of Hr. Tyutyunnyk gives reason to argue about the ambivalence of the character and temperament of the artist. It is observed that in the writer's psychostructure two types of temperament are combined: choleric and phlegmatic. It is determined that the main character traits of Hr. Tyutyunnyk is pride, irreconcilability to falsity and deceit, temper and explosiveness, sharpness, as well as cordiality, kindness, sincerity, the ability to rejoice, empathize. The ambivalence of the above features is also readable in the characterization of the heroes of artistic works. The presence of archival photographs, a photo album and memories of the artist's appearance made it possible to broaden the boundaries of mega-text and explore the correlation of portrait characteristics with the peculiarities of the psychosomatics of Hr. Tyutyunnyk. It is proved that the psycho-physiological approach is one of the tools to achieve the goal set in the work – to understand the depths of Hr. Tyutyunnyk's psyche to see its reflection in art. It is determined that the individual psycho-physiological properties of Hr. Tyutyunnyk was focused on creativity, namely: a high level of efficiency, perseverance, the ability to search for new and to self-improvement.

The influence of micro and macro environments of Hr. Tyutyunnyk has been clarified on his psychological world. The middle of the twentieth century became a period of change in virtually all spheres of the person's being, was the impetus for realizing life principles, views on being, history, religion. There is no doubt that the Sixtiers did not exist outside the problems of society, moreover – they influenced its

development. So, questions of morality, family, preservation of historical realities Hr. Tyutyunnyk reconsidered artistically. It is determined that the preservation of historical memory as a component of the spiritual life of society is one of the problems raised by the author. The religious crisis that became widespread in the twentieth century negatively affected the consciousness of the new generation. The departure from Christianity, from church ceremonies is seen by the writer as a kind of spiritual crisis of a personality, although the writer does not express his attitude to religion and church. Determined that Hr. Tyutyunnyk constantly appeals to the spiritual foundations of humankind both in his memoirs and in works of art.

It is found that the object of interest of Hr. Tyutyunnyk was female psychology also, as evidenced by the entries in the artist's diary. In the artistic world of the writer, a woman is embodied mainly in the image of a mother, a wife, a lover, a partner. It was stated that all women created by the author's creative imagination are united by the victimological (from the Latin. *victima* – the sacrifice and the Greek. *logos* – the study) aspect of the characters.

It was generalized that artistic thinking is a specific type of human thinking, aimed at creating unique works of art that have a high aesthetic value. The dominant artistic thinking of Hr. Tyutyunnyk and revealed their impact on the aesthetic nature of the works. It is determined that Hr. Tyutyunnyk is characterized by such features as antinomy; emotionality and sensitivity; the presence of intellectual talent; synthetics (symbiosis of painting and music in works of art) lyricism, dramaturgy.

In-depth understanding of the actor's play by defining it as a way of expressing genetic needs; as a psychological defence of escape from reality; as a creative method. The concept of the play proposed by the author as a creative method lies in the fact that the writer was losing in public to the not yet published stories and watched the reaction of the audience. Hr. Tyutyunnyk demonstrated publicly (in different situations: in front of his colleagues, friends etc.) separate episodes, which in the future became the basis of the plot of his future works (which the memoirists later recalled), where he was an actor and a spectator at the same time. This made it possible to see the drawbacks in the works of art that he ruled for a long time and only after that he let it out into the world, where

the readers recollected Hr. Tyutyunnyk's scenes.

An attempt was made to distinguish between the terms «dramaturgy» and «theatricality». Dramaturgy appears in the signs or features of the drama itself: the dialogue, the presence of remarks, internal monologues that indicate psychological tension and, of course, emphasize the conflict. Concept «theatre» in the works of Hr. Tyutyunnyk is realized because of the presence in the work of purely theatrical elements: theatrical production, playbill.

The sources and manifestations of external and internal conflicts in the megatext of Hr. Tyutyunnyk. It was determined that the external conflict caused by ideology, its rejection in society gave rise to the internal conflict of the individual, which was the need to express, publicize their artistic quest and at the same time to understand the impossibility of the realization of these aspirations. Traced that in the works of art Hr. Tyutyunnyk tries to solve problems of both public and personal nature, often in conflict with each other. External factors such as the pressure of the system, the imperfection of human relations came into conflict with the problems of spirituality, morality, prompted the artist to be self-conscious. It is proved that the desire to break out of the limits of socialist-realistic description and write in a new way, which is a manifestation of external conflict, together with the peculiarities of the psychosomatics of Hr. Tyutyunnyk gave rise to an internal conflict expressed at the level of poetics, namely the figurative system (images of such and not other types of personalities, men / women, mothers / parents, etc.), drama, introduction of internal monologues and psychological details.

It was determined that the narrowness of the framework of social realism gave rise to the peculiarities of artistic intentions of Hr. Tyutyunnyk, which are in tune with the trends of the neorealist trend of modernism. The influence of the studied psycho-structure of the writer, the peculiarities of the style dominants of his work, the involvement of the artist in neorealist poetics are determined. Proved that the revival of the trends of neorealism, begun in the early twentieth century. V. Vynnychenko, V. Pidmogylny, apart from the general artistic tendencies of the 60s, are largely due to the peculiarities of the personality of the writer. Therefore, the Sixtiers as a phenomenon

is largely due to the emergence in the literary discourse of elite personalities with certain features of psychostructure.

It is proven that megatext of Hr. Tyutyunnyk is a vivid manifestation of self-representation, self-esteem, a special look at society, contributes to the creation of a full-length psycho-portrait with the help of a psycho-poetic approach, which can later serve to expand the possibilities of historical and literary-theoretical research.

*Key words:* psycho-poetic, mega-text, psycho-autobiography, psycho-structure, psycho-world, psycho-portrait, creativity, neorealism, the Sixties, artistic thinking.

## СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА

### Статті в наукових фахових виданнях України:

1. Пархета Я. Григiр Тютюнник: «у пошуках батька». *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету*. Серія: Філологічні науки. Бердянськ: ФОП Ткачук О. В., 2015. Вип. VI. С. 151–159.
2. Пархета Я. Психоавтобіографічність повісті Гр. Тютюнника «День мій суботній». *Науковий вісник Миколаївського державного університету імені В. О. Сухомлинського*. Серія: Філологічні науки (літературознавство). Миколаїв : МНУ імені В. О. Сухомлинського, 2014. С. 127–133.
3. Пархета Я. Епістолярій Григора Тютюнника: проблема стосунків з матір'ю. *Питання літературознавства*. Чернівці, 2014. Вип. 89. С. 52–61.
4. Пархета Я. Психопортрет Григора Тютюнника: кореляція психосоматики і характеру. *Волинь філологічна: текст і контекст. Аналіз та інтерпретація тексту*. Луцьк, 2015. С. 204–214.
5. Пархета Я. Категорія «Творча особистість» в мегатексті Григора Тютюнника. *Наукові записки*. Випуск 142. Серія: Філологічні науки. Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2015. С. 85–89.
6. Пархета Я. Трансформація образу жінки у мегатексті Григора Тютюнника. *Наукові записки*. Випуск X. Серія: Філологічні науки. Бердянськ: ФОП Ткачук О. В., 2016. С. 162–167.

7. Пархета Я. Характер у структурі особистості Григора Тютюнника (на матеріалі епістолярію та спогадів). *Література світу: поетика, ментальність і духовність*. Кривий Ріг, 2014. Вип. 3. С. 213–221.

8. Пархета Я. Особливості художнього мислення Григора Тютюнника (на матеріалі мегатексту письменника). *Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка*. Луганськ, 2013. С. 251–259.

#### **Статті в закордонних та наукометричних виданнях:**

9. Пархета Я. Дуалістичність темпераменту Григора Тютюнника: експлікація у художній творчості. *Вісник Маріупольського державного університету*. Серія: Філологія». Маріуполь, 2015. С. 48–55. «Index Copernicus International». URL: <http://visnyk-filologia.mdu.in.ua/uk/vipusk12.pdf> (дата звернення: 15.04.2019)

10. Пархета Я. Творческая личность в структуре психопозитики (на материале мегатекста Грыгора Тютюнника). *Современные проблемы социально-гуманитарных и юридических дисциплин: вклад молодых ученых в развитие науки*. Материалы VI Международной научно-практической конференции. Краснодар, 2013. С. 135–141.

11. Datsenko Ya. Features of the influence of the macro environment on the writer's orientation of Hryhir Tyutyunnyk (based on the writer`s megatext). *Modern Science — Moderní věda. Praha*. Česká republika, Nemoros, 2019. Nr 1. P.83–90.

#### **Праці, які додатково відображають наукові результати дисертації:**

12. Пархета Я. Концепція «я-центризму» у творчості письменників-шістдесятників (на матеріалі творчості Гр. Тютюнника та В. Дрозда). *Українська ментальність: колективна монографія*, 2016. С. 126–133. URL: [http://mentalist-2016.blogspot.com/p/blog-page\\_15.html](http://mentalist-2016.blogspot.com/p/blog-page_15.html) (дата звернення: 15.04.2019)

## ЗМІСТ

ВСТУП.....	13
<b>РОЗДІЛ 1. ОСОБИСТІСТЬ ГРИГОРА ТЮТЮННИКА</b>	
<b>В ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИХ ДОСЛІДЖЕННЯХ.....</b>	<b>19</b>
1.1. Психопоетика: сучасний дискурс.....	20
1.2. Григір Тютюнник у контексті психологоспрямованих літературознавчих студій.....	31
Висновки до розділу 1.....	45
<b>РОЗДІЛ 2. МЕГАТЕКСТ ГРИГОРА ТЮТЮННИКА: РИСИ АВТОРСЬКОЇ ОСОБИСТОСТІ.....</b>	
2.1. Динаміка становлення особистості: проекція на художні твори.....	48
2.2. Категорія «творча особистість» у психоструктурі Гр. Тютюнника.....	72
2.3. Характер і темперамент у структурі особистості: особливості трансформації в художній творчості.....	81
2.4. Психопортрет митця: психофізіологічний підхід.....	96
2.5. Суспільне й особисте: прикмети взаємовпливу.....	104
Висновки до розділу 2.....	125
<b>РОЗДІЛ 3. КОРЕЛЯЦІЯ ОСОБИСТІСНОГО Й ХУДОЖНЬОГО.....</b>	
3.1. Соціально-психологічні, індивідуально-психологічні та когнітивні домінанти Гр. Тютюнника: вплив на письменницьку спрямованість.....	127
3.2. Художнє мислення письменника: особливості вираження у творчості	139
3.3. Акторська гра як метод художньої творчості.....	150
3.4. Сильові пошуки Гр. Тютюнника: кореляція поезики й психоструктури.....	163
Висновки до розділу 3.....	174
<b>ВИСНОВКИ.....</b>	<b>177</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....</b>	<b>183</b>
Додаток А. Список публікацій та апробацій здобувача	212

## ВСТУП

**Актуальність теми.** Активне повернення й переосмислення надбань світової наукової думки ХХ століття в сучасному українському літературознавстві супроводжується процесами інтегрування здобутків різних її галузей, зокрема філософії, культурології, естетики та передусім, звичайно, психології, яка не просто корелює з наукою про мистецтво слова, а й зумовлює її розвиток, сприяє глибокому проникненню у внутрішній світ письменника та всебічному осягненню поетики його творів. Яскравим зразком синтезу літературознавства та психології є дослідження О. Вертипорох [45], Н. Зборовської [94], І. Кривонос [142], С. Михиди [171], М. Моклиці [178], А. Печарського [228], І. Скляр [267] та ін., в основі яких закладено вчення А. Адлера [9], Л. Виготського [51], Є. Еткінда [354], О. Леонтьєва [152], Д. Овсянико-Куликовського [205], В. Пищальникової [229], Н. Рождественської [254], О. Потебні [241; 242; 244], З. Фрейда [311; 312; 314], К.-Г. Юнга [358; 359] та ін. Доба модернізму, зорієнтована на психологізм та естетизацію дійсності, дає чи не найвдячніший матеріал для реалізації найновітніших наукових технологій. Вимушена перерваність її тенденцій в українській літературі відроджується в 60-х роках ХХ ст., даючи дослідникам матеріал для осягнення глибин внутрішнього світу людини, її потягу до краси й гармонії.

Сучасне уявлення про складність літературного процесу доби ХХ ст. було б неповним без вивчення художньої спадщини Гр. Тютюнника, яка в історико-літературному контексті шістдесятництва увиразнює специфіку розвитку українського модернізму. Творчість Гр. Тютюнника неодноразово ставала об'єктом наукового осмислення: у дослідженнях В. Даниленка (аналіз творчості письменника з погляду аналітичної психології), І. Захарчук (з'ясування культурологічних та естетичних функцій малої прози новеліста), О. Лихачової (визначення індивідуальних рис, ознак і закономірностей тютюнниківської поетики), О. Неживого (дослідження наукової біографії і творчої спадщини

Гр. Тютюнника), Н. Савчин (виявлення рецепції російської літератури у творчості письменника), Н. Тульчинської (осягнення форм психологічного відтворення внутрішнього світу героїв у творах Гр. Тютюнника), О. Чепурної (вивчення дитячого дискурсу на екзистенційній основі у творчості прозаїка) і наукових студіях Т. Аврахова, Г. Брюховецької, О. Головій, А. Гурбанської, О. Гуторова, В. Дончика, Н. Заверталюк, Н. Зборовської, Л. Зубак, Г. Клочека, С. Ленської, В. Марка, Л. Мороз, Р. Мовчан, Н. Пасенко, А. Ремші, М. Сулими, І. Старовойт, Л. Тарнашинської, М. Хороб та ін.

Попри на значну кількість досліджень, поза спеціальною увагою залишилася його особистість із притаманною їй емоційною сферою, індивідуальними рисами характеру та особливим типом темпераменту; недостатньо вивчені епістолярій митця, щоденники, записники, спогади близьких і рідних як шлях до розуміння його психічної структури, яка, безумовно, мала вплив на тематику творів, образну систему, вибір жанру, проблематику, особливості композиції тощо.

Психопоетика як літературознавча концепція, що постає на межі літературознавства й психології, уможлиблює дослідження особливостей психічної організації письменника, а також сприяє осмисленню кореляції особистісних рис митця та поетики його художніх творів. Мегатекст («джерельний дискурс експлікації всіх буттєвих (біографія) та психофізіологічних (психобіографія) характеристик художнього слова, які формують притаманні саме йому вияви художності» (С. Михида)) Гр. Тютюнника є плідним для дослідження в зазначеному ракурсі як через зацікавленість особистістю письменника-шістдесятника, так і з огляду на актуалізацію психологоспрямованих літературознавчих студій. Сучасне українське літературознавство ще не має спеціального наукового вивчення мегатексту Григора Тютюнника крізь призму психопоетикальної матриці, яка сприяє осмисленню кореляції особистісного й художнього у творчості письменника через його мегатекст, що й доводить актуальність пропонованого дослідження.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.** Дисертацію виконано на кафедрі української літератури в рамках науково-дослідної проблеми

«Українська література в школі як націотворчий фактор» Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка. Тему дисертації узгоджено та затверджено на засіданні вченої ради Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка (протокол № 4 від 26 листопада 2012 р.), а також схвалено на засіданні бюро наукової ради НАН України з проблеми «Класична спадщина та сучасна художня література» (протокол № 5 від 27 грудня 2012 р.).

**Мета дослідження:** осягнути особливості художності творів Гр. Тютюнника, зумовлені особистісними характеристиками автора.

Реалізація мети передбачає розв'язання таких **завдань**:

– вивчити й систематизувати наукові праці, присвячені дослідженням психопоетики;

– осягнути тютюнникознавчий дискурс крізь призму психологоспрямованих наукових концепцій;

– схарактеризувати художні твори письменника, листи, щоденники, записники, спогади близьких і рідних Григора Тютюнника під кутом зору розуміння структурних елементів його особистості: характер, темперамент, емоційну сферу, спрямованість, підсвідомість.

– установити взаємозалежність особистісних характеристик письменника та його творчості.

**Об'єктом** дослідження є мегатекст Григора Тютюнника: мемуари, щоденники, записники, спогади близьких йому людей; автобіографія, епістолярій митця та його психоавтобіографічні твори (оповідання зі збірок «Зав'язь», «Деревій», «Крайнебо», «Батьківські пороги»; твори поза збірками: «Грамотний», «Кізонька», «Паливода»; новелістика та повісті письменника).

**Предмет** дослідження – психопоетичальні особливості творчості Григора Тютюнника.

**Теоретичною та методологічною** базою для написання роботи є праці українських і зарубіжних учених із питань теорії та історії літератури загалом (В. Агєєвої [7], О. Галича [283], Н. Зборовської [94], Г. Клочека [119], М. Кодака

[127], А. Козлова [128;129], М. Коцюбинської [138], М. Наєнка [185; 186], С. Михиди [171], М. Моклиці [177; 178], Д. Овсянико-Куликовського [205; 206], В. Панченка [213], А. Печарського [228], Р. Піхманця [230], Л. Тарнашинської [280; 282], В. Фащенко [300; 301], І. Фізера [305; 306], І. Франка [310] та ін.), авторів філософських, психологічних, культурологічних, психоаналітичних досліджень (А. Адлера [9], М. Барнича [22], В. Гаджиєва [53], Л. Виготського [50; 51], Й. Гейзінги [319], Л. Левчук [148], Ч. Ломброзо [162], К. Леонгарда [150], М. Розовського [255], В. Роменця [256], З. Фрейда [311;312;], К.-Г. Юнга [358;360] та ін.).

**Методи дослідження.** Специфіка досліджуваного об'єкта й мета дисертації зумовлюють використання філологічного, культурно-історичного, біографічного, психоаналітичного, системного, психотерапевтичного, герменевтичного, порівняльно-типологічного методів та психопоетикального підходу.

Філологічний метод застосовано під час аналізу власне художніх творів Гр. Тютюнника (визначення жанру, композиційних прийомів, проблем поетики загалом). Культурно-історичний метод сприяв формуванню чіткого уявлення про місце особистості та творчості Гр. Тютюнника в історико-культурному контексті доби. Системний метод передбачав вивчення психопоетики в процесі її виникнення та розвитку. Застосування біографічного та психоаналітичного методів, а також психопоетикального підходу сприяло глибокому аналізу мегатексту письменника, що допомогло проаналізувати особистість митця крізь призму психоаналізу, відстежити втілення прихованих психологічних проблем особистості митця в художніх творах прозаїка. Використовуючи герменевтичний метод, ми тлумачили художні твори, орієнтуючись на їхні об'єктивні та суб'єктивні основи. Порівняльно-типологічний метод застосовувано під час опрацювання творчості М. Гоголя, О. Вишні, де гра набула функції захисної реакції організму, або так званої «ширми», що прикривала внутрішні інтенції. Психотерапевтичний метод (А. Боал, Й. Гейзінга) залучено з метою демонстрації акторської гри як процесу послаблення психічної напруги.

**Наукова новизна одержаних результатів** дисертації полягає в презентації

психопоетики творчості Гр. Тютюнника. За результатами дослідження *вперше* в українському літературознавстві на широкому фактичному матеріалі комплексно проаналізовано особливості психоструктури письменника-шістдесятника. У роботі *вдосконалено й поглиблено* розуміння психопоетики як психологоспрямованої літературознавчої технології, що *уможливило подальший розвиток* осягнення творчості Гр. Тютюнника, його місце в розвої поезики неореалізму.

**Теоретичне значення** роботи полягає в комплексному підході до узагальнення й упровадження концепції психопоетики та розширенні меж її можливостей. З'ясування особливостей психоструктури митця уможливить вивчення поетикальних закономірностей його творчого набутку. Виконане дослідження увиразнює місце шістдесятництва в розвої українського модернізму, виявляє неперервність тенденцій неореалізму, увиразнює місце Григора Тютюнника в історії української літератури.

**Практичне значення роботи** визначене тим, що її результати можуть бути використані в подальшому розробленні психолого-літературознавчих проблем, у процесі вивчення тютюнникознавства, під час підготовки спецкурсів, спецсеминарів з історії та теорії літератури, у написанні навчальних посібників та підручників, для створення комплексного дослідження з проблеми психопоетики творчості українських і зарубіжних письменників.

**Апробація результатів дисертації.** Основні положення й результати дослідження апробовано у формі доповідей на звітних наукових конференціях кафедри української літератури Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка (2013–2016), міжнародних та всеукраїнських конференціях: I Міжнародній науково-теоретичній конференції «Літератури світу: поетика, ментальність, духовність» (Кривий Ріг, 2013); VI Міжнародній науково-практичній конференції «Современные проблемы социально-гуманитарных и юридических дисциплин: вклад молодых ученых в развитие науки» (Краснодар, 2013), Всеукраїнській науково-практичній конференції «Література і місто: художній поступ» (Луганськ, 2013), XI Міжнародній поетикологічній конференції «Біографія як текст»

(Чернівці, 2014); Всеукраїнській науковій конференції «Людина в мовному просторі: історична спадщина, проблеми, перспективи розвитку» (Бердянськ, 2015), Міжнародній науковій конференції «Аналіз та інтерпретація тексту у світлі сучасних методологій» (Луцьк, 2015), IV Всеукраїнській науковій конференції «Творча спадщина Володимира Винниченка на тлі ХХ століття» (Кіровоград, 2015), I Міжнародній науково-практичній конференції «Людина в мовному просторі: історична спадщина, проблеми, перспективи розвитку» (Бердянськ, 2016), в Інтернет-проекті «Українська ментальність: мовно-літературний, історико-культурний та політико-правовий виміри» (Київ, 2016).

**Публікації.** Основні положення дисертації викладено в 12 одноосібних публікаціях, із яких 1 – у виданні, включеному до міжнародної спеціалізованої наукометричної бази даних Index Copernicus International sp.z o.o. (Польща), 1 – в іноземному періодичному виданні, включеному до міжнародних наукометричних баз Scholar Google, Index Copernicus Journals Master List, 1 – як розділ колективної монографії «Українська ментальність», 1 – в іншому виданні.

**Структура роботи** зумовлена метою та завданнями дослідження. Дисертація складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел, додатка (Додаток А. Список публікацій та апробацій здобувача). Загальний обсяг дисертації становить 214 сторінок, обсяг основного тексту – 182 сторінки. Список літератури нараховує 369 найменувань.

## РОЗДІЛ 1

### ОСОБИСТІТЬ ГРИГОРА ТЮТЮННИКА В ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИХ ДОСЛІДЖЕННЯХ

Літературознавчі дослідження на стику психології та літературознавства протягом останніх років підтвердили свою актуальність. Активно з'являються дисертації в галузі літературознавства, що поєднують досягнення психології, філософії та літератури: Н. Зборовська «Психоісторія новітньої української літератури: проблеми психосемантики і психопоетики» (2007) [95], А. Печарський «Психоаналітична парадигма української прози третини ХХ сторіччя» (2011) [228], І. Процик «Архетипи в художньому моделюванні світу І. Драча і М. Ореста» (2012) [245], І. Скляр «Психопоетика творчості Валер'яна Підмогильного» (2012) [267], С. Михида «Психопоетика українського модерну: Проблема реконструкції особистості письменника» (2012) [171]. Цей ряд логічно продовжують наукові статті та монографії О. Бідюк [26], О. Вертипорох [45], А. Козлова [130], І. Старовойт [275], Л. Тарнашинської [280] та ін.

Покоління письменників-шістдесятників, до якого належав Гр. Тютюнник, – своєрідний прорив у культурному житті тогочасного суспільства. Б. Новіков уважає, що особистість – це суспільність, виражена в персоніфікованій формі. Коментуючи Е. Ільєнкова, автор монографії зазначає, що «справжня особистість, утверджуючи себе зі всією притаманною їй енергією та волею <...>, стає можливою лише там, де в наявності назріла необхідність ламати старі стереотипи життя, лише там, де закінчився період застою, панування закостенілих штампів і настала пора революційної творчості, лише там, де виникають та утверджують себе нові форми відносин людини до людини, людини до самих себе» [204, с. 224]. Науковець стверджує, що істинна особистість, індивідуальність відрізняється від інших тим, що вміє робити те, що й інші, але краще від усіх, створюючи новий еталон роботи [204, с. 224].

Шістдесятництво характеризується змінами в суспільстві, культурі; у ті роки

активізуються проблеми духовності, моралі. Автор – творча індивідуальність, яка протидіє канонам соцреалізму. З’являються нові теми та мотиви, відірвані від політичних гасел, а психологічні типи персонажів усе більше привертають увагу літературознавців. Місце Григора Гютюнника в цьому процесі – непересічне, адже письменник ігнорував політизацію літератури й понад усе цінував визначальну для європейської культури ідею свободи особистості.

Одним із важливих чинників уваги до сфери позасвідомого стало спрямування суспільних та природничих наук до вивчення проблем розвитку творчого начала особистості. Нині ми послуговуємося розгалуженою системою методів і прийомів не лише зі сфери психології, а й літературознавства, які мають на меті розкрити психічну організацію письменника через його творчість; показати складний механізм впливу особистісних характеристик митця на художність. Саме ця різноплановість методів і породила, на нашу думку, розбіжності в термінології літературознавчої галузі «психопоетика» та самій методології психопоетикального аналізу. Отже, вивчення психопоетики в історичному аспекті, на нашу думку, буде доцільним.

### **1.1. Психопоетика: сучасний дискурс**

Початок ХХ століття позначений поєднанням психології та антропології в системі філологічних наук. Цьому посприяв їх значний розвиток, а також виокремлення психології в окрему дисципліну. Літературні студії пожвавилися через звернення дослідників до «причинної зумовленості творів мистецтва психофізіологічними особливостями автора, до вивчення процесів у свідомості митця» [256, с. 192]. Активізацію наукового зацікавлення психологією особистості можна пояснити й тим, що тривалий час літературознавство переважно тяжіло до вивчення проблем літератури крізь призму соціологічних та ідеологічних чинників. На сучасному ж етапі репрезентована абсолютна свобода досліджень. Ствердно можемо говорити про усталення психопоетики як науки. Це засвідчує поява наукових праць, предметом осмислення яких є психопоетика творчості того

чи того письменника: монографія Н. Зборовської «Психоісторія новітньої української літератури: проблеми психосемантики і психопоетики» [95], праці А. Печарського «Психоаналітичний аспект української белетристики першої третини ХХ сторіччя» [228], С. Михиди «Психопоетика українського модерну: Проблема реконструкції особистості письменника» [171], кандидатська дисертація І. Скляр «Психопоетика творчості Валер'яна Підмогильного» [267], а також низки статей (А. Козлов, Т. Мувафак, І. Поліщук, І. Тітов та ін.)

Орієнтуючись на класичний психоаналіз, Н. Зборовська в дисертації «Психоісторія новітньої української літератури: проблеми психосемантики і психопоетики» (2008) ґрунтовно осмислює питання психоісторії української літератури, пропонуючи власне визначення таких понять, як «психопоетика» та «психосемантика», а також презентує авторський проект психоісторії української літератури. На її думку, *психопоетика* виражає відношення слова і знання [94]. У дослідженні психопоетика постає синтетичним авторським тлумаченням «на основі практичного матеріалу – історії української літератури в її проекції на сучасну епоху» [94, с. 2]. *Психосемантика* «займається походженням, структуруванням та функціонуванням індивідуальної і колективної систем знання, а з позиції класичного психоаналізу таке знання базується на едиповості як несвідомому ставленні суб'єкта до реальних батьків, а в метафізичному плані – на свідомому ставленні суб'єкта до трансцендентного Імені Матері та Імені Батька» [94, с. 1]. На думку науковця, Едипів мотив є провідним для розуміння «психоісторії антиколоніальної літератури» [94]. Н. Зборовська трактує історію української літератури як художній код державності [94].

Аналізуючи шістдесятництво в контексті історії української літератури як «інтеграційний поколінневий процес» [96], Н. Зборовська стверджує, що шістдесятництво як психоісторичний феномен наближене до націонал-комуністичного світогляду М. Хвильового. З одного боку, була гостра потреба реанімувати традиційний світогляд, а з іншого – сповідувати «принцип реальності в літературі» [95, с. 27].

У сучасних літературознавчих дослідженнях психопоетики творчості того чи

того письменника активно вживані такі терміни: «психопоетика», «психологія творчості», «психологізм творчості», «психографія», «психобіографія». Розгалуженість термінології, на нашу думку, потребує роз'яснення та узагальнення в межах психопоетичного дискурсу. У літературознавчих словниках містяться визначення дефініцій «психологія творчості», «психологія мистецтва», «психобіографія», «психографія», «психологізм у літературі». Так, у літературознавчому словнику-довіднику за редакцією Р. Гром'яка **психологія творчості** потрактована як «відносно самостійна галузь наукових досліджень, предметом яких є процес виникнення (творення) художніх цінностей та їх естетичне сприймання» [64, с. 569]. У словнику літературознавчих термінів за редакцією В. Лесина це поняття деталізовано, а саме: «**психологія творчості** – дисципліна, присвячена дослідженню процесу творчості, його закономірностей, а також класифікації типів творчого процесу залежно від особливостей художнього методу та індивідуальних особливостей особи автора» [271, с. 303]. Автори літературознавчої енциклопедії «**психологію творчості**» тлумачать як «галузь наукових досліджень, предметом якої є процес виникнення оригінальних художніх явищ та їх естетичне сприймання, зумовлені індивідуальними особливостями автора та реципієнта; натхнення, фантазія, осяяння, обдарування, талант, геній, різні типи художньої творчості тощо» [159, с. 295]. Зазначені терміни під час вивчення творчості письменника, аналізу його творів є для нас неточними, адже вони не враховують твори письменника, біографію й автобіографію. Як бачимо, лише в одному словнику літературознавчих термінів указано на причетність особистості автора до художнього твору. Крім цього, не зазначено, які саме індивідуальні особливості творчої особистості необхідно враховувати під час аналізу творів (характер, темперамент, стан психіки тощо). Отже, проаналізувавши зазначені дефініції, робимо висновок, що психологія творчості – це окрема дисципліна, яка досліджує стадії творчого процесу: від процесу виникнення художнього твору до особливостей сприймання й розуміння його читачем.

У літературознавчій енциклопедії визначено, що «**психографія** – висвітлення

внутрішнього світу письменника на підставі аналізу листів, щоденників, свідчень сучасників тощо» [159, с. 292]; «**психобіографія** – метод літературознавчого аналізу життя письменника, літературознавця та ін., у якому використовують досвід психології» [159, с. 291]. **Психологізм у літературі** – це «глибоке і детальне вираження внутрішнього світу героїв: їх думок, бажань, переживань, які складають суттєву ознаку естетичного світу твору» [159, с. 834–835].

Не ставлячи собі за мету проаналізувати всі підходи до трактування феномену творчої особистості, зупинимося на важливих, на наш погляд, працях, які цьому присвячені.

Вивчивши наукові доробки В. Роменця [256], Р. Піхманця [230], Н. Рождественської [254], зазначимо, що ці вчені характеризують переважно механізми художньої творчості та загальні стадії творчого процесу. Усе ж мусимо особливо відзначити працю Р. Піхманця, який виокремлює такі риси творчої особистості: надмірна вразливість, емоційна природа митця, спостережливість, емоційна пам'ять, посилена увага, продуктивна творча уява (фантазія) [230, с. 51–61]. На цих особливостях акцентує й Н. Рождественська: «психічні пізнавальні процеси: відчуття і сприйняття, пам'ять, уява і мислення набувають у художній діяльності особливих рис...» [254, с. 78]. Велику увагу науковець приділяє феномену уяви: «Можна ділити уяву на довільну і мимовільну. Ми розрізняємо пасивну уяву – сни, галюцинації, марення й активну уяву, де образи управляються і контролюються активною увагою, волею, підкоряються свідомо поставленим цілям <...>; творча уява, на відміну від сновидінь, завжди активна, її робота протікає під контролем свідомості» [254, с. 113].

Творчості як філософській категорії присвячена монографія Б. Новикова [204]. Автор зазначає, що «творчість – це і є в «чистому вигляді» існуюча, здійснювана діалектична суперечність, яка не сковується дією будь-яких привнесених суб'єктивних чинників (дією перетворених форм соціального, колективного та індивідуального буття)» [204, с. 5]. Учений переконаний, що творчість завжди повинна мати «генералізований характер», також їй притаманні «іманентно властиві в якості сутнісного атрибуту (наявні в кожному акті)

практичний, теоретичний, моральний та художній моменти, які знаходяться в органічному синтезі, взаємодії...» [204, с. 228]. На думку науковця, творчість – це найбільш розвинена форма розвитку соціальної матерії; це спосіб провадження гуманізму; творчість – це єдиний порятунок світу від економічного занепаду, духовного та морального розщеплення. М. Арнаудов називає такі основні компоненти творчості: спадковість, увага, вразливість, особистий досвід, уява і пам'ять, задум і настрої, імпровізація, штучне натхнення [17].

Творчий процес, як і будь-який інший, має певні етапи. К. Дункер виокремлює такі: «аналіз мети, завдання, проби і помилки, пов'язані з рішенням; переконструювання ситуації, визначення підлеглості сторін, виникнення структури (або програми), що визначає рішення задачі; синтез матеріалу» [254, с. 133]. П. Медведєв визначає інші етапи творчості: «задум – етап виникнення ідеї, сюжету, визначення спрямованості образів, емоційної тональності твору; розробка задуму – складання планів, збір і підготовка матеріалів, їх персоніфікація в образи твору, створення чернеток, з'єднання їх у єдине ціле; період завершення – остаточна обробка, правка» [254, с. 133]. П. Енгельмейер також пропонує технологічні етапи (ступені) творчого процесу: зародження задуму, дискурсивне мислення, логіка, міркування, емпіричне дослідження, реальне виконання плану [256, с. 146]. За Г. Уоллесом, стадії творчого процесу зведені до підготовки, визрівання, натхнення та перевірки істинності [256, с. 148].

Вивчаючи творчий процес, М. Арнаудов зазначає, що необхідними є такі його компоненти: *замисел* – «під задумом ми будемо розуміти подвійний факт внутрішньої діяльності і перший результат. Завдяки участі факторів, природа яких може бути презентована, творча думка створює ядро, проформу, із якої в подальшому виводиться цілий твір» [17, с. 435]; *настрій* – «це такий стан, який оволодіває душею і схильний викинути майже все, що йому заважає, являє собою явну ознаку серйозної роботи»; *музичний настрій*. Учений зауважує: «Лише в тому випадку думка, образ, настрій стають художньо продуктивними, коли вони набувають музичного забарвлення» [17, с. 444]. Як бачимо, зазначені теорії мають лише технологічне спрямування. Усе ж Н. Рождественська зазначає, що в процесі

творення ніби сплітається свідоме і несвідоме, інтелектуальне й емоційне.

Отже, узагальнивши теорії творчого процесу (М. Арнаудов, П. Енгельмейер, П. Медведєв, Г. Уоллес та ін.) виокремимо такі основні його стадії: зародження, визрівання ідеї, її втілення. Усе ж недоліком проаналізованих праць є те, що вони зосереджені на самому механізмі творчості, але в жодній із них немає розробленої теорії чи методології вивчення психоструктури творчої особистості письменника як джерела художності.

Актуальними для літературознавців залишаються запитання, сформульовані І. Фізером: яку мету переслідував письменник, пишучи той чи той текст? Чому він удався саме до такого письма? Що він хотів розкрити? або Що хотів змінити? Але часто письменник уже не може дати відповіді на такі запитання. Тоді ці відповіді ми повинні шукати власноруч у щоденникових записах, листах, спогадах про письменника, загалом там, де він залишив окремі штрихи свого «Я», які, якщо достеменно не дадуть відповіді на поставлені запитання, то принаймні зможуть наблизити нас до істини.

Як уже було зазначено, активне залучення філософії та психології до досліджень у сфері літературознавства активізували появу нових наукових розвідок. Якщо Н. Зборовська стверджувала, що в українському літературознавстві вже зроблено часткові спроби наблизити психологію до літературознавства (Л. Плющ «Екзод Тараса Шевченка», М. Моклиця «Модернізм як структура. Філософія. Психологія. Поетика», за основу якої взята юнгівська класифікація психіки за чотирма сферами: інтуїцією, сенсорикою, емоцією і розумом), то нині сміливо можемо стверджувати про усталеність методологічної бази психопоетики. І теза Г. Клочека про потребу в створенні окремого напрямку, який би «сконцентровувався на дослідженні творчої індивідуальності автора як формо/стиле/системоутворюючого чинника» [120, с. 228], знайшла втілення у монографії С. Михиди.

У роботі «Психопоетика українського модерну: проблема реконструкції особистості письменника» [171] С. Михида докладно розкриває та вмотивовує термінологічну базу психопоетики. Розроблена методологія психопоетикального

аналізу дала підстави авторіві «під мікроскопом» розглянути психопортрети В. Винниченка, Лесі Українки, О. Кобилянської та І. Франка. За переконанням науковця, «центральною категорією психопоетики, безсумнівно, є категорія особистості автора, котра есплікується у художніх творах...» [171, с. 82]. Літературознавець розрізняє такі структурні елементи особистості: свідомість (включає характер та емоційно-вольову сферу), темперамент, підсвідомість [171, с. 82].

За спостереженнями С. Михиди, особистість автора виявляється не лише в щоденникових записах, мемуарах, а й у художніх творах, де в зашифрованій формі письменник утілює власні інтенції. Літературознавець застосовує поняття **«психопоетикальна матриця»**, що «передбачає реконструкцію психоструктури письменника, спираючись на вияви особистості митця, репрезентовані в його художніх текстах, щоденниках, мемуарах, у спогадах та листах тих, хто його знав особисто <...> Фіксуємо особистісні риси митця, виявляючи таким чином особливості темпераменту, емоційно-вольової сфери, характеру, які, в свою чергу, породжують художність» [171, с. 88–89].

Отже, використовуючи модель психопоетикального аналізу, ми не можемо обмежитися лише художніми творами та знаннями з психології. У нагоді стає епістолярна спадщина письменника та мемуари, без яких неможливо повною мірою реконструювати психопортрет письменника, осягнути його інтенції та побачити їхнє відображення в художніх творах. Основна проблема реконструкції психологічного портрета автора – фізична відсутність останнього. Отже, відтворювати психопортрет письменника потрібно, як уже зазначалося, через біографію, автобіографію, щоденникові записи, листування, спогади рідних і знайомих йому людей. Також у нагоді стануть записники, нотатники, без яких фактично не обходиться жоден письменник.

Уважаємо за доцільне в дослідженні використовувати таку термінологію: **«психопоетика»** – психологічно спрямована літературознавча концепція, що становить цілісну систему психологічного аналізу художнього твору як продукту творчості митця та психологічного аналізу особистості письменника, яка є

основною категорією психопоетичного дискурсу [171]; «**мегатекст**» – це «джерельний дискурс експлікації усіх буттєвих (біографія) та психофізіологічних (психобіографія) характеристик художнього слова, які формують притаманні саме йому вияви художності» [171, с. 20]; «**психоавтобіографічність**» – це «здатність до художньої самоідентифікації, можливість відтворити рух рефлексій» [171, с. 22], що «передбачає синтез свідомого суспільного буття об'єкта дослідження і підсвідомого в усіх його виявах» [171, с. 22]. Отже, у поле зору нашого дослідження потрапляє **особистість** письменника як складна категорія психології; **художній твір** – результат або «продукт певної психофізіологічної структури» [171, с. 23]. Ми не використовуємо поняття «образ автора», оскільки воно досить вузьке в межах зазначеної методології, тому що «виключає позатекстове буття митця слова» [171, с. 16], тобто, за основний об'єкт вивчення обрано категорію «особистість митця», основу якої становлять «несвідоме», «активне свідоме» й «усе людське життя» [171, с. 26].

У дисертації «Психопоетика творчості Валер'яна Підмогильного» (2012) І. Скляр витлумачує психопоетику як «один із методів у літературознавстві, що досліджує особливості структури та прийоми поетичної творчості, важлива ознака якої спрямована на осмислення художнього образу з позицій психологізму» [267, с. 5]. Одним із прийомів методології психопоетичного аналізу є вивчення внутрішнього мовлення та авторського психологічного зображення. У науковій праці акцентовано увагу на тому, що аналіз психопоетики творчості виконано з позицій упорядкування основних форм психологічного зображення, які сформульовані І. Страховим [267].

Отже, І. Скляр визначила зв'язки між мовленням персонажа й основними компонентами його характеру шляхом систематизації усіх текстів, що стосуються, наприклад, головного героя новели «Добрий Бог». Саме так формується цілісна характеристика персонажа «як індивідуальної мовної особистості» [267, с. 6]. Дослідниця визначає «непомітність», «прихованість» як «особливості психопоетики творчості В. Підмогильного, що досягаються за допомогою композиційного поєднання психологічних і непсихологічних епізодів у романах»

[267, с. 11]. У науковій праці зосереджено увагу на зв'язках між мовленням персонажа, рисами його характеру та способами і прийомами зображення героїв у прозі письма, що визначає їхню психотипологію [267, с.14]. Проте, на нашу думку, обраний дослідницею підхід дещо звужує психопоетикальний дискурс, оскільки літературознавець використовує методологію, розроблену на основі праць Ю. Еткінда, де психопоетику визначено як «метод детального опису психологічної динаміки всередині прозового мислення» [267, с. 5].

Досліджуючи психопоетику творчості митців, А. Козлов зазначає, що саме ознаки психіки митця (вони не уточнені) становлять зміст, основні форми й ознаки конкретних чинників психопоетики [130 с. 20]. На думку науковця, «досить узяти лише один твір і побачити в ньому (точніше в словесному образі автора) й саму душу («психос») митця» [130, с. 85]. По-перше, учений не називає, який саме художній твір варто взяти для аналізу, а по-друге, такий підхід значно звужує обрану методологію, оскільки виключає особистість автора, що есплікована крізь психоавтобіографічний матеріал. Художня довершеність твору, за А. Козловим, полягає в багатстві психологізму, що досягається за рахунок мовленнєвих засобів, висловлень героїв і, передусім, багатих психолого-аналітичних спостережень; через відтворення унікальних деталей психофізіології персонажів твору, що й визначає унікальність психопоетики. Очевидно, що в цій розвідці поняття «психопоетика» та «психологізм» майже тотожні. Усе ж погоджуємось із науковцем у тому, що в епічному творі автор, увівши «ліричного героя», може частково наділяти його власними поглядами, оцінками тощо [129, с. 11]. Дослідниця Н. Крицька під психопоетичним аспектом прочитання художньої літератури розуміє «сміслові сприйняття образного плану засобів мовного вираження художнього тексту: сприйняття слів художнього тексту як словесних образів, іншими словами, сприйняття експліцитних, не виражених думок, що стоять за словами, почуттів, переживань тощо» [143, с. 113]. Очевидно, ідеться про підтекст як спосіб вираження внутрішнього змісту вислованого.

У дисертаційному дослідженні «Психопоетика прози В. М. Шукшина» Є. Московкіна поставила завдання: виявити «психологічний код» творчості

письменника та здійснити аналіз функціонування найбільш влучних шифрів» цього коду не лише в межах тексту, але й в аспекті екстратекстуального реагування» [181]. У науковій праці сконцентровано увагу на «літературному автопортреті» [181] автора. Залучаючи психологічну, психоаналітичну методології для інтерпретації художніх здобутків митця, науковець визначила кореляцію чоловічого й жіночого начал, смерті та сексуальності; психологічних типів характерів героїв художніх творів. Попри те, що в дослідженні заявлено про використання спогадів сучасників В. Шукшина, його біографії, автор не наводить приклади використання цих джерел.

Цінними для нас є спроби Є. Московкіної проаналізувати роман Захара Прилепіна «Санька» в аспекті психопоетики. Авторка схарактеризувала особистість Саші Тішина – головного героя роману. Визначальним у дослідженні є архетип дитини, зумовлений висвітленням теми осиротілого села, а також психологічною незрілістю головного героя [182]. Едиповий конфлікт, на думку Є. Московкіної, представлений у творі як вияв синівської любові народу до матері (праобраз Батьківщини) і як демонстрація чоловічих ревнощів щодо держави. Тож автор намагається розвинути в повісті концепцію психологічного аналізу стосунків між синами та їхніми матерями без проекції на особистість письменника.

Наукова розвідка О. Вертипорох «Психопоетика роману Михайла Бриниха «Хліб із хрящами» є спробою окреслення особливостей психоаналітичного дискурсу твору. Науковець оперує поняттями: психопоетика, психосемантика, проте не дає їхнього тлумачення. Оскільки роман присвячений апокаліпсису, дослідження проведено в екзистенційному ключі, що сприяє актуалізації проблеми «національного колективного позасвідомого» [45]. Загалом дослідження побудоване на психологічному аналізі роману із застосуванням учень К. Г. Юнга про колективне позасвідоме, котре «містить генетичну пам'ять про війну, голодомор, національний геноцид» [45, с. 427]. Очевидно, що увага дослідниці зосереджена на засобах творення психологізму. Авторці вдалося висвітлити тему голодомору в романі «шляхом застосування психопатологічного підходу до

змалювання подій 1932–1933 років» [45, с. 433].

Зазначимо, що психологія творчості здавна є об'єктом наукових зацікавлень психологів (А. Адлер [9], Л. Виготський [50], В. Роменець [256], З. Фройд [315], К.-Г. Юнг [360] та ін.) та літературознавців (М. Арнаудов [17], Г. В'язовський [43], Б. Грифцов [63], Н. Зборовська [93], Г. Клочек [120], С. Михида [171], І. Скляр [267], В. Фащенко [301; 202], І. Франко [310], Н. Шляхова [346] та ін.). Проаналізувавши різні погляди науковців на особливості творчого процесу, ми встановили, що процес творчості **охоплює вплив свідомих та позасвідомих чинників**. Основними показниками творчої особистості є: *надмірна вразливість, збудливість, емоційність, увага, творча уява або фантазія тощо*. Розроблена визначними психологами і психіатрами структура психіки індивідуума змушує апелювати до потаємної системи **особистості** (підсвідомого, передсвідомого, несвідомого (З. Фройд); колективного позасвідомого (К.-Г. Юнг); потуг «видіння» (за Лоуренсом)).

Важливими в процесі творчості є такі **позасвідомі чинники**: зовнішнє оточення, соціально-історична ситуація, особливості виховання, важка душевна травма в дитинстві, відсутність одного з батьків, страждання, важка хвороба, невдоволені бажання, нереалізованість, які незалежно від волі автора впливають на його творчість. Це може бути відображено в образах, характерах героїв, стилі письма тощо. Але не варто зводити весь процес творчості лише як до наслідку психопатології буття письменника, а самого автора вважати нереалізованою особистістю чи психічно хворою людиною. Для отримання об'єктивних результатів наукового дослідження варто залучити увесь психоавтобіографічний арсенал і застосувати декілька методологічних концепцій. Для повної реконструкції психопортрета письменника необхідно враховувати біографічні відомості, докладно вивчати автобіографії, нотатники, записники, щоденникові записи, спогади близьких та рідних, епістолярій – усе, що, на нашу думку, об'єктивно наблизить до кореляції психіки митця та його творчості.

Отже, під **психопоетикою** ми розуміємо психологічно спрямовану літературознавчу концепцію, що складає цілісну систему психологічного аналізу

художнього твору як продукту творчості митця та психологічного аналізу особистості письменника, яка є основною категорією психопоетичного дискурсу.

## **1.2. Григір Тютюнник у контексті психологоспрямованих літературознавчих студій**

В українському літературознавстві в оцінці письменників домінують певні штампи. Їхнє переосмислення – це одне з основних завдань сучасного літературознавства. Традиційно сформувався образ І. Франка-Каменяра, який є незмінною ознакою в характеристиці письменника (Р. Горак, Р. Скворій, Т. Гундорова); наскрізний націоналізм творчості О. Ольжича, який перекривав її філософічність (М. Мушинка); шаблонність поезій О. Теліги (В. Агеєва). Своєрідні штампи в літературознавстві сформувалися й стосовно особистості та творчості Григора Тютюнника: садомазохіст-Григір Тютюнник [76; 93], «письменник-страждалець» [70], «письменник-захисник покривдженої України й українців» [137], «живописець правди» [71]; дивакуватий Григір, нетерпеливий [72]; дозволяв собі різко висловлюватися про інших, указувати на їхні недоліки, важкий характер мав Григір, мав повну душу болю, не міг простити зраду матері [73]; егоцентризм як основна риса Тютюнника [47]. Це ще неповний перелік тих характеристик, на які натрапляємо в оцінюванні Гр. Тютюнника.

Важке дитинство Григора Тютюнника, зображення у творах складних людських характерів, окремих епізодів із періоду свого дитинства, рідного краю, усього, що було близьким для письменника, стало поштовхом до появи літературно-психологічних студій, ґрунтованих переважно на психічній травмі письменника в дитинстві, пов'язаній із розлукою з батьком та поневіряннями Гр. Тютюнника у воєнний період. На нашу думку, зацикленість науковців на виявах ненависті митця до матері, його егоцентризмі, на жаль, призвела до однобічності аналізу художніх творів та особливостей психоструктури письменника.

У межах цього підрозділу узагальнимо дослідження попередників, присвячені вивченню творчості письменника в контексті психологоспрямованих літературознавчих студій (Н. Боровська [97], В. Марко [167], І. Старовойт [275], М. Хороб [323] та ін.). Також зосередимо увагу на дослідженнях В. Даниленка «Архетип, монотип, стереотип як формотворчі структури художнього тексту (на матеріалі прози Григора Тютюнника)» (1994) [77], І. Захарчук «Культурологічно-естетичні функції малої прози Григора Тютюнника (семантика та динаміка проєкцій)» (1999) [90], О. Лихачової «Поетика новелістичної творчості Григора Тютюнника» (2002) [157], Н. Тульчинської «Своєрідність художнього вираження психологізму у творчості Григора Тютюнника» (2002) [289].

Дослідження творчої спадщини письменника у зв'язку з його особистістю важливо вивчати в контексті тієї історичної доби, у якій він власне й формувався. Так, українська література 60-х років ХХ століття – це одне з особливих надбань українського письменства. Л. Тарнашинська, досліджуючи шістдесятництво, зазначає, що «творчість Григора Тютюнника дає психологічно-характерологічний зріз соціального життя українства 60–70-х років ХХ століття, завдяки чому несе в собі потужний людинознавчий потенціал і є, по суті, неперевершеним художнім документом епохи...» [282, с. 392]. Авторка монографії розмірковує над тим, чи був Гр. Тютюнник шістдесятником і хто до них належить. Вільгельм Дільтей стверджує, що «особи, які належать до одного покоління, зіштовхуються зі схожими зовнішніми обставинами і, оскільки ці обставини почасти визначають їхні твори, у них виникають подібності, даючи підставу для історії літератури» [227, с. 111]. Шістдесятників визначають за хронологічними рамками (50–70 рр., для яких характерна тимчасова лібералізація політичних сил і так звана хрущовська «відлига»), суголосністю тем, проблем, особливостями нарації. Сповідуючи свободу «творчого самовираження», Гр. Тютюнник не брав участі в неофіційних підпільних угрупованнях, неформальних літературних читаннях. Усе ж, як уважає Л. Тарнашинська, «маємо всі підстави – за світоглядно-естетичною настановою та аксіологічною системою координат – розглядати постать цього письменника у контексті шістдесятництва, зараховуючи його, умовно кажучи, до

«духовного шістдесятництва» [282, с. 394]. Тож слушною є думка Алана Лю, який пов'язує розвиток літературних текстів із «соціальними умовами та політичною історією» [227, с. 99]. Отже, аналіз історичної доби, у якій утверджувався письменник, є необхідним для розуміння творчих інтенцій митця.

Слушно зазначає О. Лихачова в науковій праці про поетику новелістичної творчості Гр. Тютюнника, що «філософія тієї чи іншої літературно-мистецької епохи не лежить поза межами великого Тексту (власне, Текстів), великого Контексту та Дискурсу, навпаки, вона органічно «розлита» в буквально всіх мікро- та макроструктурах, найвизначніших художніх творів, які «репрезентують» епоху» [157, с. 59]. Часткова лібералізація окремих сфер буття суспільства призвела до зміщення канонів соціалістичного реалізму, стала поштовхом до нових творчих пошуків, зорієнтованих передусім на індивідуалізацію особистості, розкриття та збереження загальнолюдських цінностей. На думку О. Лихачової, саме шістдесятники «сублімували автентичні риси елітарної та європоцентричної природи модерної української культури» та створили код нової України» [157, с. 59].

Дослідження В. Даниленка «Архетип, монотип, стереотип як формотворчі структури художнього тексту (на матеріалі прози Гр. Тютюнника)» – одна з перших психолого-аналітичних студій у літературознавстві, присвячених вивченню творчості письменника-шістдесятника. Науковець проаналізував твори прозаїка крізь призму психоаналітичних ідей З. Фрейда. В. Даниленко зазначає: «Між художньою творчістю й буттям письменника існує зв'язок, який виказує характер його пристосування в просторі й часі. Сублімація підсвідомих бажань автора не обов'язково має відбиток еротизму, оскільки предметом його бажань є не лише інстинкт продовження роду. Проте завжди зв'язок між типом особистості та особливостями художнього письма є безперечним» [77, с. 103].

В. Даниленко, І. Захарчук зараховують Гр. Тютюнника до когорти письменників-реалістів, Н. Зборовська – до реалістичного напрямку та називає самого митця «наївним реалістом». Саме з цієї причини, на думку дослідниці, Гр. Тютюнник не міг писати романи, і тому залишився в царині новелістики та

повістярства. Літературознавець О. Головій стверджує, що письменник використовував переважно жанр новели не через неспроможність створити роман, а через певні властивості його творчого письма (лаконізм оповіді, зосередження на деталях) [56]. Водночас В. Марко впевнений у тому, що Гр. Тютюнника зараховують до письменників-реалістів через плутанину в термінології (так само, як і творчість В. Стефаніка, М. Коцюбинського сприймали як реалістичну). Зокрема, новелу «Три зозулі з поклоном» В. Марко вважає модерністським твором, у якому «не знайдемо жодних ознак традиційного реалістичного оповідання» [167, с. 255]. У такий спосіб прозаїк проривався до модернізму, «суб'єктивно прагнучи реалізму, що й складало одну з причин внутрішньої конфліктності творчої позиції письменника» [167, с. 204]. В. Марко наголошує на тому, що «драма Григора поглиблювалася тим, що його правда, здобута творчим дерзанням і акцентованим прагненням «мучити правдою» [48, с. 116], вступала в конфлікт з офіційними містифікаціями в шатах соцреалізму, де була системно розроблена псевдоестетика напівправди й естетика крові та насильства, що трималась на абсолютизації класових цінностей» [167, с. 203].

Досліджуючи функції стереотипів Гр. Тютюнника, В. Даниленко докладно аналізує вісім стереотипів: архетип «тао»; Любові-Годительки; Долі-Погубительки; розіп'ятого Бога; архетип досвіду; закон парадоксальної інтенції; архетип повернення блудного сина; Вічного жида; трансформації або метаморфоз [76, с. 7]. Вивчивши архетипну модель, автор доводить, що «залишаючись індивідуальністю, письменник є виразником колективного підсвідомого, архетипного банку культурної моделі. Над письменником тяжіли і тяжіють схеми, які виникли задовго до його появи на світ і будуть продовжуватися після смерті» [76, с. 4]. Такою схемою є архетип Розіп'ятого Бога.

У дослідженні В. Даниленка простежуємо занижену, за нашим переконанням, оцінку таланту письменника: «Григір Тютюнник творити може ту епоху, в якій жив, заселяти персонажами лише той простір, у якому жив. Тому час у монотипі Тютюнника синхронний з його біографічним часом. Дитинство письменника припало на воєнні роки – і його персонажі воєнного циклу теж діти»

[77, с. 104]. Дослідник зазначає, що всі Тютюнникові хлопчики переживають комплекс ізгоя, вони страждають і в результаті гинуть. Погоджуємося з думкою В. Панченка: «Творчість Григора Тютюнника тісно пов'язана з досвідом покоління прозаїків, яке прийшло в літературу наприкінці 50-х – на початку 60-х років. Може, найпекучіша, найвистраждаліша тема, що її з великою художньою силою утвердило в українському письменстві це покоління, – дитинство і війна» [213, с. 123].

Суперечливим, на нашу думку, є тлумачення В. Даниленком амбівалентності людини у творчості новеліста: «Сприймаючи частково соціальний стереотип, Григор Тютюнник не наважується на ревізію соціальної системи, тому письменник намагається проникнути в глибинну суть людини, інтуїтивно відчуваючи її подвійну природу: божественний першоелемент, що тягнеться до «любові всевишньої» та тваринний першоелемент, дика «якась рахубина» [77, с. 129]. Досліджуючи творчу манеру Григора Тютюнника, Р. Мовчан слушно зазначає, що тоталітарне суспільство, яке створило так звану прірву між особистістю й державою, сірою масою та особистістю сприяло виникненню «психологічного відчуження людини. Якщо таке відчуження стосується митця, то в його творчості обов'язково буде присутнє трагічне розходження героя із довколишнім світом...» [176, с. 1].

Вивчаючи внутрішній світ письменника та виявляючи джерела його творчості, В. Даниленко розглядає особистість Гр. Тютюнника крізь призму юнгіанської теорії. Учений указує на егоцентризм Григора Тютюнника [77, с. 63], який виявлявся в тому, що письменник нав'язливо читав свої твори присутнім. Звідси висновок дослідника, що Гр. Тютюнник належав до «демонстративно-застрягаючого типу, коли параноїдальна ознака переважає над істеричною» [79, с. 32]. Ця риса, на думку науковця, притаманна не лише Гр. Тютюнникові, а й героям його творів. Це виявляється або в ненависті до матері, або в озлобленості, егоїзмі чи у вірності до батька. Також літературознавець зазначає, що ця «застрягаюча риса письменника розвинула дар фіксувати індивідуальні особливості людини, а демонстративна риса – манеру імітувати в компанії

підмічену вимову» [77, с. 120]. На думку В. Даниленка, поєднання вищезазначених рис розвиває честолюбство та «хворобливу образливість» [79, с. 32], адже люди, які належать до такого типу, «легкоранимі, злопам'ятні, мстиві...» [78, с. 29]. Науковець наголошує на тому, що особистості з такою акцентуацією, добившись визнання, перебувають на піку слави і втрачають здатність розвиватися далі. Тоді всю вину особа переносить на оточення. Смерть Григора Тютюнника, за В. Даниленком, була втечею від дійсності.

Характерною ознакою стилю письменника, як зазначає В. Даниленко, є суржик. Дослідник стверджує: «як мова кожного персонажу розкриває його натуру, так стиль – характер письменника» [76, с. 14], що дає підстави науковцеві виявити народницький стиль письма Гр. Тютюнника. Переконані, що митець у художніх творах уживав суржик не через незнання мови і не тому, що хотів принизити селян. Письменник через використання суржику намагався правдиво передати суспільну атмосферу села та продемонструвати колорит української мови. Саме тому він занотовував окремі вислови односельчан, а особливо старожилів. Поділяємо думку В. Даниленка в тому, що «в художньому світі Григора Тютюнника село і місто – субстанції антагонічні» [77, с. 129]. Як зазначає науковець, на формування монотипу письменника справили вплив соціальні стереотипи, текстуально-сміслові наповнення яких можна узагальнити, як: I / село – уособлення відсталості; II/ місто – уособлення розпусти» [77, с. 129].

Повертаючись до загадкової смерті письменника, В. Даниленко вказує на творчу вичерпаність Гр. Тютюнника, що й стала передумовою самогубства. Друга версія самогубства письменника – премія імені Лесі Українки замість премії імені Тараса Шевченка, хоча в одному з інтерв'ю дружина письменника Людмила Тютюнник навіть не припускає, що друге могло бути причиною неврозу, який спровокував його покінчити життя самогубством. Петро Засенко, приятель письменника, пригадує, що, справді, після смерті Гр. Тютюнника ширилися чутки про те, що він покінчив життя самогубством, бо хотів отримати Шевченківську премію, а не премію імені Лесі Українки. Але поет упевнений у тому, що це неправда: «це брехня. Тютюнник був утішений і готував промову на вручення.

Попросив у мене книжку з висловлюваннями Лесі Українки про мистецтво» [67]. Окрім цього, літературознавець А. Шевченко не пригадує ознак депресії в поведінці письменника: «він працював, був у доброму настрої, готувався відзначати з друзями знаменну в його літературному житті подію – присудження премії імені Лесі Українки» [48, с. 453].

У листі від 31 січня 1978 р., за два роки до самогубства, Гр. Тютюнник писав: «За кожним моїм рядком стежить чиєсь вандяляче око <...>. Розпачу немає. Просто давить душу. Треба терпіти і тикати в роботу» [165, с. 78]. На нашу думку, це може бути свідченням утоми письменника від постійного тиску з боку влади. Студентський друг Юрій Паровай зустрічався з письменником менше ніж за рік до його смерті. Він пригадує, що та зустріч була тяжкою: «Відчувалась якась душевна надломленість Григора, невлаштованість [107, арк. 1]. Твори Гр. Тютюнника виходили в Болгарії, Чехословаччині, а в рідній країні їх відверто різали, викидали окремі частини. Письменник говорив про задушливу атмосферу, яка панувала в Спілці письменників, «його не репресували <...>, але робили все, щоб отруїти йому життя» [107, арк. 1]. Також в «інтимних» (М. Шудря) нотатках Гр. Тютюнника читаємо: «Я втомився... Вітер не дме у моє вітрило. Він дме навстріч. Я йду на веслах. Уже давно... І втомився. Гребу з усієї сили, рухаюся повільно і не жду попутнього вітру. Це найдужче виснажує... Розпачу немає, але й снаги – теж» [108, арк. 2]. В. Даниленко робить висновок, що саме творчість у філософському сенсі стала причиною смерті письменника: «Відмова від нижчої за рангом премії – реакція на те, що серед висунутих на здобуття найвищої української нагороди письменник побачив професійно слабших за себе. З другого боку, згадані причини схиляють до пояснення внутрішньої кризи письменника як проблеми релігійно-філософської, що в ключі дзен-будизму мала б таке твердження: якщо людина задоволена або навпаки, зневірена результатом своїх успіхів, між нею та її «Я» виникає глуха стіна. Відчуження між складовими особистості є серйозною причиною подивитися на самогубство письменника як проблему філософську» [78, с. 64].

В. Даниленко акцентує на психотерапевтичній ролі художньої творчості, яка

«очищає і лікує душу від психічних травм і внутрішніх сумнівів» [78, с. 29]. Художній текст дослідник називає «театром душі письменника, музеєм його внутрішньої біографії» [78, с. 33]. Тому, «проводячи паралелі між мотивацією вчинків Григора Тютюнника і його персонажів, стає помітно, як власні внутрішні проблеми автор переносить у площину художніх координат» [77, с. 66]. Проте художня творчість так і невилікувала душу письменника.

Як уже було зазначено, В. Даниленко у своєму дослідженні вказує на садо-мазохістський комплекс письменника. Садо-мазохістські процеси науковець пояснює тим, що «найпростішим механізмом втечі є підкорення авторитарній системі за рахунок відмови від розвитку індивідуальності, що супроводжується садо-мазохістськими ексцесами» [77, с. 70–71]. Учений знаходить пояснення створення кожного з тютюнниківських героїв через садо-мазохістську направленість. Наприклад, в оповіданні «Зав'язь» садо-мазохізм репрезентований у стосунках між головними героями твору – Миколою та Сонею: «садо-мазохістські стосунки між юнаком і юнкою зав'язуються разом з першими інтимними переживаннями» [77, с. 73]. Отже, за В. Даниленком, можна припустити схожість між назвою твору і зав'язкою садо-мазохізму. Але можна розглянути й той факт, що назва твору насправді символізує зав'язування стосунків (період закоханості) між молодими людьми: «Листя в садках ще тільки проклюнулось, тому в гіллі рясно миготять дрібні, мов роса, прозеленкуваті крапельки: то зав'язь» [284, с. 28]. В описі природи, наведеному вище, явно простежено символізм. Соня пручається в обіймах хлопця, і це можна пояснити впливом тогочасної моралі. Соня – дівчина різка. Це не викликає сумнівів, але вона водночас лагідна й доброзичлива: «А я тобі сорочки вишиватиму. Гарні-прегарні, кращі, ніж у лавці!» [294, с. 28]. На вияви, за В. Даниленком, «садо-мазохізму» Соня реагує досить спокійно: «Навіщо ж ти... аж за вухо, дурненький... – видихає Соня і сміється якось покірно й лагідно» [294, с. 28]. Можемо припустити, що Соня так спокійно реагує не тому, що їй подобається грубість, а тому, що це був вияв любові, на яку вона чекала. Зважаючи на те, що в юнака не було досвіду залицянь, вийшло дещо грубо. То чи насправді можна

стверджувати, що це був вияв садо-мазохізму? Н. Тульчинська, осмислюючи психологізм вираження концепції кохання в прозі Гр. Тютюнника, інтерпретує «Зав'язь» як зав'язь плоду любові, зародження кохання. «Семантичне зрушення образу «зав'язь» виокремлює мотив зародження й продовження життя на землі, розвиток якого орієнтований на відображення стану душі юних героїв» [287, с. 63]. В. Нарівська визначає жанр цього твору як «оповідання-передчуття» [248, с. 198]. А В. Литвин, аналізуючи оповідання, стверджує, що «письменник творить гімн коханню» [248, с. 164]. З огляду на це, теза В. Даниленка про садо-мазохістську спрямованість Григора Тютюнника є дещо умовною, адже її легко можна спростувати, наводячи ті самі приклади. Підсумовуючи, В. Даниленко зазначає: «між психологічною конституцією творця існує взаємовплив природи творчості, де текст є не лише театром особистої драми, а й орієнтиром його внутрішньої еволюції» [77, с. 68].

Праця В. Даниленка як перше психологоспрямоване дослідження творчості Гр. Тютюнника спричинила ажіотаж у наукових колах. На наш погляд, слушно зазначає Н. Пасемко, що у своєму дослідженні В. Даниленко намагався втиснути особистість Гр. Тютюнника та його творчість в уже сформовану теорію. Отже, наяву проблема: науковець у ході виконання роботи вписує саме дослідження у межі заздалегідь визначеної ним теорії.

Нам імпонує думка Н. Зборовської, що «головною психологічною задачею 60-х мав стати вихід із сталінської батьківської перверсивності» [94, с. 352]. Тому в контексті зазначеної тези доречно зазначити факт, що в автобіографії зі студентської справи від 17 березня 1962 р. Гр. Тютюнник писав, що батько, Михайло Тютюнник, помер у 1948 році, а в другому варіанті автобіографії інакша дата – 1941 рік. Різниця аж у сім років! Цілком логічним є запитання: навіщо було відправляти сина до тітки? Н. Зборовська витлумачує психобіографію Григора Тютюнника й називає письменника «моральним мазохістом з його наївною неусвідомленістю» [94, с. 353]. Гр. Тютюнник репрезентує український психотип у наївному вияві, який простежується як «активізоване материнське начало, що обумовлює спонтанну перевагу лібідозних імпульсів над деструктивними, однак

за характерної слабкості батьківської волі спричинює меланхолійний стан, а далі – суїцид» [94, с. 353].

Н. Зборовська зазначає, що для феномену шістдесятництва «наївний (стихийний) моральний мазохіст є показовою фігурою» [94, с. 354]. Біографію Гр. Тютюнника дослідниця називає «психотиповою, народною», що дає підстави, на її думку, вважати постать письменника «силовою точкою» шістдесятницького періоду» [94, с. 354]. Відштовхуючись від теорії Едипового комплексу З. Фрейда, Н. Зборовська відзначає, що в «психологічній ситуації Тютюнника домінувало пасивне розв'язання Едипового комплексу, коли замість свідомої ніжної любові до матері й ідентифікації з мужнім батьком формується несвідома образа на матір і ніжна любов до батька, що продукує тип наївного сина <...> і, зрештою, – наївного без світогляду, письменника» [94, с. 355].

Зазначимо, що наразі в науці простежуємо різнопланове прочитання стосунків Гр. Тютюнника з матір'ю. Так, О. Черненко згадує далеко не зневажливе ставлення письменника до матері: «Григор любив матір. Він не звертав уваги на те, що вона одягнена в «плюшку» і «торонтову хустку», ходив з нею у «Молодь», «Веселку», на кіностудію ім. Довженка. «Оце моя мама», – одрекомендував він свою маму-селянку...» [338, с.128]. Однак Н. Зборовська стверджує, що «моральне ядро особистості сина формується наївним шляхом – на основі несвідомого розщеплення материнської і батьківської фігур та романтизованої батьківської» [94, с. 357].

У творчості Гр. Тютюнника, крім соціальних проблем, проблеми стосунків батьків і дітей, яскраво представлена проблема кохання. Це кохання чисте, світле, по-своєму наївне («Три зозулі з поклоном», «Кізонька», «Проти місяця», «Холодна м'ята», «Зав'язь», «Печена картопля»). Почуття кохання у творах Гр. Тютюнник виражає через окремі художні деталі: м'ята, зав'язь. Н. Зборовська зазначає, що «повноцінна духовна мужність не може проявитися в несвідомій любові чоловіка до жінки, як і в несвідомій любові до вітчизни. А саме духовного розширення любові немає у творчій психології Гр. Тютюнника. Його душевна криза і самогубство пов'язані з цим обмеженням спонтанного лібідозного почуття,

породженим тоталітарною епохою, яка утримувала національного суб'єкта від пошуку істини і глибинного самоаналізу, переконуючи, що абсолютної істини не існує як і потреби самоусвідомлення» [93, с. 362]. Варто зазначити, що поділяючи особливості трактування творчості письменника, описані В. Даниленком, Н. Зборовська в статті «До проблеми аналітичної інтерпретації в українському літературознавстві» [93] критикує вченого, зазначаючи, що сама психоаналітична інтерпретація може обернутися проти дослідника. Опрацьовуючи чужий текст, психоаналітик, на думку Н. Зборовської, дивиться в дзеркало, адже він чомусь обрав саме цей текст, а не інший. Дослідниця доходить висновку: психоаналітична інтерпретація має свої недоліки, але водночас використання її окремих аспектів може допомогти відкрити приховані смисли й коди в художніх текстах.

На важливості підсвідомої сфери у творчості прозаїка наголошують Т. Аврахов та І. Старовойт. Зокрема, Т. Аврахов зазначає, що «письменник намагається активізувати підсвідомість: усе те, що колись залишило сліди в людській пам'яті, емоційній сфері» [2, с. 47]. І. Старовойт стверджує: «принцип Тютюнникової новели психоаналітичний <...>. Обмацуючи «ритвини пам'яті» – через приговорювання, довірливу бесіду, своєрідну сповідь «його герой або готується до чогось у майбутньому, або долає зіяння невідступної травми минулого» [266, с. 61].

Реалістичне й до болю правдиве зображення тогочасного буття народу стало поштовхом до виокремлення у творчості письменника «чинника правди» [90] як «провідного рецептора творчості» [90, с. 140]. Дослідниця творчості Григора Тютюнника І. Захарчук наголошує на пошукові правди письменника як чиннику, що, з одного боку, відповідав би запитам читацької аудиторії, а з іншого, – сприяв би реалізації самого письменника. На думку науковця, «Тютюнник зміщує вісь мистецьких координат з площини *письменник-цензор* у систему зв'язків *автор-читач*. Така поляризація спонукала до пошуку вже не в сфері ідеології, а в царині реальних читацьких запитів. А читач потребував правди як звільнення від ідеологічних містифікацій, і Тютюнник, реалізуючи себе, водночас задовольнив і читацькі очікування» [90, с. 140]. І. Захарчук зреалізувала спробу визначення

мотивації вибору письменником жанру новели. Дослідниця запевняє, що саме мала проза була актуальною у час уходження прозаїка в літературну діяльність. Саме тому соціальний чинник (вичерпність ресурсів великих прозових творів), з одного боку, та естетичний чинник (центр мистецького досвіду був переміщений на малі жанри), з іншого [90, с. 140], і визначає, на думку дослідниці, домінування малих жанрових форм у творчості Григора Тютюнника.

Демонструючи проекцію авторського «я» у творчості письменника, дослідниця звертає увагу на проблему синівства, або ж «неприкаяність блудного сина» [91, с. 11], а окреслюючи динаміку проекцій авторського «я», вибудовує схему руху: *«жіноча ідентичність → чоловіче право → чужий → дивак → ідеальна спільнота»* [90, с. 6].

Науковець вважає Гр. Тютюнника реалістом, адже «рух авторських проекцій є символічною дорогою до самоусвідомлення ролі митця реалістичної літератури, яка вже вичерпує свої естетичні можливості. Тому кожна проекція вразлива на неповноту і не знаходить остаточного вивершення саме як художня модель» [90, с. 6]. Дослідниця відзначає також, що «в авторському художньому просторі спів-буття модерн виявляється як потреба звільнення від ритуально-обрядового наповнення життя, що є першопричиною найбільшого відчуження <...>, а постмодерні ознаки присутні в письменницькому дослідженні суб'єктивного світу людини як самодостатності» [90, с. 7]. Підсумовуючи, І. Захарчук акцентує увагу на семантиці катарсису, суттєвому аспекті поетики письменника, який, на її думку, звільняє від страху перед вибором власної буттєвої ніші [90, с. 12].

Особливості художнього вираження психологізму у творчості письменника-шістдесятника також досліджувала Н. Тульчинська. На її думку, психологізм творів Гр. Тютюнника можна пояснити тим, що письменник відтворює світ героїв саме через почуття. Модель світу в прозі митця, за Н. Тульчинською, поділяється на три частини: матеріальну, соціальну, космічну. Науковець виокремлює такі психологічні стани героїв новел та оповідань письменника: образа, страх, сум, радість, неможливість подолання самотності [288, с. 7]. Загалом дослідження побудоване на осмисленні протиставлень у творчості письменника: село-довоєнне-

воєнне-післявоєнне; гармонійний авторський ідеал – дисгармонія особистості. Психологія вираження самотності перетворюється в єдиний стан відчуття героїв творів. Варто зазначити, що дослідження Н. Тульчинської суголосне з науковими розвідками В. Даниленка, адже в ньому теж акцентовано увагу на архетипі розіп'ятого Бога та образі блудного сина: «образи розіп'ятого й блудного сина асоціативно екстраполюються на образ розіп'ятого дитяти, божественного дитяти-мандрівника, який закорінений у Гр. Тютюнника в народну традицію чумацьких мандрів й одночасно пов'язаний із світовим образом «вічного мандрівника» [288, с. 7–8]; «розіп'яте» на хресті дитинство героя-підлітка становить одну з найбільш больових чуттєвих точок зображеного в його прозі світу [288, с. 8].

Дослідниця звернула увагу на те, що у творах Гр. Тютюнника відображені переважно ті психологічні стани людини, які «підкреслюють неординарність, самотність, незатьмареність її світосприйняття мізеріями буття» [288, с. 10]. Н. Тульчинська однією з найбільших травм у художньому світі письменника називає саме відтворення дитячої душевної та фізичної травми [289, с. 58.]. Науковець визначила такі основні риси стилю письменника: «асоціативно-психологічне моделювання світу героїв, психологічна заглибленість у зв'язки чуттєвого й буттєвого у світі героя, емоційна тональність оповіді; психологізм є основною естетичною якістю творчого методу письменника, його стильовою домінантою» [288, с. 12].

У науковій праці «Дискурс дитини у прозі українських письменників-шістдесятників (Гр. Тютюнник, В. Близнець, Є. Гуцало)» О. Чепурна звертає увагу на образ «божественної дитини» (К.-Г. Юнг), яка виконує роль рятівника світу в часи біди. Одна з ознак божественності – «особливе відчуття світу, надчутливість дитини, що є одночасно її слабкістю (вадою, за міфами) і непоборною силою, винятковістю, безцінністю. Надчутливість розкривається як незвичайність дитини, підґрунтя для її «чудесних» діянь, що викликає здивування й нерозуміння з боку дорослих і породжує занедбаність й незахищеність дитини. Одночасно з цим «божественна дитина» завжди знаходить порозуміння з природою. Вона часто самотня, змушена сама шукати власний шлях у житті, часто постає бунтарем»

[335, с. 10].

Розглядаючи творчість письменників-шістдесятників у тісному зв'язку з історичною епохою, дослідниця підкреслює, що саме «шістдесятництво було спробою віднайти власне національне коріння, звернутися до дитинства нації, до джерела, де відбувалося зародження традицій, цінностей, народної моралі, зародження духовності <...> тому і проблеми постають екзистенційні: людина як особистість, людина і світ, «Я» і «Ми», проблема вибору, свободи» [335, с. 10]. У дослідженні авторкою сформовано систему екзистенціалів для аналізу оповідань та повістей Гр. Тютюнника: екзистенція надії, екзистенція загубленості, екзистенція страху. Саме під таким кутом зору проаналізовано твори письменника.

Досліджуючи поезику новелістики Гр. Тютюнника, О. Лихачова зазначає: «феномен поезики Гр. Тютюнника зримо, виразно експресивно-динамічний, і можна цілком погодитися з думкою М. Жулинського про надзвичайну «інтенційну» (за першовизначенням Гете) глибину та органічну «націлену цілісність» таланту письменника» [157, с. 3]. Дослідниця зосередила увагу на виникненні та функціонуванні асоціативних полів у структурі прозописьма Гр. Тютюнника. Надаючи вагомі ролі асоціативним зв'язкам у процесі саморозгортання композиційної макроструктури, О. Лихачова зазначає: «Внутрішня, «генетично-індивідуальна модель» та природа саме індивідуальної асоціації надзвичайно складна: тут ніби стикається (але, видається, не конфліктує, а доповнює одне одного) свідоме та підсвідоме художника слова, матеріалізуючись у свідомо продумані й організовані зв'язки (абсолютно не виключається і спонтанний «плин» асоціацій), великі та малі асоціативні поля, ланцюжки та площини» [157, с. 11].

Літературознавець зауважує, що в поезиці творів письменника превалюють вертикальні конфлікти, які мають на меті зануритись у потаємні глибини людини, але водночас вони не є загерметизованими. Творчість Гр. Тютюнника, за О. Лихачовою, концентрує найбільш болісні та найтривожніші конфлікти свого часу й народу [155]. Глобальний конфлікт творчості прозаїка, за переконанням О. Лихачової, – це «трагічне протистояння на рівні вершинно-екзистенційного:

«бути чи не бути?!?»), себто це конфлікт внутрішній, занурений у глибини та архетипи свідомого й підсвідомого...» [155, с. 72].

Отже, активізація психологоспрямованих літературознавчих досліджень викликана розвитком суспільних та природничих наук. Творчість періоду 60-х років заангажована свободою особистості, здатністю до самоусвідомлення, самовираження. Тож звернення до творчості Гр. Тютюнника під кутом зору психопоетики – закономірне явище. Спроби проєкції авторського «я» на творчість письменника здебільшого сконцентровані на вираженні психічних травм письменника, самотності як риси письменників-нонконформістів, аналізі художньої творчості митця в тісному зв'язку з історичною епохою, у якій він жив.

### **Висновки до розділу 1**

Науково-методологічним підґрунтям психопоетики залишаються праці О. Потебні [241; 243; 244], І. Фізера [305; 306], І. Франка [310], О. Леонтьєва [151; 152], Р. Піхманця [230] та інших вітчизняних та зарубіжних дослідників творчості та творчої особистості зокрема. Дослідження З. Фрейда та його послідовників стали методологічною базою вивчення несвідомої сфери індивідуума. Більшість праць, присвячених вивченню позасвідомих чинників особистості, належить психологам та психіатрам (А. Адлер, Г. Адлер, А. Фрейд та ін.). Останнім часом у літературознавстві з'являються наукові розвідки, автори яких спорадично використовують здобутки психології та філософії (В. Даниленко, Л. Каневська, А. Козлов, І. Лівицька, О. Піскун, С. Присяжнюк, І. Скляр, Ф. Штейнбук). У нашому дослідженні використано психопоетикальну методологію, запропоновану С. Михидою [171].

Більшість дослідників творчої особистості переконані в тому, що така особистість повинна бути наділена особливими якостями: вразливість, емоційність, чіпка пам'ять, розвинена увага, фантазія. Усе ж необхідно враховувати й індивідуальні особливості, як-от: характер, темперамент, емоційно-вольову сферу, спрямованість.

Визначено, що психопоетика – це психологічно спрямована літературознавча концепція, що становить систему психологічного аналізу епістолярію, спогадів, щоденникових записів, художнього твору як продукту творчості митця та психологічного аналізу особистості письменника, яка є основною категорією психопоетикального дискурсу. Об'єкт психопоетики – креативна особистість митця, результати творчості якої вможливають експлікацію її внутрішнього світу. Завдяки оприявленню окремих штрихів підсвідомого особистості письменника стало можливим створення його повноформатного психопортрета.

Об'єктом наукових зацікавлень дослідників творчості Гр. Тютюнника є вивчення особливостей художнього вираження психологізму творів, психології дитини, поетикальні особливості творів, що свідчить про художню майстерність письменника в зображенні психологічних типів.

Пропоноване дослідження спрямоване на визначення в мегатексті Гр. Тютюнника особливостей психоструктури митця (характер, темперамент, емоційно-вольова сфера), які породили художність. Уможливило цей процес дослідження синтезу свідомих, підсвідомих елементів психіки, суспільних та соціально-історичних чинників.

## РОЗДІЛ 2

### МЕГАТЕКСТ ГРИГОРА ТЮТЮННИКА: РИСИ АВТОРСЬКОЇ ОСОБИСТОСТІ

Дослідження мегатексту Гр. Тютюнника як представника руху шістдесятників, уможливорює реконструкцію психосвіту митця, а реконструйований психопортрет наближає до таїни творчості письменника, усього, що залишає поза увагою традиційна академічна інтерпретація художнього твору.

Як зауважено вище, спроби наблизитися до психології особистості та творчості Гр. Тютюнника чи не найперше були зроблені В. Даниленком. Окремі положення цього дослідження не у всіх викликали довіру, у деяких – навіть супротив (Н. Зборовська [94], Н. Пасенко [223] та ін.). Безсумнівною залишається орієнтація дослідження на розуміння психологічних основ поетики митця. Використання наріжної методологічної концепції нашої студії вможливорює розширення та поглиблення розуміння особистості письменника, а в перспективі – простеження реалізації його психічних інтенцій у творчості. Об'єктом вивчення в цьому розділі є мемуари Григора Тютюнника: щоденники, записники, спогади близьких йому людей; автобіографія, а також епістолярій митця та його психоавтобіографічні твори (оповідання зі збірок «Зав'язь», «Деревій», «Крайнебо», «Батьківські пороги»; твори поза збірками: «Грамотний», «Кізонька», «Паливода»; новелістика та повісті письменника «Облога», «Климко», «Вогник далеко в степу», «День мій суботній», «Житіє Артема Безвіконного»).

З автентичних джерел, які мають відверту психоавтобіографічну спрямованість, Гр. Тютюнник по собі залишив автобіографію, щоденник (5 березня 1959 р. – 2 червня 1962). Більша за обсягом епістолярна спадщина письменника зібрана О. Неживим та О. Шугаєм.

Завдання цього розділу: 1) визначити індивідуально-психологічні, психофізіологічні та соціально-психологічні властивості митця; 2) з'ясувати

особливості психологічної ситуації, у якій перебував письменник у дитинстві, та її наслідки; 3) змоделювати зв'язок між психічними ознаками Гр. Тютюнника та тими компонентами психоструктури, які властиві й письменникові, і героям його творів; 4) визначити характер стосунків між Григором Тютюнником та матір'ю, розглянути моделі «мати-син», «батько-син»; 5) простежити кореляцію суспільного й особистого в псих освіті та художній творчості митця.

## **2.1. Динаміка становлення особистості письменника: проекція на художні твори**

У психології існує кілька десятків підходів до розуміння особистості. Зокрема «теорія особистісних рис» (Дж. Кеттел [367], Г. Айзенк [10] та ін.), когнітивний (А. Еліс [352], Дж. Роттер [369] та ін.), психодинамічний (представлений теоріями З. Фрейда [311], А. Адлера [9], К.-Г. Юнга [359] та ін.), гуманістичний (гештальттерапія К. Наранхо [187], теорії самоактуалізації К. Роджерса [253], А. Маслоу [168]), системно-діяльнісний, історико-еволюційний (Б. Ананьєв [13], Л. Виготський [50], С. Рубінштейн [258], Г. Костюк [136] та ін.) тощо. Найзагальніше уявлення про особистість надає концепція О. Леонтьєва. Психолог визначає трирівневу структуру особистості: біологічний, на якому людина постає як природна істота; психологічний, де людина мислиться як суб'єкт одухотвореної діяльності; соціальний – людина як така, що реалізує об'єктивні суспільно-історичні процеси [151]. У сучасній психології відомі визначення кількох підструктур особистості, які охоплюють низку компонентів: спрямованість особистості (переконавання, світогляд, ідеали, прагнення, інтереси, бажання), досвід (звички, уміння, навички, знання), особливості психічних процесів (темперамент, відчуття, сприймання, характер, воля, почуття, емоції, мислення, пам'ять), психофізіологічні (статеві ознаки, вікові властивості), підсвідоме [246]. Найскладніші особливості психічної організації людини – її темперамент як психофізіологічна сутність, підсвідома сфера (на індивідуальному та колективному рівнях).

Особистістю, як відомо, не народжуються, а стають. Цей процес може тривати протягом усього життя, але починається він ще в період дитинства, хоча деякі дослідники переконані, що його передумови закладені в перші роки життя дитини. Зокрема, К.-Г. Юнг уважав, що «імаго батьків формуються не тільки у передпубертатний період або в якийсь інший момент більш чи менш розвиненої свідомості, а навпаки, саме на початкових стадіях свідомості, в період між першим і четвертим роками життя» [358, с. 156]. А. Фройд також стверджувала, що проблеми дорослих глибоко закорінені в їхньому дитинстві. Із перших днів життя дитина відчуває опіку з боку дорослих. І дуже важливо, хто в цей час виконує роль батьків: справжні (тобто біологічні) батьки, родичі, опікуни тощо. На думку Е. Фромма, кожен із нас схильний і до добрих учинків, і до поганих, тому наша доля значною мірою визначена тими впливами, що формують ці схильності. Найбільше впливає сім'я [316]. Батько й мати виконують однаково важливі функції в житті дитини. Усе ж зв'язок із матір'ю є більшим, оскільки він зароджується ще в утробі матері і продовжується під час годування дитини груддю. Тому дитина прагне, щоб мати належала лише їй. Задля того, щоб оволодіти матір'ю, діти іноді здатні навіть убити батька, коханця, друга, будь-кого, хто стає на їхньому шляху (Едипів комплекс). Власне, З. Фройд уважав матір «першим об'єктом кохання» дитини [315, с. 334]. Процес розриву між матір'ю та дитиною син переживає важче, ніж донька. К. Юнг зазначав складність комплексу в тому, що «в сина прості стосунки ідентичності чи протистояння постійно перехрещуються з чинниками еротичного притягання і відштовхування» [358, с. 175]. За переконанням ученого, матір завжди, «а особливо при інфантильних неврозах чи при таких, що принаймні етіологічно сягають раннього дитинства, активно присутня при спричиненні порушення» [359, с. 117]. Батько виконує подвійну роль у сім'ї. По-перше, батьком захоплюються, вірять у його силу, у майбутньому прагнуть бути схожим на нього; по-друге, саме в батькові дитина бачить суперника, як такого, що має необмежене право й час на материнську увагу, любов, присутність. Якщо така загроза в сім'ї справді існує, варто вказати на зародження Едипового комплексу в хлопців та комплексу електри у дівчат.

Отже, найбільший вплив на подальше становлення особистості, безперечно, має сім'я. Це виявляється у формуванні характеру й темпераменту, виробленні норм поведінки між батьками, дитиною й батьками, братами, сестрами; матеріальне становище сім'ї також впливає на формування психоструктури особистості.

Для відтворення психологічної ситуації в період дитинства Гр. Тютюнника варто звернутися до автобіографії митця. Як було зазначено вище, у письменника є дві автобіографії, які мають розбіжності в датах. М. Шудря звернув увагу на те, що в першому варіанті Гр. Тютюнник пише, що батько помер у 1941 році, а в другому – «з шести літ (тобто з 1937 року! – М. Ш.) жив і виховувався в дядька Филимона Васильовича» [108]: «У тридцять сьомому році, коли батькові сповнилось рівно сорок <...>, його заарештували, маючи на увазі політичний мотив, і пустили по сибірських етапах...» [296, с. 614]. Різниця аж у сім років! Цілком логічним є питання: навіщо було відправляти сина до рідні? Цей факт нам видається свідомим приховуванням смерті батька як наслідок психологічного стресу в ранньому віці; або ж свідомою плутаниною в датах через політичний тиск радянської влади («син політв'язня»).

Періоди від трьох до п'яти років – фалічна стадія – та від п'яти до дванадцяти – латентна стадія – позначені піком розвитку дитячої сексуальності (за З. Фройдом). Психолог Т. Дуткевич вважає період від трьох до шести років особливо значущим для дитини, де винятково важливу роль відіграють батьки, брати, сестри. На думку О. Леонтєва, у дошкільний період починається складний процес утворення мотиваційної сфери дитини, її опосередкування свідомістю, який з відповідними змінами триває впродовж усього життєвого шляху. Тобто, попри різні трактування, основна потреба цього періоду – брати участь у житті й діяльності дорослих. У цей час відбувається орієнтація на дорослих і передусім на батьків. Л. Виготський зазначав, що тоді дитина реалізує новий тип діяльності – гру.

За З. Фройдом, у цей час діти починають відчувати сексуальний потяг до дорослих людей. Перші люди, які привертають увагу дитини, – це батьки. Тож починає розвиватися Едипів комплекс. Саме в ньому психологи вбачають причину

зародження більшості неврозів. У випадку з Григором Тютюнником спостерігаємо «більш повний Едипів комплекс»: «у хлопця – не лише амбівалентна установка до батька і ніжний вибір об'єкта матері, але одночасно він і поводить себе як дівчинка – проявляє ніжну жіночу установку до батька і відповідно до неї, ревниво-ворожу, до матері» [314, с. 121]. Як бачимо, тоді, коли батьки фактично формують особистість, Гр. Тютюнник назавжди втрачає батька. Мати Гр. Тютюнника у цей час виходить заміж. Тобто, в очах сина Ганна Михайлівна зраджує не лише Михайлові, а й Григору. У 1937 році Григора забирає батьків брат, і дитина змушена ідентифікувати себе з дядьком як із найріднішим з батькового оточення. Усе ж матеріальні нестатки в родині дядька змусили хлопця повернутися знову до матері: «Люди, дивлячись на змучену тьотю і на нас, голодненьких дітей, порадили мені чкурнути до матері» [296, с. 615]. На момент повернення до матері на Полтавщину Григорові мало виповнитись одинадцять років. Психолог Е. Еріксон зазначає, що «при переході в п'яту стадію (12–18 років) у дитини <...> пробуджується «любов і ревності» до батьків» [284, с. 320]. За З. Фройдом, розгортається латентна стадія [311] або передпубертатна фаза (Т. Дуткевич) [84]. Це підлітковий вік, коли завершується дитинство і починається перехід до дорослості. У цей період важливу роль відіграє оточення, вивчення загальнолюдського досвіду, поглинання нової інформації. Коли Григір повернувся до матері, хату розбило і вони разом з тіткою й малою племінницею, які згодом поїхали слідом за Григором на Полтавщину, опинилися в чужих людей.

За Е. Еріксоном, у чотирнадцять років – під час другого народження особистості (настання періоду юності) – Григір зустрічається зі старшим братом, який став своєрідним заміником батька, адже спільний батько – те єдине, що їх пов'язує. Гр. Тютюнник розповідав: «Сильний Гриць був і сміливий – нічого ніколи не боявся ще з хлопця. Я це добре пам'ятаю, бо він доглядав за мною, як нянька» [297, с. 3]. У спогадах про брата, автора роману «Вир» Григорія Тютюнника, письменник зізнається, що «від того часу (коли Григір дізнався, що його брат «копія Михайло», себто батько наш) й по сей день образ батька в моїй уяві нероздільний з образом Григорія» [297, с. 507]. Своєрідний процес

ідентифікації спочатку з дядьком, а потім із братом простежено в листі до Григорія Тютюнника від 11 квітня 1961 р.: «После смерти дяди я стал невыносимо одинок. Потому не могу и не хочу больше молчать. К черту политику и споры, принципиальный вздор и ложную гордость. Время мудрее нас. Тепер я хочу одного: теплого братського слова» [292, с. 67].

Отже, Григір зі спогадів різних людей про батька, зовнішності брата змодельював образ свого батька: «і вийшов тато, якого я не пам'ятаю і не знаю навіть, який він був із себе, бо єдине фото (він не любив фотографуватися) загубилося» [297, с. 507]. Від батька Григорові на пам'ять не залишилося майже нічого, адже після вибуху бомби батькові листи згоріли. О. Черненко пригадує: «до останніх днів Гриша страждав від тієї втрати» [48, с. 436]. Усе ж, думається, що в пам'яті Григора були рудименти образу батька. І, як зауважує Євген Гуцало, образ батька не лише не стиравсь у його пам'яті, а «він з дивовижною наполегливістю знову й знову повертався до тієї дешиці спогадів...» [48, с. 205 – 206]. Більше того, батько для Гр. Тютюнника – це той ідеал чоловіка, до якого прагнув митець у житті. У третьому (О. Шугай) листі до дружини Гр. Тютюнник зізнається: «у меня есть идеал, потому я не просто подражаю, но люблю его каждой жилкой – это мой отец» [349, с. 127]. Зауважимо, що батьківська любов і опіка є не менш важливою, ніж материнська. Водночас для сина батько – це людина, на яку він орієнтується, прагне бути схожим.

Актор Григорій Булах пригадує групове фото 1937 року (у день, коли забрали Михайла Васильовича). Григір зізнався: «Тут немає найдорожчої людини – мого тата» [48, с. 157]. Феодосій Роговий зазначає, як у задушевній розмові Григір сказав, що найдужче страждає через відсутність батька: «Хоч би знати, де його могила... Мені вона ввижається десь далеко-далеко, в дрімучому лісі» [48, с. 369]. Г. Булах пригадує материну прикрасу, подаровану батьком, яку Григір беріг удома. На селі говорили, що відвар з коралового намиста лікує від сухот. Уся оздоба, крім однієї намистини, була чорна. Вона була збережена – як спогад про батька. Тож сум за батьком, його опікою, супроводжували Григора протягом усього життя. Маємо всі підстави стверджувати, що Гр. Тютюнник ототожнював

себе з батьком. Як зазначає С. Михида, «ототожнення є більш позитивним механізмом захисту, оскільки завдяки йому відбувається процес інкорпорування (присвоєння) цінностей, установок та поглядів значущого іншого» [171, с. 110].

Про присутність автора, а точніше його власних інтенцій у художніх творах, ідеться в наукових працях В. Даниленка, Н. Зборовської, В. Марка, С. Михиди та ін. Слушною вважаємо думку Т. Покровської, що в художніх творах найбільш зримою є внутрішня іпостась письменника, яка виявляється у світоглядних, естетичних аспектах: «найбільш виразно світоглядні, етичні погляди письменника розкриваються через образну систему художнього твору, тому що в ній втілена авторська концепція людини, система етичних цінностей» [232, с. 1]. В. Марко стверджував: «творчий потенціал авторської свідомості, яка є власне художньою й тісно взаємодіє з інтуїтивною сферою письменника, реалізується в його образній системі й здобуває концептуально-стильове завершення в його художньому світі» [165, с. 201]. Зазначимо думку й Бенедетто Кроче, який переконаний у тому, що «мистецький твір є втіленням індивідуальної інтуїції» [227, с. 56]. Досліджуючи джерела життєпису Гр. Тютюнника, О. Неживий робить висновок: «осягти масштаби неперевершеного таланту можна тільки за умови глибокого вивчення літературних джерел його життєвого і творчого шляху, що для Гр. Тютюнника становить неподільну єдність, бо саме з дитинства та юності викристалізувалося його самобутнє художнє світовідчуття» [191, с. 17].

Як уже було зазначено, у 1937 році Григора забрав батьків брат. Очевидно, саме тому в художніх творах письменника часто описано неповні сім'ї, де роль батька виконує дядько. Слушно зазначає С. Ткачук, називаючи неповноцінні сім'ї у творах письменника «синдромом «неповної родини» [248, с. 256]. Так, в оповіданнях Гр. Тютюнника персонажами є хлопці від 5 до 15 років («Перед грозою», «Смерть кавалера», «У Кравчини обідають», «Сито, сито...», «Обнова», «Червоний морок», у повістях «Облога», «Климко», «Вогник далеко в степу»), причому батько таких головних героїв або перебуває на фронті, або помер. Здебільшого діти виховуються в неповних сім'ях і, як колись Гр. Тютюнник, розшукують батька. Це бачимо в оповіданнях «Перед грозою», «Смерть

кавалера», «У Кравчини обідають», «Сито, сито...», «В сутінки», «Обнова», у новелі «Три зозулі з поклоном», а також у повістях «Облога», «Климко», «Вогник далеко в степу».

В оповіданні «У Кравчини обідають» виписане обожнювання батька. Прихід тата – це свято для дітей: «Виглядати тата на обід – то найбільша його радість, найпочесніше доручення, що дісталось йому від старших братів та сестер» [296, с. 243]. У дитини горять від радості очі, адже він першим побачив тата. У стосунках із батьком спостерігаємо шанобливість, доброту: «Діти шанобливо дивляться, як тато, зціпивши зуби, шатириють руки цеглинкою...» [296, с. 243]. Очевидно, що дітям рідко випадає змога бачити батька.

А спогади про батька в оповіданні «Обнова» викликають в Івана лише теплі, приємні відчуття: «Пливу сажнями до берега – це мене тато, як ще живі були, сажнями навчили плавати, – хапаюся руками за теплі верболозові коси і видираюся на кручу» [296, с. 200].

У новелі «Три зозулі з поклоном» батько постає як ідеал вірності, вічної любові. Протиставлено два типи персонажів-чоловіків: чоловік Софії – Михайло (батько): «Сокіл був, ставний такий, смуглий, очі так і печуть, гарнющі...» [296, с. 357]; і чоловік Марфи: «...товстопикий був, товстоногий. І рудий – матінко ти моя... Як стара солома» [296, с. 357]. Ключовим у любовному трикутнику (Софія – Михайло – Марфа) є те, що Софія, на відміну від Марфи, не могла відчувати Михайла на духовному рівні. Мати відповідає синові: «Вона щораз перша вгадувала, коли тато обізветься <...> Хтозна, сину. Серце у всіх людей не однакове. В неї таке, бач, а в мене таке... Вона за тата набагато молодша була» [297, с. 357]. Усе ж у цій непростій ситуації батько залишається вірним своїй сім'ї. Про це свідчить уявний символ оберегу сім'ї, вірності – колиска: «Обнімаю тебе і несу на руках колиску з сином, доки й житиму» [297, с. 358]. Як бачимо, батько постає кришталево-чистим, вірним, мати ж не зовсім відповідає тому органічному почуттю кохання, яке має Марфа до Михайла. Лише одним-єдиним натяком письменник дає зрозуміти, що й батько любить Марфу. Михайло зізнається: «Я послав їй, як співав на ярмарках Зіньківських бандуристочка сліпенький, послав

три зозулі з поклоном, та не знаю, чи перелетять вони Сибір неісходиму, а чи впадуть од морозу <...>. Може, вона покличе свою душу назад, і тоді до мене хоч на хвилику прийде забуття» [297, с. 358]. Слушно зазначає В. Марко: «Михайло, хай і опосередковано, зізнається, що небайдужий до сусідки Марфи <...> і від цього відчуття його не рятує ні любов до дружини, ні колиска з сином». Літературознавець також наголошує на тому, що «Марфина душа коло Михайла – то його власна душа коло Марфи, то знак його незреалізованої любові» [167, с. 259].

Знаковим є оповідання «Смерть кавалера», яке починається розповіддю Ігорка Човнового матері про те, що в їхнє училище прислали нового замполіта. Із розповіді сина видно, що він ставиться до замполіта із захопленням: «Герой Радянського Союзу! Прямо з фронту. Директор кажуть про нього: наш кавалер...» [296, с. 68]. Доля головного героя оповідання схожа на долі не однієї тисячі малих українців, батьки яких пішли на війну. Як стверджує більшість психологів, діти-сироти практично в кожному чоловікові або жінці вбачають потенційного батька чи матір. Ігорко ж був напівсиротою і, очевидно, пам'ятав батька або ж тримав в уяві його образ як ідеал. Дорогою до училища хлопець думає про те, що зараз робить Валерій Максимович: «Мабуть, уже теж прокинулись, умиваються. А на стільці – кітель, ордени блищать, Зірка... Ігорко бачив і Зірку, і ордени. Багато – страх! Якби на його груди, то й не вмістилося б... Ще б пак, як у замполіта вони втрое ширші!..» [296, с. 70]. Це ще раз підтверджує ставлення хлопця до Валерія Максимовича: не лише з повагою, а й пієтетом. Наприклад, Ігорко так заслухався розповідями замполіта, що не помітив, як підійшов упритул до нього. Проте героїзм і захоплення розповідями Героя закінчуються разом із брехнею замполіта, коли той не протистояв директорові, не зміг до кінця захистити інтереси своїх учнів, долі яких були позначені війною: залишились без батьків, не мали одягу, обмінювали черстві пайки на теплі речі. Символічною є назва оповідання – «Смерть кавалера», на чому наголошує й О. Неживий: «адже для підлітка Ігоря зі щирою й чистою душею раптом умирають ті ідеали й віра, які вважалися найсвятішими» [192, с. 143], а тому здається, «що перед лінійкою їх стояло два –

два Валерії Максимовичі» [296, с. 143].

Головний герой автобіографічної (за визначенням Івана Климка) [105, арк. 14] повісті «Климко» – сирота, живе з дядьком: «Дядько Кирило <...> одягав Климка в матроський костюм з безкозиркою, в нові рипучі сандалі, брав його за руку, і вони йшли до магазинів по морозиво та цукерки <...> Климко напихав кишеньки цукерками, лизав кругле морозиво...» [296, с. 422–423]. Спогади про дядька осяяні добром, турботою.

Павло з повісті «Вогник далеко в степу» залишився в дев'ять років без батька з мачухою. Простежується обожнювальне ставлення до батька: «...тато, про якого я думав щодня, бачив його останню усмішку і сльози в очах» [297, с. 462]. Тітка Ялосовета «пішла за мого тата «на дитину», як мені було дев'ять років, і прожила з ним до війни рівно місяць, а зі мною оце вже шостий рік мучиться. Я-бо ніколи й разу не назвав її матір'ю, якось язик не повертається. Якби хоч тато був...» [297, с. 406].

Проаналізувавши стосунки між мачухою та Павлом, зазначимо, що хлопець прагне зробити для неї щось добре, порадувати чимось, аби та не засмучувалась: влаштуватись в училище, принести дров, навіть пропонував їй вийти за когось заміж. Можемо припустити, що таке ставлення до тітки, яке можна назвати «поблажливим», саме через любов до батька, адже це був ЙОГО вибір: «Лесю, рідна, доглянь хлопчика, як не вернуся. У нас же з ним ні кровиночки рідної нема більш, тільки ти. Лесю... Хороша, любя, спасибі тобі, що стрілася нам». Він так і сказав: нам...», – саме про це просив батько тітку Ялосовету в день арешту [297, с. 462]. Урешті-решт, мачуха викликає жалість. Павлуша так відгукується про почуття до тітки Ялосовети: «Мені жалко дивитися на її пальці худі, що стягають шинелю, аби якось застібнути гаплички. Всю жалко» [297, с. 468].

Павло, досягнувши п'ятнадцятирічного віку, щоразу принагідно повертається спогадами до подій дитинства, батька: «Отак десь і тато лежить. А може, й не так, може, присипало десь» [297, с. 453] (підкреслення наше – Я. Д.). Як бачимо, хлопець на якусь мить відмовляється вірити в смерть батька, хоч розуміє, що його вже не повернути.

Серед усіх повістей саме у творі «Облога» найвиразніше простежуємо стан дитини «у пошуках батька», а також чітко окреслено моделі стосунків: «мати-син», «батько-син». Харитон згадує, що за життя батька в сім'ї панувала ідилія: «Бабусю згадую, пасьбу, хату нашу з образами...» [297, с. 301]. Після того як батька не стало, коли дитині необхідна була подвійна опіка, мати, як сказала Харитону бабуся, «повіялася». Гр. Тютюнник створив ідилічний образ свого батька. Про це він говорить устами малого Харитона: «Так я видумав собі тата, й коли бабуся показала мені його карточку, зняту зі стіни та приховану в скрині під усяким ганчір'ям, я не повірив, що то він, бо мій тато був вищий, ширший у плечах, мав довгу густу чуприну й великі вогнисті очі» [296, с. 161].

Символічною є зустріч Калюжного з Харитоном: «Калюжний нахилився, придивляючись: – Харитон Дем'янович... Він сказав це так лагідно, зраділо, усміхнено і... по-татовому, що я, не відаючи й сам, як воно зі мною сталося, уткнувся йому обличчям в розстебнуту на грудях шинелю і заплакав» [297, с. 334]. Хлопець починає ідентифікувати себе з Калюжним, який нагадує йому батька. «А ти, Харитоне, побігай кругом саней та погрійся, – сказав мені Калюжний, усміхаючись так, що я аж здригнувся: в його усмішці було щось дуже знайоме, рідне мені, але забуте...» [296, с. 165]. Синівські почуття до Калюжного Харитон виражає так: «Калюжний кладе мені руку на голову, так що шапка наповзає аж на очі <...>. Мені щось лоскоче в горлі, очі застилає гарячий туманець, але я знаю, що це ненадовго, що воно пройде. Ось не стане видно машини – і пройде...» [296, с. 119]. Прикметним є факт, що звати Калюжного – Михайло Васильович. Так було звати і батька Григора Тютюнника. Проте така ідилічна ситуація у воєнний час здається хлопцеві оманливою, несправжньою. Це викликає в нього страх того, що і Калюжний, і тепла вода, якої хлопець не бачив майже рік, їжа – усе може зникнути. Недаремно автор змальовує Харитона в позі ембріона – єдиного і надійного захисту в лоні матері: «Я з головою вкрився теплим колючим ряденцем, затис долоні між коліними – ця поза ще змалечку навівала мені затишок та раювання в думках...» [297, с. 337]. Рай Харитона асоціюється зі спогадами про батька: «і став пригадувати свої давні радощі: як тато приніс колись із поля їжака і

я качав його по хаті віником, бо він був колючий; іншим разом знову ж таки тато вніс із грядки кавун у росі, й та роса стріляла по хаті гострими сонячними скалками, а тато всміхався...» [297, с. 337]. Символічною видається колискова пісня, яку почув Харитон, ховаючись від бомб: «Якась жінка тихо, як не пошепки, заспівала дитині про котика, що спіймав собі мишку і вкинув у колиску...» [297, с. 111]. Показовим є те, що і колискова асоціюється в Харитона не з матір'ю, а з батьком: «Я цю пісню одразу впізнав, бо її ще тато мені співав і бабуся» [297, с. 111].

Доречно зазначити такий факт про батька Григора Тютюнника: «Михайло Васильович, середульший з-поміж трьох братів, теслярував – робив меблі, просто, селянські, діжки, ступи, возики тощо» [297, с. 507]. А Ганна Михайлівна – друга дружина Михайла (відповідно – мати Григора) згадувала про чоловіка так: «дня не було, щоб він щось не зробив для дитини: то свисток, то дзигу, то півника на тину, то гойдалку з дітьми. А потім з тієї ж гойдалки змайструє іншу, ліску виплете, а з ліски – кошик» [цит. за 338, с. 138]. Очевидним є факт, що Гр. Тютюнник, як вразлива дитина, помічав особливе ставлення батька до себе, тому образ батька як ідеал закарбувався у його пам'яті. Ці факти ще раз підтверджують наявність бажаного образу батька в житті письменника, який і реалізовано в художній творчості.

У творах Гр. Тютюнника наявний образ жінки, яка любила батька або дядька: Марфа («Три зозулі з поклоном»), тітка Мотя («Климко»). На нашу думку, цьому є два пояснення. По-перше, батько Григора був вродливий, гордий, «напівмужик-напівінтелігент», його жінки любили, й обов'язково знайшлася б та, яка змогла б стати достойною дружиною для нього; по-друге, у кожному з любовних трикутників художніх творів батько все ж залишається вірним своїй сім'ї, що підтверджує такі чоловічі риси, як самовідданість, здатність на чисте почуття кохання, жертвність.

Нагадаємо, що Гр. Тютюнник стверджував про автобіографічність своїх творів, а всі герої його оповідань, повістей мають «прообраз свій, взяті із життя, і ні одного нема видуманого» [105, арк. 10]. Погоджуємось з думкою П. Мовчана

про те, що повість «Облога» «сконденсувала в собі весь авторів досвід часів війни. Дух біографізму невловимо присутній в образі Харитона» [173, с. 143]. Звернувши увагу на географію поневірянь малого Харитона, спостерігаємо місця, знайомі письменникові з дитинства: «можна перейти на той берег по льоду. А там уже Полтавщина <...> – в тім краю я не тільки всі шляхи, а й путівці і стежки знаю...» [296, с. 156]. Підтвердженням цього є й спогад Павла Малєєва: «дванадцятирічним сиротою, загубленим у вирі Великої Вітчизняної війни, він пішки сходив пів-України: Полтавщину, Кіровоградщину, Дніпропетровщину, Донбас <...>. На цих дорогах гартувалася його воля, формувався характер радянського патріота, щоб потім перелитися в образ Харитона із повісті «Облога» [48, с. 327]. Зауважимо, що теза про радянського патріота досить сумнівна з огляду на авторські інтенції у творі, але автобіографізм повісті залишається незаперечним.

Простежимо на прикладах інших художніх творів, як бажання письменника мати батька перенесено в художню площину.

Головний герой оповідання «В сутінки» – студент; за допомогою ретроспекції автор змальовує штрихи загальної картини його дитинства. Образ батька, який запам'ятав малий хлопець, назавжди закарбувався в його думках, спогадах. Це образ молодого, гарного чоловіка-сім'янина, який пішов на фронт захищати сім'ї багатьох українців: «Я тільки тріньки-трінечки пам'ятаю тата: вони були великі, і рука в них теж була велика. Вони часто клали ту руку мені на голову, і під нею було тепло й затишно, як під шапкою» [296, с. 33]. Не дивно, що татова сестра є доброю й лагідною: «Вона мене любить, жаліє і називає «сиріткою», а матір – «пройдою» [296, с. 33]. Для дитини все, що якимось пов'язане з татом, світле й добре. Чоловік, який приходив до матері, хоч і гарно ставився до нього, проте, викликаючи спогади про батька (адже вони з батьком були друзями), породжує почуття образи й помсти: «Але в його голосі немає ласки до мене. В ньому я чую зневажливу, як милостиня, поблажливість самовпевненої людини» [296, с. 32]. Коли дитина втрачає одного з батьків, то вона потребує додаткової опіки іншої рідної людини. Однак мати не дає хлопцеві тієї уваги, турботи, якої хотів син: «Вони вже забули про мене. Їм сумно, гірко і, мабуть, хочеться плакати,

того що він не йде. А вони ждуть його увесь вечір та й цілий день ждали» [296, с. 31].

У дорослому віці відбувається трансформація Едипового комплексу. Почуття помсти матері притупилося, але натомість з'явилося інше відчуття – зради, адже, зрадивши чоловікові, вона зрадила й синові. Почуття синівської любові іноді з'являється в юнака, адже він усе ще прагне любові батьків: «Мені кортить узяти їхні руки в свої, одтирати, ховаться в них обличчям і радіти, що в мене теж є мати – хороша, як у всіх. Але то тільки на одну мить...» [296, с. 30] (Підкреслення наше. – Я. Д.). Очевидно, що бажання відчутти материнську ласку й любов швидко зникає, як зникла в матері увага й турбота про сина і любов до чоловіка. Мовчазний синівський докір гірший від будь-яких слів: «Ти, сину, вже краще б ляв мене, ніж отак...» [296, с. 30]. Вражають подробиці з дитинства письменника, докладно описані в художньому тексті. На нашу думку, це ще одне підтвердження психоавтобіографічності твору Гр. Тютюнника, де життєві ситуації, літературні образи корелюють з документальними матеріалами.

Повість «День мій суботній» також містить автобіографічні елементи, оскільки наведені факти з життєпису письменника подібні до подій, які відбувалися в житті Миколи. Гр. Тютюнник в автобіографії писав, що з 1949 р. по 1950 р. працював у колгоспі: «орав, волочив, косив, погоничував біля волів (їх звали «ледачі») [295, с. 616], а з 1951 р. працював на будівництві Миронівської ГРЕС та на відбудові шахт у Луганській області [292, с. 9]. У повісті окремі періоди Миколиного дитинства, навчання й дорослого життя корелюють із життєвими подіями письменника. Наприклад, відомо, що Микола ріс без батька, працював у свинарнику з тіткою Харитею: «Юлавими я волочив, орав людям грядки, возив коноплі, зерно і перший тиждень ледь не щодня плакав од них <...>. Плакав я не тому, що воли не йшли, а з образи, що їх за мною закріпили. «Якби в мене був батько, – думав я, – він би за мене заступився» [296, с. 481].

Демонстрацією складної організації психоструктури Гр. Тютюнника є і його приватні листи. Д. Нитченко, в архіві якого зберігаються тисячі листів різних письменників, наголошував на тому, що «епістолярна спадщина письменників

завжди стає найкращим джерелом для вивчення життя того чи іншого автора» [200, с. 1]. На думку М. Алексеева, «листи письменників – важливе джерело, яке являє собою велике і різностороннє значення для вивчення особистості і творчості авторів, часів, в які вони жили, людей, які їх оточували і мали з ними безпосереднє спілкування» [12, с. 327].

Листування було і є не лише способом передавання інформації, а й джерелом розуміння інтимного внутрішнього світу адресанта. Так, листи розкривають внутрішні інтенції письменника, його художні уподобання; містять роздуми над соціальними, політичними проблемами і тому є вдячним матеріалом для спостережень над психосвітом митця. Тож епістолярій творчих, неординарних людей дає змогу наблизитися до них передусім як до особистостей, а також зазирнути до їхньої творчої лабораторії. Цієї думки дотримуються П. Громов [65], М. Коцюбинська [138; 138], В. Кузьменко [144], Л. Курило [146], Г. Мазоха [164], С. Михида [171] та ін.

В епістолярних текстах (особливо XIX–XX ст.) виразно постає особистість автора. Проте не варто забувати, що постать автора не лежить на поверхні тексту. Як зазначає М. Коцюбинська, автопортрет митця в листах постає «за умови вдумливого уважного читання – без абсолютизації кожного слова і кожної щохвилинної реакції» [138 с. 37]. Щоб знайти істину, необхідно зіставити всі інформаційні джерела (автобіографія, листи, щоденники, записники, художні твори) з історичною обстановкою і реальним психологічним кліматом [138, с. 37]. За вдумливого аналізу епістолярію проступає образ конкретної людини, що, на думку М. Коцюбинської, дає змогу розвіяти стереотипи, що склалися, або «внести в них суттєві корективи, верифікувати міфи» [138, с. 38].

Досліджуючи творчість письменників-шістдесятників, Л. Тарнашинська зазначає: «аби згармонізувати своє внутрішнє діалогізування, яке значно активізується в кризових ситуаціях, а відтак потребує великої душевної напруги та відповідальності (риторика вчинку), шістдесятники метаграницно потребували зовнішнього спілкування: по-перше, як публічного самовираження та психологічного способу зняття внутрішньої тривоги, що супроводжує

екзистенцію у її бутті-в-світі, а по-друге, – й друге не менш важливе, ніж перше, – соціалізації власного Я, тобто «розмикання» його в соціум, у зовнішній світ» [280, с. 179].

О. Неживий зазначає, що «листування Григора Тютюнника – одне з найвагоміших джерел його творчої біографії» [292, с. 24]. Епістолярій Гр. Тютюнника становлять листи до Григорія Тютюнника, Федора Тютюнника, Людмили Тютюнник, Олени Черненко, Пилипа Гаврилова, Анатолія Кислого, Петра Коленського, Петра Ротача, Олеся Гончара, Феодосія Рогового, Ніни Дангулової, Миколи Стеблини, Володимира Білоуса, Віктора Костюченка та ін. Діалогові з матір'ю належить особливе місце. Досить часто листи до зазначених адресатів доповнюють, увиразнюють стосунки Гр. Тютюнника з Ганною Михайлівною, розкриваючи окремі суттєві риси психосвіту автора, які, на наш погляд, вплинули на художність прози митця. Епістолярна спадщина Григора Тютюнника невелика, але, на нашу думку, інформативно багата. Варто також зазначити, що письменники-шістдесятники в житті та творчості тяжіли до щирості, індивідуалізації, самоактуалізації, подолання стереотипів. Тому, спираючись на відвертість у листуванні письменника (на що вказує О. Неживий), припускаємо, що епістолярій Гр. Тютюнника вможливорює глибше осягнення взаємин між ним і матір'ю, а також є вагомим джерелом оприявлення психоструктури особистості письменника.

Листування між Григором та Людмилою Тютюнниками кількісно багатше, порівняно з листуванням сина з матір'ю. Очевидно, це можна пояснити тим, що кореспонденція між чоловіком і дружиною містить значний пласт побутових тем і проблем. Усе ж виокремлюємо щирі, інформативно багаті листи. Погоджуємося з думкою М. Коцюбинської про те, що інтимні листи найбільш повно й виразно розкривають «внутрішній портрет» [139] автора. Услід за О. Неживим вважаємо, що «письменницькі листи вже здавна стали найбільш одухотвореними виявами світобачення талановитих митців, довершеними зразками їх громадянських, етичних та естетичних ідеалів» [292, с. 19]. Михайлина Коцюбинська також зазначає, що «...листи виявляють спонтанно, незаплановано, в чистому вигляді

справжню суть людини, зокрема людини творчої, письменника, митця» [137, с. 40]. Крім цього, щоденникові записи, нотатки або записники, на думку О. Неживого, «дають виразне враження про його людський характер і про його винятковий пієтет до літератури» [292, с. 435]. Листи Гр. Тютюнника цінні ще й тому, що в них письменник розкриває таємниці свого внутрішнього буття. Так, в одному з них до Людмили Григир зізнається: «А я ведь помню ее, маму свою, и не такой. Не злость, конечно, вызывает во мне эти воспоминания, – я не злопмятный, – а скорее печаль» [349, с. 120]. Хоча виходячи зі спогадів сучасників письменника, ми схильні думати, що Гр. Тютюнник був безкомпромісним і надовго зберігав у пам'яті й душі образи. Так, Григир запам'ятав, як мати його була: «Я мгновенно вспоминаю, что прошлую ночь мне снился огонь – верное предзнаменование порки. Теперь уже незачем скрывать, признаюсь, что в детстве огонь снился мне почти семь раз на неделю» [349, с. 121]. Тож не викликає сумнівів, що Григир був вразливою та неординарною дитиною, тому саме ці події з дитинства запам'яталися йому найбільше. Варто зазначити також величезний вплив матері на дитину: «дитина сприймає образ матері всією повнотою своїх почуттів, материнське схвалення – найдорожчий скарб, її вербальні образи – жорстокіші від фізичних тортур» [171, с. 103], а, як було зазначено вище, крім словесних тортур, Григир відчував ще й фізичні.

У листі до дружини письменник зізнається про те, як важко почуватися скривдженим, і пригадує обман своєї матері: «Помню, в 40-м году проснулся я однажды ночью от какого-то стука тревожного. Выбежал босиком в коридор. В самом его конце стоит моя мать с плетеной корзиной в одной руке и каким-то белым узелком в другой. Она одета в серый костюм и с белой вязаной шалью на голове. Она в ту минуту «мняла сына на бахуря», а мне сказала:

– Я зараз, синок. Ось донесу до діда Карпа вещи і вернусь.

Я поверил тогда ей, но долго не мог уснуть потом. А утром ее уже не было. Она уехала в Шиловку. Были потом очень долго только дядя и тетя. А ее не было... Сейчас она меня любит и целует в каждом письме <...>. Да, а у меня на душе и по сей день заморозок» [349, с. 138]. Додамо лише: психологи переконані,

що син легше простить зраду батька, ніж матері. Простеживши еволюцію стосунків Гр. Тютюнника з матір'ю, відмітимо, що після зради батькові мати назавжди втратила повагу й довіру сина до себе.

Гр. Тютюнник у «другому» (О. Шугай) листі до дружини від 28.01.1958 р. щиро зізнається у материній зраді батькові з «чужим» і відверто демонструє почуття ревнощів до матері: «Она уже забыла обо мне. Ей грустно, тошно. Она молится. Я знаю: она ждет его; она ждет мужа другой жены; ждет человека, у которого своя семья, дети. Она, моя мать, знает, что его жена страдает, что страдают его дети, знает, что завтра утром наши ворота будут облиты дегтем и она будет сцарапывать ножом эти позорные пятна – знает; но она ждет, потому что любит. Гнетущую тишину в хате нарушает песня; она выплывает из темноты так тихо и незаметно, словно не человек поет ее, а его тень. До конца дней моих эта песня останется в моей душе такой, какой слышал я ее в тот холодный вечер сорок третьего года – она сдавливают душу и печет на сердце, словно туда упало зернышко красного перца. Тогда эту песню пела не моя мать. Ее пела молодая красивая женщина, любящая... нет, не своего сына, а этого, чужого мужа» [349, с. 122] (підкреслення наше – Я. Д.). Ця пісня навівала сум на дитину. Гр. Тютюнник зізнається: «грусть, раздирающая душу даже мне – тому, кто ревнует свою мать и ненавидит этого, чужого мужа» [340, с. 122]. Уривок із цього листа також засвідчує образу Гр. Тютюнника на матір. Хоч ці спогади в часовому вимірі лежать у площині дитинства письменника, але видно, що вони вплинули на формування його психіки, тому Гр. Тютюнник упродовж свого життя так і не зміг вибачити матір.

Полемізуючи з В. Даниленком, Н. Зборовська наголошує на тому, що не потрібно спрощувати психологію творчих особистостей, адже «через страждання <...> її власні рани, отримані в дитинстві й завжди відкриті, тобто ніколи до кінця не загоєні, підтримується впродовж усього життя пам'ять про цілісність й пристрасне бажання подолати індивідуальну частковість, зустрітися з єдиним і гармонійним світом» [94, с. 28]. За переконаннями З. Фрейда, дитячі роки найбільше впливають на спрямованість особистості в житті. Прикметним є те, що

спогади раннього дитинства можуть закарбуватися в пам'яті індивідуума фактично на все життя, водночас можуть зазнавати модифікацій. «Особливо неприємні дані, – зазначає Я. Потканський, – не просто забуваються <...>, вони відштовхуються через досвідомість до неусвідомлюваного, звідки повертаються не як просте пригадування, а у зашифрованій внутрішньо психічною «цензурою» формі» [158, с. 294]. Такими є спогади про зраду матері батькові Гр. Тютюнника. Ми не маємо достовірних джерел, які б дали ширшу інформацію про особливості виховання Гр. Тютюнника, про взаємини між його батьками. Натомість в арсеналі нашого дослідження є листи Ганни Михайлівни до Гр. Тютюнника, а також спогади побратимів письменника й самого митця про взаємини з матір'ю. Як зазначає Є. Гуцало, Григір завжди згадував поведінку молодої матері і, «не можучи чи й не бажаючи зрозуміти деякі її вчинки, які неминуче позначились і на його долі, і на його вразливій психіці, він тепер, уже з висоти свого дорослого буття, уже з Києва, уже з літератури, до якої щойно ступив обома ногами, звертався, допитувався, домагався відповіді: як посміла тоді-то й тоді-то, в молодому віці, вчинити саме отак» [48, с. 207]. Примітно, що запитання, образи Григора Тютюнника були адресовані до ще молодої матері, а не тієї, яка вже в зрілому віці приїжджала до сина, догоджала та допомагала.

Звісно, холод у стосунках між Гр. Тютюнником та Ганною Михайлівною був, проте в окремих джерелах є докази того, що син її любив та оберігав, зокрема на цьому наголошує О. Черненко, дружина Григорія. Вона пригадує, що Григір не звертав уваги на те, що мати була просто, бідно одягнена: «ходив з нею у «Молодь», «Веселку», на кіностудію ім. О. Довженка. Звичайно, на перший погляд, це свідчить про шанобливе ставлення до матері. Проте, знаючи складний характер Григора, якому постійно за щось хотіли дорікнути, а він не втрачав можливості вибухнути гнівом у відповідь, представлення редакторам, літераторам своєї матері-селянки можна інтерпретувати як виклик усім іншим, які принижують село і цураються своїх сільських коренів.

Зіставивши різні джерела інформації стосовно дати так званого другого заміжжя матері, констатуємо, що жінка впустила до себе приймака не 1948 року, а

аж у 1956 (на це вказують сусідка Ганни Михайлівни – тітка Настя і, зрештою, сам Григір). Очевидно, ідеться про «витіснення» неприємних спогадів (З. Фройд). Оскільки Гр. Тютюнник не хотів приймати іншу інформацію про матір, він витіснив її у несвідоме. Психологи також стверджують, що деякі спогади дитинства можуть або видозмінюватися, або порушуватися в часі та просторі, або ж вони взагалі не відбувалися, тобто деякі події є вигаданими. З. Фройд, наводячи приклади неврозів своїх пацієнтів, зазначав, що в пацієнток «у своїх хворобливих наслідках, які з них випливають, вони повертаються до певного періоду своєї минувшини. А в переважній більшості випадків обирають навіть дуже ранні періоди свого життя, часи свого дитинства і, хоч як сміхотворно це звучатиме, часи свого існування як немовляти» [315, с. 277].

Усе ж З. Фройд стверджував, що ранні спогади дитинства не варто трактувати прямо, а Н. Зборовська наголошувала на тому, що «психічне життя дитини з усіма його особливостями, егоїзмом, інцестним любовним потягом тощо існує в психіці протягом усього життя» [94, с. 71]. Водночас літературознавець переконана, що саме фантазії, породжені комплексами, і «змушують творчу особистість продукувати, тобто шукати виходу з обмеженого психічного світу» [94, с. 170].

Наблизитися до таємниці стосунків між матір'ю і сином допоможе взаємне листування. На думку М. Коцюбинської, лист – це не лише «автопортрет» автора, тому що «в ньому проступають риси адресата – хай і розмиті, окремими штрихами, але вони вгадуються» [138, с. 84]. Кореспонденції Ганни Михайлівни до Григора також засвідчують складні взаємини між ними. У листі від 6 лютого 1976 року мати Григора пише про докори сина (подаємо текст в оригінальному варіанті. – Я. Д.): «і все ти мині брехню завдаєш скільки про це говорено і переговорено іще тепер будеш упрікать цього вже не треба бо в кожної людини є помилки у житті люди не ангели як склалось у кого так прожили люди ну звісно у мене найхуже од усіх людей ну цього вже не вернеш воно вже прожито не даром є приказка є каяття та нема вороття...» [349, с. 220]. Мати сприймає докори сина уже як належне, і лише інколи пише синові про різкість у його вчинках: «а тобі все

не таке хіба ж так можна гамселить прямо по голові хай я дурна хай нетерпляча як ти пишеш ну ти міг би м'якше написать а так рубать не треба уже ні чому бить бить скоро все кончиця і не треба буде ні дров нічого не треба а до кого ж мені звертаця як не до своєї дитини...» [349, с. 220–221].

У спогадах про письменника також простежуємо складність у стосунках між Гр. Тютюнником і матір'ю. О. Черненко пригадує, як Григір докоряв матері: «Мамо, скажіть, а ви любили тата? Ні, не любили! А навіщо ж ви прийняли приймака?» [338, с. 128]. Пильно проаналізувавши спогади друзів і родичів Гр. Тютюнника, його стосунки з матір'ю, ми все-таки схильні стверджувати, що, хоч усе життя мати й намагалася спокутувати свою вину (допомагала синові, чим і як могла: «приїжджала до сина з чималими клумаками» [48, с. 207]), Григір десь глибоко усе ж тримав на неї образу. У кожному листі Ганни Михайлівни до сина відчутна турбота про нього і його сім'ю: «а я про вас думаю день і ніч не сплю особливо за тебе гриша не буду писать ти і сам поймеш без слов чога я про тебе переживаю молю Бога щоб ти біз нічийього наставлення сам собі дав раду це буде велика радість для вас усіх і для мене» [349, с. 222] або «грошей міні не треба я за свої приїду і поїду а у вас сімя поїсте привезу курей картошки може ще що вобщим той раз міні харашо було що ти Гриша міні написав що брать ну і цей раз напишіть не серд(ьт)есь я привезу поки тепліше а тоді вже не буду набридять» [349, с. 223]. Видно, що мати постійно відчувала осуд сина і всіяко намагалася спокутувати власну провину. Постійні думки про здоров'я й добробут його сім'ї дають підстави стверджувати, що мати давним-давно усвідомила свою помилку й намагалася компенсувати ту любов, турботу, якої не дала синові в дитинстві.

Відверті листи Гр. Тютюнника до інших кореспондентів також унаочнюють ставлення письменника до матері. У листах до друзів митець часто описує різні, часто побутові проблеми, відомості про зустрічі зі спільними знайомими. Зазначимо, що навіть листи начебто побутового характеру можуть мати неабияку цінність (за дослідженням В. Святюця, Ван Гог, говорячи про листи, застерігав, що треба виховувати в собі вміння у листах бачити «раціональне зерно, відшукати в них найбільш цінні, значущі місця» [цит. за 261, с. 23]). Так, у листі до

П. Гаврилова письменник використовує вираз «мамця» замість усталених «мама», «матуся», «матінка» та подібних. А в листі до В. Юхимовича зазначає: «Підпустила мама курчат інкубаторських, а квочка їх не приймає, уже й дзьоба їй надрізали – б'є. Отож і матері такі є! ж» [292, с. 130] (підкреслення наше. – Я. Д.). Лист же до дружини відвертий в оцінці почуття до матері: «Кто знает, быть может, это ошибка моя, но если так, то это ошибка не разума, а сердца, детского сердца, оледеневшего от того, что возле своей матери он чувствовал себя обузой, помехой, неизбежным несчастьем, с которым надо мириться только потому, что кругом живут люди, – что скажут они?» [349, с. 122]. Як бачимо, Гр. Тютюнник усвідомлює, що це рана дитинства, але вже в дорослому віці не може змиритись із вчинком матері.

Погоджуємося з Є. Гуцалом у тому, що для Григора зрада матері була ніби живою раною, яка впродовж усього життя так і не загоїлася. У листі Ганни Михайлівни до Гр. Тютюнника від 20.01. 1978 р. читаємо: «ненада шпигать гришунька я прожила таке тяжке життя що треба жизізних нервів щоб оте все пережувать ну звісно воно тепер і дає про себе знать» [349, с. 222]. Також у листі від 8.11.1978 р. мати пише: «ну за суп висвятив так шо не забудеця і до смерті ну нічого я прощаю думаєця шо це колись кончиця ...» [349, с. 224]. Як бачимо, Гр. Тютюнник не втрачав можливості дорікнути матері: чи то за суп, чи за її безграмотність, чи за приземленість думок. Будь-що могло стати приводом для образ і докорів матері.

Листи матері засвідчують, що вона вже втомилася від «ударів у серце» найближчої людини. На жаль, вона вимушена була спокутувати гріхи, скоєні в молоді роки, протягом усього життя. Маємо відзначити, що ці словесні покарання сина були психологічно важчими від фізичних, адже звучали від рідної людини. Мабуть, саме тому Гр. Тютюнник частіше в листах згадує про батька, ніж про матір, адже все, що стосувалося матері, він витіснив у несвідоме, а ідентифікував себе Гр. Тютюнник більше з батьком.

Згідно з теорією З. Фрейда, своєрідним витісненням первинних інстинктів була сублимація, суть якої полягає в спрямуванні сексуальної енергії в інше русло,

тож «основними формами сублімації, за Фройдом, є художня творчість та інтелектуальна діяльність» [97, с. 52]. Сублімація Гр. Тютюнника простежена в художніх творах, де він свідомо чи підсвідомо реалізує власні внутрішні інтенції, які переконливо засвідчують, що стосунки між Гр. Тютюнником і матір'ю були складними. Амбівалентне ставлення до матері репрезентовано у творі «Іван Срібний». Мати здавалась Іванові найкращою: «Білява, пишноволоса і синьоока» [296, с. 280]. Ревнощі наставляли тоді, коли мати чепурилася перед дзеркалом, адже вона прикрашалася для чужого: «Коли ж мама, хоч траплялося це й нечасто, ішла до когось у гості а чи в кіно, пудрилася і підфарбовувала губи, Іван супився і мовчав або лягав на ліжко і одвертався до стіни: йому здавалось, що вона чепуриться не для себе, а для когось, що вона байдужа і чужа до нього перед отим своїм дзеркальцем» [296, с. 280]. Син жалів матір, не хотів, щоб вона страждала, засмучувалася, але в той же час «сердито відкидав її руку» [296, с. 281], коли та намагалася його погладити. З одного боку, син ревнує матір, сердиться на неї, а з іншого – обожнює, не хоче, щоб через нього вона страждала. Так, Іван, щоб порадувати матір, закінчив восьмий клас із хорошими оцінками: «Іван жалів маму, її втомлені руки, що гортають щоденник, втомлені, червоні од шахтної куряви очі, ображені до сліз його «нормальними» трійками» [296, с. 286].

Варто докладно зупинитися на аналізі листів від матері (повість «День мій суботній»), які Микола називає «цілющими»: «дома на мене чекав лист від мами, і я зрадив, бо ні від кого не одержував таких заспокійливих цілющих листів, як від мами» [296, с. 513]. Якщо в материних листах Микола на відстані відчуває її турботу, доброту, занепокоєння його життям, настанови, то в реальному житті бачимо зовсім протилежне. Але вдумливий читач відразу відчує фальш, адже «він відчуває авторові наміри крізь текст, як добрий митник золото, заховане в підборі, – зауважив Микола, а потім додав: – Дивуюсь, як ваші побратими можуть нехтувати мудрим застереженням Паустовського: «Текст виказує автора з головою» [296, с. 486]. У листі Ганни Михайлівни від 6 лютого 1976 р. читаємо: «...а ти звернув усе на мене що не напишу і не так за дрова написала і то не так я пишу що в мене дома...» [349, с. 220] або «... і я ніколи не скіглила як ти пишеш

чі не правильно написала не стогну що тобі там показалося що коли не напишу пісьмо і все не так та я пишу що дома дома а тобі все не таке хіба ж так можна гамселить прямо по голові» [349, с. 220]. А от у художньому творі Гр. Тютюнник спростовує бачення складних взаємин між ним і матір'ю, які були в реальному житті. Уважаємо, що в такий спосіб письменник намагався приглушити в собі образу на матір. Можливо, уже з роками, свідомо він простив матір, але підсвідомість не відпустила тяжкі травми дитинства. Серед науковців побутує думка про своєрідну терапію засобами мистецтва. Наприклад, досліджуючи психосвіт В. Винниченка, С. Михида стверджує, що митець у процесі творчості зумів подолати інстинкт смерті. А В. Дрозд у творах часто надавав перевагу психологічним комплексам і таким чином «стирав внутрішні суперечності» [282, с. 429]. Мегатекст Гр. Тютюнника дає підстави вважати, що митець витворив своєрідний акт смерті матері. Показовим у цьому плані є оповідання «Дикий». Батько головного героя Санька повернувся з війська пораненим і помер, а мати «всихала із року в рік, як усихає старенька вишня: одна гілка цвіте, друга тільки листя дрібне викидає, третя – німа...» [294, с. 308]. Символічним є спогад про півники, які садила біля хати мати: «Зацвіли, сину, наші півники», – радісно повідомляла мати новину Сашкові. Утім, пригадуючи похорон матері, автор акцентує увагу на останньому поцілункові: «Санько, вперше і востаннє цілуючи материні руки, відчув губами, що вони сухі...» [294, с. 308]. Гадаємо, що кожна дитина, зростаючи в нормальній люблячій сім'ї, торкалася губами або принаймні щоками рук своєї матері. Санько ж уперше поцілував мамині руки. Це вказує на прохолодні стосунки зі своєю матір'ю. А ще Санько уночі, подалі від людських очей, викопав півники і переніс на кладовище. Це може свідчити не лише про данину пам'яті батькам, які їх посадили, а й слугує підтвердженням факту витіснення матері зі своїх спогадів, адже півники асоціювалися з матір'ю.

З. Фройд указує на те, що коли невроз виникає в пізнішому періоді життя, то це є продовженням захворювання, яке існувало весь цей час у «завуальованій, потаємній формі» [315, с. 369].

Зазначимо, що в окремих творах Гр. Тютюнника інформація про матір

узагалі відсутня. Так, у повісті «Климко» головний герой – сирота. Батька йому заміняє дядько Кирило, якого він поважав, намагався допомагати і радувати: «Це була найбільша радість Климкова – покласти перед дядьком чепурно списані зошити, а самому заходитись поратися: винести миску з дьогтяною водою, витерти підлогу, де набризкано, і тихо, покрадьки, щоб дядько не обернувся, насипати йому юшки, якої сам і наварив, – гарячої та запашної» [294, с. 384]. Жодної згадки про матір немає і в повісті «Вогник далеко в степу». Якщо про батька Павла відомо, що він не повернувся з війни і хлопець залишився з мачухою Ялосоветою, а про батька Павло думав щодня і глибоко в душі вірив у те, що він живий, то про матір немає жодного спогаду. Водночас у Гр. Тютюнника є багато творів, у яких зображене інше (турботливе) ставлення матерів до своїх дітей: оповідання «Перед грозою» (Мотря), «Смерть кавалера» (Пріська), «Сито, сито...» (Одарка) та інші. Вважаємо, що така контрастність у змалюванні жіночих образів, де мати є втіленням доброти, любові, людяності, є художньою спробою своєрідної компенсації неідеальних стосунків сина й матері.

Зауважимо, що Гр. Тютюнник так і не зміг у процесі творчості подолати почуття ревнощів, зневаги до матері, що й створило внутрішній конфлікт письменника. Погоджуємося з думкою Л. Тарнашинської про те, що автотерапія не дала Гр. Тютюнникові відповідних результатів, оскільки митець «писав насамперед «характери, де подібна «автотерапія» була малоприйнятною (та, власне, й непродуктивною)» [282, с. 430].

Постійне відчуття болю за когось або за щось супроводжувало письменника протягом усього життя. Митець і визначав біль як секрет художності своїх творів. Анатолій Шевченко говорить про своєрідний низький «больовий поріг» [341] – чужий біль він сприймав як власний, а то й ще гірше. Найменша несправедливість, чийсь негідні вчинки, брехня, що вдягалася в шати правди, надовго виводили його з душевної рівноваги й незрідка вкидали в депресивний стан» [48, с. 452–453]. Проте вважаємо, що не варто буквально сприймати це відчуття. Очевидно, ідеться про надмірну вразливість митця, яка сприяла тому, що найменші вияви брехні, підлабузництва у взаєминах між людьми він переживав як найвищий вияв

лицемірства.

Розглядаючи особливості становлення особистості письменника, робимо висновок, що важливими для нього були перші роки життя. Так, несприятливе суспільно-політичне, складне родинне становище, у якому виховувався Гр. Тютюнник, мали негативний вплив на психосферу митця. Підтвердження цього знаходимо в спогадах про письменника, його листах та щоденникових записах. Подальший психологічний аналіз художніх творів Гр. Тютюнника дасть змогу встановити кореляцію особливостей його психоструктури з елементами художності у прозі митця.

## **2.2. Категорія «творча особистість» у психоструктурі Гр. Тютюнника**

Дослідження, присвячені креативності загалом та окремим її аспектам зокрема (когнітивний та мотиваційний, спонуки та творення, форми вираження творчості тощо) лежать у площині наукових інтересів психології, культурології, літературознавства, філософії. Учені виокремлюють такі особливості творчої особистості: схильність до ризику, надмірна вразливість (Т. Амбайл [246], М. Коллінз [247], Р. Піхманець [230]); імпульсивність, незалежність думок і оцінок (Н. Рождественська [254]), спостережливість і чіпка пам'ять (Я. Пономарьов [240], Н. Рождественська [254]); висока працездатність (Е. Торренс [284]). С. Рубінштейн стверджував, що для створення нового потрібні три компоненти: особлива оригінальність, пластичність і творча самостійність уяви [255]. Погоджуємось і з О. Кульчицькою в тому, що творчим особистостям має бути притаманна емоційність, захоплення роботою, вміння творчо інтерпретувати попередній досвід, харизматичність, упертість [145].

Окрім загальновідомих теорій творчої особистості, цікавою, на наш погляд, є думка про генетичну природу креативності, адже, за визначенням психолога Т. Шелег, «спадковість і оточення – це будівельний матеріал для створення особистості» [343, с. 25]. Так, учені визначають генетичний аспект першоосною, «базовим виміром, що має складну диференційно-інтегративну характеристику»

[247, с. 115]. У зазначеному контексті доречно звернути увагу на теорію так званого «аристократичного походження» таланту, яку К. Дюпрель убачає в тому, що художні здібності, як вроджена властивість, можуть виявитися навіть через декілька поколінь [29].

На важливості мотиваційного й емоційного аспектів для творчої особистості наголошує Я. Плущеннік: «мотиваційний та емоційний аспекти можуть виявлятися також у предметних обумовленнях креативності» [158, с. 438]. Серед внутрішніх мотивацій психологи визначають: реалізацію генетично закладеної потреби; загострення інстинкту збереження життя, що реалізована в екстремальних умовах; серед зовнішніх – насамперед задоволення матеріальних та духовно-соціальних потреб. Проектуючи мотивації на особистість Гр. Тютюнника, маємо всі підстави говорити про реалізацію **генетичних потреб** (акторські здібності – від діда, інтелігентність та літературні нахили – від батька) та загострений інстинкт самозбереження, який яскраво виявлявся протягом усього життя письменника. Аналіз епістолярію та спогадів рідних і друзів письменника, його записника також підтверджують, що Гр. Тютюнник був творчою особистістю.

Розглянемо найяскравіші риси творчої особистості, виявлені в мегатексті митця. Так, у спогадах про брата Гр. Тютюнник писав, що всі Хтудули були обдаровані артистизмом, уродженим гумором, спостережливістю, уміли копіювати односельців. Важливо, що дядько Филімон Васильович керував драмгуртком, «мав гарну пам'ять, смак до образного слова і був неповторний оповідач» [294, с. 509]. О. Сизоненко пригадує, що Гр. Тютюнник був хорошим артистом: «всі регочуться, животи надривають, а він ніколи й не осміхнеться. Прекрасно й незабутньо імітував багатьох колег <...>. Міг одним-двома жестами, поглядами чи репліками влучно й убивчо скопіювати будь-кого з присутніх» [48, с. 377]. М. Слабошпицький зазначає, що краще від Гр. Тютюнника ніхто не міг читати його твори: «самою інтонацією, миттєвим скиненням угору брови чи ледь уловимим жестом переходив він од трагічного до комічного, міняв голос, ідучи за мовними «партіями» героїв. Так, він мав справжній акторський хист» [48, с. 388]. Про артистизм письменника йдеться і в спогадах М. Вінграновського. Майстерно

зіграну Григором Тютюнником роль, на жаль, через небажання митця підпорядковуватися тогочасній тоталітарній владі побачили й оцінили лише оператор, художник, освітлювач, гримери, костюмери. Акторську гру Гр. Тютюнника М. Вінграновський окреслив промовисто: «Все в нього виходило невимушено і легко, з колосальною силою якогось внутрішнього притягання <...>. Так грають, так живуть, так діють лише артисти унікальні, перед якими схилився і схилиється світ» (підкреслення наше. – Я. Д.) [48, с. 165]. Ця цитата оприявнює нам силу притягання, притаманна харизматичній особистості Гр. Тютюнника.

Не був обділений письменник й увагою жінок, вони захоплювалися його вдачею. Про це згадує П. Загребельний: «Його любили жінки. Це найперша прикмета великого письменника. Жінки не люблять чоловіків з дрібною душею, з черствим серцем, з жорстоким характером» [48, с. 273].

Як такого, хто добре знав собі ціну, характеризує Гр. Тютюнника В. Шевчук. Це був той письменник, який душею працював над кожним образом та сюжетом. Д. Павличко стверджує, що портрет Гр. Тютюнника можна було б підписати словом «погорда», адже в житті він нехтував багатьма речами і мав гоноровитий погляд. Водночас письменник був здатний до самоіронії: «він жартував і іронізував сам із себе, – із якимось здивуванням перед самим собою і начебто з якоюсь недовірою до самого себе» [48, с. 228].

Для записної книжки Гр. Тютюнника також характерна відвертість. Так, у записній книжці № 13 є запис: «Очевидьки, я належу до того типу «списателів», що називають наївними» [292, с. 370] або «найбільше нещастя мені принесла моя дурна, наївна довірливість» [292, с. 378]. Як зазначають друзі письменника, наївність, надмірна довірливість провокували проблеми, адже цим часто користувалися знайомі. Письменницька робота не приносила серйозних фінансових прибутків, але коли справа стосувалася здоров'я друзів чи елементарної допомоги у вигляді декількох карбованців колегам по перу, то Гр. Тютюнник віддавав останнє. М. Григорів пригадує, як вони зупинилися біля груші і верби в Будинку творчості: «Глянь, яка ніжність! Обнялися і гріють одна

одну!» [48, с. 192]. Ідеться, очевидно, про **сентиментальність** митця як рису творчої особистості.

У щоденнику є запис від 28 листопада про спостереження над убитим голубом: «Видел раздавленного автомашиной голубя. Лежит на спине, распластав крылья, белые и в крови. Голубь мира... Грустный символ. Из подъезда вывернула машина. Я остановился. Неужели передет еще раз? Колесо катится прямо на труп. Шофер улыбается, болтает с кем-то в кабине. Потом взглянул вперед, немножко приподнялся и перестал смеяться. Машину круто повелу к бровке, голуб остался лежать в той же позе. И тогда я заметил, что не дышал около минуты...» [292, с. 261]. В основі наведеного уривку лежить афект, для чого, на відміну від звичайних емоцій, характерні короткочасні нервові збудження, утрата контролю над власними діями і вираженням емоцій.

Епістолярій митця інформативний у плані визначення окремих рис творчої особистості. У листі до брата від 2 грудня 1957 р. письменник зізнається, що був дуже зворушений тим, як після тривалої хвороби його зустріли одногрупники: «меня встретили аплодисментами и воплем: «Ура! Гриша пришел». Меня такая встреча растрогала до глубины души» [292, с. 49].

Свідчення **чутливості, співпереживання, асоціативного мислення, уяви** знаходимо в листах Гр. Тютюнника до О. Черненко після смерті його брата: «Я часто бачу – і особливо в оці вересневі дні – той сумний куточок Львова, де проз залізну браму гримлять трамваї з живими людьми, а там – тиша й сум, там лише в спогадах таких, як ми з тобою, оживають разом найдрібніші деталі життя тих, кого вже немає. Вийду на подвір'я – таке ж холодне і яскраве сонце, така ж сиренька і холодна земля, листя біля воріт валочком, павутиння на бур'янах – все таке, як було ТОДІ. І зразу ж спогади – як рій. Я боюсь цих спогадів, боюсь знову пережити ті страждання – і не можу перемогти їх: ними повне серце» [292, с. 75]. Далі знаходимо спостереження над природою, що викликають у письменника певні асоціації: «Я бачу і чую, як падають каштани, ТАМ, падають струшені вітром і б'ються об тверду землю, дозрілі, червоні. «Як і люди, – подумав я тоді. – Дозрілі і вмирають» <...> А може, з кленів падає зараз листя, як тоді, розкішне,

золоте, до вінка славним. Ось і тепер бачу той листок – пам'ятаєш – широкий, як хмарка, листок кленовий, який давно кружляв над могилою і так лагідно ліг йому в голову» [292, с. 75]. Лист братові від 22 березня 1958 р. Григир починає так: «В надежде на то, что ты уже вернулся в свою обитель, пишу на Каменку. Сегодня прекрасный солнечный день. Пишу на подоконнике из красного мрамора; он просторный и весь в солнечном свете. За окном – трамваи, машины, прохожие» [292, с. 56].

У листі братові Григир описав найдрібніші подробиці про те, що відбувається за вікном. Це говорить про надзвичайну **спостережливість** митця, яка знайде вираження в художніх творах. У листі до дружини письменник пише про своє перебування в лікарні. Переважно Гр. Тютюнник ділиться враженнями про людей, які лікуються. Він описує зовнішність, риси їхнього характеру, звички. На закінчення листа митець змальовує осінь: «Сколько цветов! Оранжевые, желтые, зеленые, еще рдеют, мужаются гвоздики, с акаций падают пропеллеры, небо над городом по утрам розовое, днем грязно-коричневое, вечером синее или зеленое» [349, с. 153].

У листі до П. Коленського Гр. Тютюнник із ностальгією в душі пригадує рідний край: «Пойду, бывает, в степь, взберусь на курган и вижу: солнце сгорает, дымит порода в терриконах, над балками подымаются пахучие голубые дымы – пастушки листву жгут. Промокнут штаны, пробирает начинает, а уходит не хочется. Смотрю и чувствую, что живу. Как ни парадоксально, а ощущение жизни у живого человека редкостно, как счастье» [292, с. 82]. Розвинена уява письменника вможливила незвичні порівняння, які митець використовує в листі до друга: «дубы еще пылают усохшей листвой и осины бьют их этого пожара «белыми фонтанами» або «из красной глины бьет родничек, и бабы взбираются на взгорья, к хатам, с коромыслами и с полными ведрами – «как бомбовозы!» [292, с. 83].

**Пам'ять** як психофізіологічну властивість особистості психологи називають «скарбницею для творчості» [29], оскільки саме вона забезпечує точну фіксацію події або враження, а в подальшому – їхнє точне відтворення. М. Григорів

зазначає, що «усі, хто спілкувався з Григором, знають, що він мав сильну пам'ять» [48, с. 191]. Так, П. Засенко, П. Малєєв стверджують, що письменник «мав феноменальну зорову пам'ять. Після вечора, проведеного в товаристві, відтворював словами і жестами детальний портрет когось із присутніх. Мене вражало, що, передаючи пізніше чиюсь фразу, в пам'яті беріг точний вираз очей того, хто говорив, його позу, міміку» [48, с. 282]. Очевидно, ідеться про «ейдетичну пам'ять» як різновид пам'яті, яка ґрунтована на здатності довго зберігати наочні образи. П. Малєєв пригадує, що перший варіант оповідання «Кізонька» Гр. Тютюнник прочитав напам'ять. Письменник С. Носань, відзначаючи винятково гарну пам'ять митця, зазначає: «Він міг напам'ять цитувати великі уривки з листів і щоденників Л. Толстого, А. Чехова» [48, с. 352]. Для М. Слабошпицького надзвичайна пам'ять Гр. Тютюнника була загадкою, адже серед великої кількості варіантів оповідання письменник «безпомилково віддає отой єдиний, остаточний текст» [48, с. 388]. О. Шугай описує чергову зустріч письменників, на якій Гр. Тютюнник напам'ять читав свій прозовий твір. Тоді охоплював страх за письменника: «Та як і не з'явитися, коли автор твору – нехай і короткого, але ж прозового – і далі читав без аркушика в руках. Не читав – говорив» [349, с. 16].

Цінними для нас є спогади Олени Черненко, яка відзначає **схильність письменника до ризику, імпульсивність, вразливість**: «Тютюнники – характери надзвичайно складні, натури гарячі, безкомпромісні, темпераменти холеричні, вибухові, серця чуйні, ніжні, душі вразливі» [340, с. 104]; **велику працездатність** Григора Тютюнника: «Працездатність у нього була чудова, якщо він налаштувався на робочий лад» [340, с. 30]. У щоденнику митця є запис від 25.10.65 р., який засвідчує колосальну роботу над кожним твором: «найскладніша внутрішня робота – відбір, рафінування матеріалу. Без напруженої цієї роботи неможлива добре відстояна і настояна проза» [292, с. 326].

У листі до Н. Дангулової від 24.02.1974 р. письменник зізнається: «не нарисовець я зовсім. Треба зігріти матеріал, а «прийшов, побачив, перемиг» – оце не по мені. Пережити треба» [292, с. 141], а пізніше, у липні, напише: «мені любо

відчувати та писати почуття, знати людину глибоко, любити її образ, а списувати з натури – увільніть...» [292, с. 142]. Миколі Григоріву письменник зізнавався: «спочатку йде робота душі. Часом напружена, інколи прихована. Але постійна робота душі. І коли настає мить, що вигострилася думка до краю, біль серця такий, що воно обкипає кров'ю, а напруга така, ніби кожен нерв – натягнута струна на скрипці, ледь-ледь торкни і – він застогне словом. Цей процес схожий, як ото лінза збирає сонячні промені в один пучок. Так і тут: думка, серце і нерви повинні сконцентруватися в слові» [48, с. 188].

Аналіз листів та щоденникових записів також засвідчує **різкість** та **імпульсивність** психоструктури Гр. Тютюнника. У листі до брата митець пише: «Напрасно ты поскупился на количество причин, ведь фантазии человеческой нет границ; Даже самому бездарному писателю (начинающему) Горький не писал таких пустых писем; Ты уж лучше не насилуй себя, брате, да и я не хочу обременять тебя перепиской» [292, с. 22].

Перелічені вище особливості творчої натури (сміливість, ризик, різкість учинків, свобода, наполегливість, імпульсивність, неординарність, спостережливість, чутливість, допитливість тощо) властиві не лише самому Гр. Тютюнникові, але й героям його творів: непокірність («Смерть кавалера», «Сито, сито...»), «Іван Срібний», «Сміхота»); упертість, незалежність («Дивак», «Паливода», «День мій суботній», «Вогник далеко в степу»); імпульсивність («Дикий», «У Кравчини обідають»); надмірна вразливість, доброта («Климко», «На перекаті», «М'який») та ін. Зупинимося на тих окремих оповіданнях, які, на наш погляд, виявляють яскраві риси творчої особистості автора: «Дивак», «М'який», «Іван Срібний», «Сито, сито...», «Дикий».

Головний герой оповідання «Дивак» – школяр Олесь. Уже в самому імені хлопчика відчувається м'якість, жіночність. Можемо припустити, що він чимось схожий на маму або ж йому властиві деякі дівчачі звички; також діти з цим іменем дуже допитливі та сором'язливі. Передусім, на нашу думку, необхідно звернути увагу на те, як автор описує головного героя: «Очі в нього чорні, глибокі, як вода в тіні, дивляться широко, ніби хочуть зрозуміти весь світ» [293, с. 131]. Величезні

очі героя ніби хочуть одночасно побачити все, що навколо нього. Творчість хлопчика проявляється навіть тоді, коли він малює на снігу: «Ще любить Олесь малювати на снігу всяку всячину. Сяде навпочіпки і водить пальцем сюди, туди. Дивись, будинок виходить, з димаря дим валить, а на огорожі півень горланить, розчепірівши дзьоба» [293, с. 131]. Про проникливість головного героя свідчить той факт, що Олесь чує, як помирає сосна: «Його ледве помітно розгойдувало, під корою щось тужливо скрипіло, а внизу під підшвами у Олеся ворушився корінь – помирає сосна» [293, с. 132]. Уяву хлопчика ілюструє епізод, коли Олесь, лежачи на льоду, намагався побачити дно річки: «Олесь ліг долілиць, притиснув скроню до льоду і почав розглядати дно. Воно тьмарилось мулистим пилком, пускало бульбашки, котрі прилипали до криги, – білі, круглі, як воляче око <...> І ввижається Олесеви маленька хата під кушем водяної папороті» [293, с. 132–133]. Із поведінки хлопчика видно, що самотність для нього не є чужою, йому комфортно, оскільки у своїх мріях він уявляє себе якраз самотнім: «а в тій хатці – він, біля віконця сидить, рибку стереже. Забав – вийшов. Ніхто тебе не займе. Іди куди заманеться» [293, с. 133].

Про свободу й творчу незалежність Олеся говорить його вчинок на уроці малювання в школі. Замість того, щоб малювати горщик, Олесь намалював красивого дятла, якого побачив у лісі. Вчителька покарала хлопчика двійкою з принципу, хоч дятел їй дуже сподобався. Але на цьому не закінчилися вияви свободи учня. Олесь зібрав речі й вийшов з класу в шкільний сад, де йому було цікаво. Там він відчував гармонію і єдність з природою. Йому було набагато краще, адже він потребував краси природи: «Там він блукав до самого вечора. Обмацував холодні пташині гнізда, їв мерзлу калину, поки не набив оскоми. Потім шукав осикові трухляки, ховав за пазуху і, напнувши пальтечко на голову, дивився: світять чи не світять?» [293, с. 134]. Зрозуміло, що **спостережливість** і бажання свободи самого письменника слугували стимулом до створення саме такого незалежного й навіть дивного, на перший погляд, образу.

Олена Черненко писала про те, що не всі розуміли братів Тютюнників. Навіть рідним і близьким важко було з ними спілкуватися: «Любили братів люди,

тягнулися до них, в той же час і не розуміли, бувало» [340, с. 104].

**Дивакуватість** як особлива риса вдачі автора притаманна герою оповідання «М'який» – Микиті Норовцю: «Він ще як ми разом пастухували, ляже було на спину, впнеться очима в небо і водить по ньому пальцем: «Що ти, Никито, робиш?» – запитую було. А він: «Хмари малюю» – і замовкає на цілий день» [294, с. 248]. Микита Норовець дуже любив самотність, був мовчазний: «Він міг сидіти мовчки годину і дві» [294, с. 247] і спостережливий: «Дивлюся ось вже, мабуть, дні три на того павука в кутку, як він сітки плете» [294, с. 249]. Характерні риси хлопця – мовчазність і надспокій: «Иной раз поругаться с ним хочется, – а он молчит, каналаия, да ухмыляецца. Ей-право!» [294, с. 250].

**Неординарність** головного героя оповідання «Дикий» Санька Бруса виявляється в тому, що він був завжди мовчазний: «На балачку Санько і змалку мамулуватий, через що й прозвано його Диким» [293, с. 122]. Санько Брус, як і Микита Норовець («М'який») вирізняється своєю окремішністю та спостережливістю: «Оно посеред вигону дід Лука сидить, у газету козирком уткнувся – усе щось вичитує! – і корову на налигачі держить. <...> А оно дід Ганжа сидить під призьбою на ослінчику, спину вигнув до сонця <...> і дивиться погаслими очима кудись у безвість» [293, с. 123]. Н. Тульчинська стверджує, що образ дивака у творчості Гр. Тютюнника має позитивний і негативний вияви [288]. У першому випадку дивакуватість є виявом інакшості, вивільнення власного «я», а в другому – це вияв інфантильності, страху, байдужості, що неминуче призводить до смерті [288, с. 11]. На нашу думку, дивацтво у творчості Гр. Тютюнника є передусім захисною реакцією особистості й пов'язане з інстинктом самозбереження, хоч не заперечуємо й тези про те, що дивацтво – ознака авторської інтровертності як домінантної властивості психоструктури митця.

Герой оповідання «Іван Срібний» демонструє **схильність до ризику**. У науці описані такі ризиковані ігри і їхня роль у тлумаченні художнього образу, наприклад, С. Михида, досліджуючи роль дитячих ігор В. Винниченка, зазначає, що митець грав досить ризиковано, аби відчувати свою самостійність і незалежність. Не менш ризиковані розваги знаходить для себе й Іван: «Хіба відала вона, яке то

щастя – завмираючи серцем (раптом поїзд рушить!) підринуті під вагон і опинитися якраз напроти колодязя» [296, с. 279]. Особливо наполегливим героєм був на змаганнях зі стрибків у воду, коли їм зарахували пару очок за волю до перемоги.

Отже, креативність – один з важливих компонентів психоструктури митця. Мегатекст Гр. Тютюнника переконує, що такі ознаки творчої особистості, як артистичність, неординарність, вразливість, велика працездатність, імпульсивність притаманні як Гр. Тютюннику, так і персонажам його оповідань, повістей. Ключовим аспектом творчої особистості митця визначено генетичну спрямованість та інстинкт самозбереження, що набув загострення внаслідок втрати в ранньому віці батька, постійного відчуття небезпеки, спричиненого війною.

### **2.3. Характер і темперамент у структурі особистості: особливості трансформації в художній творчості**

Дослідивши умови, у яких зростав Гр. Тютюнник, вивчивши витоки становлення його особистості, докладніше розглянемо характер і темперамент як складники психічного підґрунтя особистості.

Сучасні психологи стверджують, що темперамент – це «вроджені форми поведінки, які проявляються в динаміці, тонусі та врівноваженості наших реакцій на життєві впливи» [268, с. 407–408]. І. Павлов уважав темперамент вродженим типом нервової системи, який слабо схильний до будь-яких змін. Відповідно до його вчення, виокремлюють чотири типи темпераментів: 1) сангвінік – сильний, врівноважений, рухливий тип; 2) флегматик – сильний, урівноважений, інертний тип; 3) холерик – сильний, неуврівноважений тип; 4) меланхолік – слабкий тип [268, с. 411]. Учені Б. Теплов, В. Небиліцин, В. Мерлін розширили цю систему, зазначивши, що кожен тип темпераменту має свої якості, а саме: «1) лабільність – швидкість виникнення та протікання збудження й гальмування; 2) сензитивність визначається тим, яка сила впливу необхідна, щоб викликати в людини реакцію;

3) реактивність – сила емоційної реакції на зовнішні та внутрішні подразники; 4) активність характеризується тим, наскільки людина активна під час подолання перешкод; 5) темп реакцій – швидкість протікання психічних процесів та реакцій; 6) пластичність – гнучкість, легкість пристосування до нових умов; 7) ригідність – інертність, нечутливість до зміни умов; 8) екстраверсія – спрямованість особистості на довкілля, на оточуючих людей, предметів, подій; 9) інтроверсія – фіксація особистості на собі, на своїх переживаннях та думках, схильність до самоаналізу, замкненість; 10) емоційна збудливість – характеризується тим, якої сили потрібен вплив, щоб викликати емоційну реакцію» [268, с. 413].

Тож енергійному холерикові притаманна підвищена збудливість, він буває нетерплячим, запальним, прямолінійним та різким у стосунках. Любить бути в центрі уваги, непоступливий. У нього жива міміка, виразна жестикуляція [246, с. 414]. Більшість науковців вважає, що для холерика характерні також чутливість, збудливість, імпульсивність, активність. Флегматик спокійний, урівноважений, працьовитий. У своїй поведінці та рухах він повільний. Йому властиві товарииськість, обачливість, розсудливість, доброзичливість, керованість, однакове ставлення до людей, він не схильний до афектів; це людина, яка викликає довіру.

На нашу думку, Гр. Тютюнник поєднує в собі два типи темпераменту: холеричний та флегматичний. У пам'яті родичів, друзів письменника зафіксовано спогади, які якраз і доводять такий симбіоз.

Темперамент – спадкова риса. Звернімося до спогадів родичів і близького оточення письменника, що засвідчують дуалістичність темпераменту митця, його витоки. О. Черненко пов'язує вибуховість, холеричність Тютюнників із турецькою кров'ю: «що вона, ота турецька кров, десь шуміла в їхніх жилах, свідчить вуличне прізвисько Галани та й ім'я прадіда – Хтудул. Та й саме прізвище Тютюнник десь етимологічно доводить оту двокровність» [48, с. 422]. Ономастичні довідники припускають, що на тридцять відсотків прізвище «Тютюнник» має татарське, башкирське, бурятське походження [Інтернет ресурс : <http://www.onomastikon.ru/proishogdenie-familii-tyutyunnikov.htm>]. У спогадах В. Березового читаємо: «Кресоне поглядом, влучить словом, здавалося, перед

тобою сама непохитність, кремінь. Насправді – легкоранима душа, що лише захищається в такий спосіб» [25, с. 131].

О. Черненко пригадує: «Тютюнники <...> у справжній дружбі, любові – віддані до самозречення; до друзів прислухаються, люблять вислуховувати поради і розради. До недругів – безпощадні, мечуть блискавки і громи» [337, с. 153]. Г. Булах пригадує провокативну ситуацію, у якій опинився Григір: коли чоловік був тяжкохворий, почув насмішку на свою адресу: «Він вихопився вихором, і сил було треба неабияких, щоб утримати його» [48, с. 154].

Є. Гуцало звернув увагу на те, що письменник через надмірну холеричність інколи сам провокував конфліктні ситуації: «Григір наражався не непорозуміння, на гострі конфлікти, які, здавалось, не ставали досвідом, не вчили обачності чи обережності в поводженні з іншими, – й через якийсь час він знову наражався на непорозуміння й конфлікти» (Підкреслення наше. – Я. Д.) [48, с. 227–228] або «днів за два-три до цього мого візиту Григір уже говорив, що читав цю книжку, й тоді також сказав, що вони не вміють писати. Тоді я не згодився, а тепер промовчав, хоч Григір, здається, й сподівався на суперечку» (Підкреслення наше. – Я. Д.) [48, с. 230]. Часто письменник був неспокійним, невгамовним, але іноді з нікому не відомих причин був похмурим і надламаним [48]. Лариса Письменна наголошує на неоднозначності темпераменту Гр. Тютюнника: «Він був усяким. Інколи – похмурим, інколи – веселим, колючим чи лагідним...» [48, с. 364]. У спогадах Василя Захарченка про письменника також спостерігаємо вияви двох типів темпераменту: «Григір був розважливий, думка його вилась неспішно й затишно, як димок од його сигарети. А ще він бував колючий, саркастичний, а то й сумовитий» (Підкреслення наше. – Я. Д.) [48, с. 290].

У листі до Ф. Рогового від 28 квітня 1975 р. відчувається інфантильність прозаїка (риса, притаманна флегматикам): «Не хочеться писати. Вітрила спущені. Вітру в них не чути, не шумить. Може, це тимчасова втома, а може, й ні» [292, с. 147]. В. Шевчук пригадує, що письменник був «маломовний і, здавалось, трохи сердитий – тоді оповідав мало, а натомість слухав» [48, с. 456], що, на нашу думку, якраз і характеризує флегматика. Під час уважного вивчення в листі до

Н. Дангулової від 27.10.1977 прочитується флегматичний та холеричний типи темпераменту письменника: «Решту (оповідання) буду ще мучити, доки сам не замучуся, тоді розсерджуся і здам у журнал <...>. Убивча натура» [292, с. 162]. Н. Дангулова пригадує, що Григійр писав про себе: «Я людина добра і поступлива», проте «Григійр ставав лютим, коли справа торкалася недоброго й легковажного ставлення до літератури» (Підкреслення наше. – Я. Д.) [48, с. 241].

Олександр Ганжа згадує надмірне **спостереження** письменника за людьми, яке межує з проникненням у їхню душу: «Григійр прагне зазирнути в душу «простій» людині <...> Він ніби уперше, знов-таки, як дитина, тішиться баченим. Григійр дивиться на жінок-селянок у куценьких білих халатах. На селянських матерів гаряче вдивляється» [48, с. 178]. На нашу думку, це можна пояснити інтровертністю як домінувальною властивістю флегматичного типу темпераменту Григора Тютюнника.

Учені (В. Авраменко, О. Ковальов, М. Левітов, І. Страхов) визначають характер як «цілісний компонент особистості, функція якого полягає в об'єктивізації її спрямованості у формі стійких рис, виражених у специфічних та відносно константних способах поведінки» [268, с. 426]. Б. Теплов запропонував класифікацію груп рис характеру, що виражають: 1) її ставлення до інших людей (принциповість та безпринциповість, правдивість, тактовність і грубість, уміння спілкуватися); 2) ставлення особистості до себе (самолюбство, почуття власної гідності чи невпевненість, приниженість); 3) ставлення до праці (ентузіазм, серйозність, відповідальність за доручену справу, занепокоєння результатами); 4) ставлення до речей (акуратність чи недбалість щодо книг, одягу, речей) [246, с. 49].

Уважно вчитуючись в епістолярій Гр. Тютюнника, констатуємо, що невід'ємною рисою його характеру була **гордість**. В одному з листів до брата Григійр наголошує на почутті власної гідності та своїй гордині: «...Я сейчас хотя и бедный студент, но у меня есть гордость – куски принимают не в моей натуре» [48, с. 47].

**Непримиримість із фальшивістю і підступністю** письменник висловлює в

листі до О. Черненко: «Мені вже давно насточортіло жити серед перевертнів, хочеться зв'язати себе нарешті з рідною мовою, бо без неї – хана. Треба жити там, де живуть твої герої, а не дивитись на них з «прекрасного далека» [292, с. 90]. Микола Григорів наголошує на інтелігентності Гр. Тютюнника: «Широка освіченість. Виключна працьовитість. Аж до виснаження. Яскрава особистість. Неповторна індивідуальність. Лицар в одвічній боротьбі добра зі злом. І в щоденному житті, і в творах утверджував людське благородство, високу порядність, виступав проти чванства, бюрократизму і фарисейства» [48, с. 195]. Є. Гуцало пригадує, що Гр. Тютюнникові «були чужі велеречивість і фальшива патетика» [48, с. 238], також йому була чужою гігантоманія, коли митець «надимається від пихи» [48, с. 238]. В. Дрозд справедливо вбачає в особистості письменника еталон чесності. А. Шевченко зазначає: «найменша несправедливість, чийсь негідні вчинки, брехня, що вдалася в шати правди, надовго виводили його з душевної рівноваги й незрідка вкидали в депресивний стан» [48, с. 452].

У листі до брата від 20.02.1958 р. Григір пише про свій **запальний характер**: «...натурой своей смахиваю на старый, заржавелый снаряд: лежу себе в земле спокойно, но если ты взял меня и начинаешь постукивать меня да покручивать меня, – берегись: взорвусь» [292, с. 55]. У листі до Ф. Рогового Григір досить різко відгукується про творчий вечір А. Малишка: «Нудьга. Деградовані промови деградованих людей, страм і злість. Аж температура піднялася» [292, с. 133]. Євген Гуцало окреслює його характер як «поривчато-діяльний, непоступливий» [48, с. 226], а В. Дончик указує на **запальність і вибуховість** письменника: «запалюючись, Гриць допуслав «перехльости», це всі згодом уже знали і прощали йому, та й сам він нерідко карався після всього» [48, с. 254].

У листі до Н. Дангулової Гр. Тютюнник звинувачує тодішню владу й зазначає: «Але якщо за неї (книгу. – Я. Д. ) мене будуть так мучити, як за перевидання у «Дніпрі» («Коріння»), то я неодмінно спробую на чийсь прислужницькій фізіономії колишню свою козацьку силу і піду на 15 діб...» [292,

с. 169]. Григорій Булах пригадує гостювання в нього Григора Тютюнника та Омеляна – друга Г. Булаха. Технічна мова Омеляна відразу відштовхнула Григора. Він не зважав на прохання друга облишити Омеляна, а всіляко намагався присіпатись до нього. На чергові умовляння Г. Булаха письменник відповів: «Соромно! Хто ж тоді оберігатиме ту мову, коли українці її нівечать. Нівечать подвійно – й українську, й російську. Ту не знають, а ту забули...» [48, с. 148]. У розмові з Є. Гуцалом Гр. Тютюнник різко висловлював своє ставлення до його творчості: «Так писати не можна! Немає жодного оповідання! Це тільки слова! Спостереження розумненького чоловіка, якому нічого не болить. Це тільки фіксація фактів. Раніше я думав, що ми вдвох, а тепер я сам, я залишаюсь у самотності» [48, с. 232]. Наголосимо: тут різкість письменника корелює з відвертістю. Якщо Григорові щось не подобалося, то він відверто демонстрував своє негативне ставлення до того чи до того явища. Його позиція завжди була однозначною й остаточною. Влучно про це пише М. Малахута: «Якщо хтось читає своє і Тютюннику щось не сподобається, одразу ріже: «Далі можеш не читати». І то – присуд остаточною і спростуванню не підлягає» [48, с. 309].

Характерним для Гр. Тютюнника є те, що свій осуд він озвучував будь-якій аудиторії: чи то на творчому вечорі, чи то в дружньому колі. У щоденнику письменника знаходимо запис детального обговорення оповідання «В сутінки». Видно, що Гр. Тютюнник адекватно сприймав критику, наприклад, узяв до уваги зауваження Фріди Йосипівни (викладач. – Я. Д.), а на порожні коментарі Євгена Романова відповів коротко й різко: «Не всем же, батенька, писать как сам Толстой» [292, с. 243]. Зауважимо, щоденникові записи письменника рясніють подібними висловленнями. На іронію на свою адресу письменник відповідав філігранним сарказмом. Доречно навести приклад розмови Гр. Тютюнника з одним із його опонентів. У відповідь на його запитання про матеріал, із якого виготовляють автомобільні кузови, письменник спокійно відповів: «С того же материала, что и твоя голова – из дуба» [292, с. 245]. А в четвертому (О. Шугай) листі до дружини Гр. Тютюнник описав задушливу несприятливу атмосферу, у яку він потрапив по дорозі до Ростова: перед крикливою жінкою, яка зневажливо

назвала його інтелігентом, Гр. Тютюнник не знітився й обізвав ту дурепою. Також він пообіцяв, що закриє її рот своєю безкозиркою, якщо та не замовкне. І додав: «Вот, хозяйюшка, помреш, даст бог, тогда в гробу еще теснее будет, так что привыкай» [349, с. 130]. Подібну поведінку спостерігаємо й у випадку, який Гр. Тютюнник описує ще в одному листі до дружини: у відповідь жінці, яка вважала себе інтелігентною й вирішила повести з письменником інтелектуальну розмову, Гр. Тютюнник «энергетическим жестом поддернул брюки и шарпонул себя по носу рукавом от плеча до кисти» [349, с. 147]. Також у листі митець зізнався: «Вообще я люблю самым неожиданным маневром смутить тех, кто лезет ко мне в душу» [349, с. 147]. У його записниках, куди він занотовував фрагменти своїх майбутніх творів, знаходимо опис майбутнього героя оповідання, суголосний із характером письменника: «Несколько грубовата прямота, бесцеремонная прямота. Он никогда не будет слушать глупости и стесняться одернуть! Он обрывает – врешь! Глупость!» [292, с. 286].

Від прямої й різкості Григора часто страждав і старший його брат, Григорій. Одним із таких прикладів є невдоволення молодшого Тютюнника листом старшого брата через те, що лист був дуже короткий і написаний похапцем. Григир відповів братові на той лист так: «Даже самому бездарному писателю (начинающему) Горький не писал таких пустых писем; Ты уж лучше не насилуй себя, брате, да и я не хочу обременять тебя перепиской» [292, с. 22]. Письменник Олександр Сизоненко згадує, що «на щастя, на благо української літератури саме в ті часи важко зароджувалася і таки зійшла зоря Тютюнника-молодшого – Григора, рідного брата Григорієвого по батькові, такого ж гордого, незалежного і чесного (Підкреслення наше. – Я. Д.), як і старший брат...» [265, с. 22].

Художник Василь Березовий був особисто знайомий із письменником. Він підкреслює такі особливості характеру Тютюнника: **спостережливість**: «Гостре око Тютюнника фіксувало все до дрібниць, уява миттєво переробляла побачене в характер, образ» [25, с. 131]; **справедливість і вибуховий характер**: «Запальність, справедлива нещадність, суто українська впертість були

невід'ємними рисами його кипучої натури. Він мав неабияке відчуття справедливості і правди» [25, с. 131]. Микола Жулинський згадує не лише про круту вдачу Тютюнника, але й про його «емоційну вразливість та приховану сором'язливість» (підкреслення наше – Я. Д.) [88, с. 130].

Літературознавець Л. Зубак пише про духовну єдність Гр. Тютюнника й талановитого журналіста й прозаїка Феодосія Рогового. Для нього Тютюнник був не просто письменником, а ідеалом добра, справедливості, духовної краси й величі. Гр. Тютюнник став для Ф. Рогового еталоном справжньої людяності. Письменників об'єднувала спільність творчих смаків і настроїв. Дослідник наголошує на тому, що Гр. Тютюнник «не терпів підлабузників і пристосуванців, а ще слабодухих» [100, с. 124]. Сам Роговий також «тягнувся до людей відвертих, гордих і благородних» [100, с. 124].

Василь Бондар згадує про **різкість** як особливу рису вдачі письменника: «Багато хто з керівників Спілки письменників Григора Тютюнника не любив за його непередбачувану поведінку. Адже він дозволяв собі вголос сказати те, про що інші шептали за спиною» [34, с. 28], наголошуючи на **правдивості** Тютюнника, «на яку були не здатні інші» [34, с. 28].

Отже, **різкість** і **запальність** були притаманні Гр. Тютюнникові. Проте, поряд із зазначеними властивостями характеру митця, помічаємо **вміння вибачатися**. Листи до О. Черненко, Н. Дангулової, В. Корецької, П. Коленського та ін. рясніють щирими вибаченнями. Вибачення Григора – не лише демонстрація дотримання етики листування, це вияв **ввічливості, сердечності**, які йдуть від душі: «Пробач, коли щось не так я сказав або вразив тебе чимось. Бо ми вміємо бути обережними з усякими речами на світі, тільки не з людиною» [292, с. 102]. Саме так Григир закінчує лист до О. Черненко.

**Щирість** – одна з рис характеру, яку простежуємо мало не в кожній проаналізованій нами кореспонденції. Зокрема, у листі до А. Кислого від 27.02.1963 р. Григир дякує за щирі слова про роман Григорія «Вир»: «Нехай же розквітнуть твоя доля, твої твори, задуми беевською квіткою, а в серці твоєму хай народжуються отакі чисті і могутні струмені натхнення, як родник, джерело

славетне, що на Бєєвій горі. Влітку ми разом уклонимось їй» [292, с. 91]. У листі до Олесья Гончара 1968 р. Гр. Тютюнник, називаючи роман «Собор» орлиним, соколиним, із великою щирістю вклоняється його авторові: «Ви ненавидите доземні уклони. Розумію Вас глибоко. Але є випадки, коли ми кланяємося з радістю, з священним душевним трепетом, – я за такі поклони і вклоняюся Вам саме так» [292, с. 110]. Щирістю пронизаний лист до О. Черненко: «Рідна Оленко... З усією щирістю, що є у моєму серці, поділяю твій сум і твою долю, і не можу знайти жодного слова втіхи, бо сам ніколи її не знав» [292, с. 75].

Гр. Тютюнник у житті був **вимогливим** не лише до роботи й оточення, а й до самого себе. У листі до Пилипа Гаврилова, дослідника творчості Григорія Тютюнника, ця риса характеру проступає досить яскраво: «...у мене є якась пришелепкувата манера писати і не відсилати листи, в яких мене не задовольняє щось із змісту або форми» [292, с. 94–95]. Письменник стежив за появою нових творів, злетами молодих талантів і завжди давав цьому критичну оцінку. У листі до Феодосія Рогового від 1.01.1978 р. Гр. Тютюнник дає оцінку новим, на думку письменника, меншовартісним, пустим, «похапливо написаним» творам: «А то ж люди з іскрою божою покотилися з гори, як гнилиці з груші, що росте на косогір'ї. Словесний потоп! Нижуть, плетуть, клепають, зшивають ковдру зі старих клаптиків, як старці, потім збувають це шитво на полиці магазинів, а собі купують машини, хати, заводять поточні рахунки...» [292, с. 165].

Маємо відзначити високий рівень працездатності та **наполегливості** Григора Тютюнника: «...з собою і своїми недугами я вмію справлятися й працюю часто навіть при постільному режимі» [292, с. 144]. Найбільш сприятливими умовами для роботи письменника були сільська або заміська природа, сад, річка. Про це він неодноразово пише своїм рідним та друзям у листах: «...працюю каторжно. Здебільшого не в Києві, а повсюди, де зелено, тихо і є звичайний шмат хліба та картопля...» [292, с. 145]. У листі до Ніни Дангулової Григій зізнається, що «тільки в самотині – на річці, в лісі, в степу – мені буває добре. Серед хороших людей, товаришів теж» [292, с. 171]. **Працездатність** Гр. Тютюнник мав надзвичайну. Зазначимо, що він не відмовляв недосвідченим колегам по перу в

допомозі, надавав слушні поради, сам редагував твори молодих митців слова, самотужки вивчав словник Грінченка. Як відомо, Гр. Тютюнник, навчаючись в університеті, працював над дипломною роботою «Традиції Антона Чехова в українській новелістиці». У листі від 16 квітня 1977 року до письменника Віктора Васильовича Гриценка Гр. Тютюнник пише, що всі 12 томів творів Антона Чехова перечитав і не один раз. Також він був знайомий із творчістю Т. Шевченка, В. Шукшина, В. Стефаніка, І. Драча, А. Тесленка, М. Коцюбинського, Л. Толстого, М. Некрасова, О. Пушкіна, М. Лермонтова, М. Горького, С. Єсеніна, В. Маяковського, Ф. Достоевського, Е. Успенського, Д. Дефо, Гі де Мопассана. Гр. Тютюнник цікавився не лише художньою творчістю. Епістолярій письменника та щоденникові записи засвідчують, що він перекладав, вивчав фахові наукові праці. Знаходимо підтвердження цього і в листі до А. Кислого: «Читаю монографіи (весьма усердно) (підкреслення наше. – Я. Д.). Из художественного: Кремневского «Моцарта», вторую часть «Тайн войны», рассказы Чехонте <...>, прочитай Евтушенковских «Наследников Сталина», «Тишину» прочел; прочитал так же «За ширмою» и дневники Довженка» [292, с. 80]. Письменник уважав, що лише праця над собою здатна вивищити людину духовно. Він зізнається: «Достижение к цели, сам процесс его – это пот, мозоли, сплошное насилие самого себя; это уйма недоспанных ночей: я не касаюсь физиологии» [292, с. 281]. Своєрідними є художні порівняння письменника. Інколи Гр. Тютюнник порівнював себе з альпіністом, який у будь-який момент може впасти, так і не дотягнувшись до вершини: «еще один порыв воли, силы – и ты увидишь то, что нельзя увидеть из ущелья. Но вот угрожающе зашатался камень под ногой, пальцы скользят по льду, и тело медленно оседает вниз, а вершина уходит все выше...» [292, с. 222].

У спогадах знайомих та близьких також проступають риси письменника. Часто там знаходимо спомини про те, що Гр. Тютюнник був дуже доброю людиною. І сам письменник говорить про доброту як рису характеру, що робить його іноді слабким: «Разум мой – под пятою сердца моего» [292, с. 85]. До речі, Є. Гуцало пригадує його **доброту та щирість**: «Щирий він був завжди. Та, мабуть,

найщиріший – у телефонній розмові...» [71, с. 14]. Підтвердженням доброти Гр. Тютюнника є згадка товариша трагедії друга Григора на селі: «...впавши з мотоцикла, зламав ногу, місцеві лікарі прооперували недбало <...> Як бідкався, як переживав Григір! Знайшов кількох кийвських лікарів <...>. Домовився за таксі, яке взимку вирушило б у наглу дорогу. А що для поїздки потрібні були гроші, позичив у мене. І поїхав! І допоміг!» [71, с. 7]. Цю рису характеру письменника виокремлюють також Лариса Письменна та Петро Засенко. Зокрема, Петро Засенко пригадує, що Гр. Тютюнник не відмовляв у допомозі молодим колегам по перу: «не раз сам брав рукописи у авторів, сидів дома ночами, перечитував, вишукував не те, що твір, а рядок, вартий уваги» [48, с. 277]. На думку Р. Іваничука, доброта була властива всьому тютюнниківському роду [48, с. 296]. Про поєднання суворості письменника з безмежною добротою та людяністю говорить й Іван Масенко.

Колега Гр. Тютюнника, учитель Іван Калмиченко, пригадує, що свій перший гонорар письменник витратив на чоботи й хустину своїм стареньким сусідам. А В. Березовий зазначає, що письменник був **щедрим**: «Кому книжку, кому краватку, кому сорочку, кому щире слово...» [48, с. 134].

Василь Березовий у спогадах пише й про неоднозначність характеру Григора: для всіх Григір непохитний, максималіст, вимогливий, скептик, а для тих, хто знав його особисто, добрий, щедрий. Це була людина з відкритою душею: «Кресоне поглядом, влучить словом, здавалось, непохитність, кремінь. Насправді – легкоранима душа, що лише захищається в такий спосіб» [25, с. 131]. Указуючи на чистоту внутрішнього світу Григора, В. Березовий наголошує на тому, що «народна пісня була для нього святинею, до якої могла доторкнутись тільки добра, чиста душа» (Підкреслення наше. – Я. Д.) [25, с. 133]. Досить цікаво й неоднозначно згадує про письменника Григорій Булах: «Поруч з довірою і ніжністю не було в ньому всепрощення. Вразлива його душа образ прощати не вміла» (Підкреслення наше. – Я. Д.) [48, с. 154]. Бачимо, запальність як ознака холеричного типу темпераменту Гр. Тютюнника корелює зі щирістю, довірливістю письменника, що притаманне флегматикові. Ще одну рису характеру

виокремлюють Г. Булах та П. Засенко – **уміння радіти** [47] та **співпереживати**: «Співпереживання було найголовнішою рисою його ества, відправною точкою його серця, яке жило і билосся в діапазоні від найтоншого ліризму до гнівного вибуху» [48, с. 154]. У спогадах М. Григоріва, П. Малєєва простежено **високий рівень працездатності** **Гр. Тютюнника**, який разом із наполегливістю письменника сприяв відшліфовуванню художніх творів: «хвороба не заважала йому щодня зустрічатися з робітниками радгоспу, виступати на зустрічах з учнями місцевих шкіл, журналістами редакції, робітниками промкомбінату» [48, с. 318].

Зазначимо, що письменникові були притаманні ще й **наполегливість** та **впертість**. У листі до брата від 7 березня 1959 р. Гр. Тютюнник сам дивується з того, із якою наполегливістю (5-6 місяців) він пише оповідання. Наприклад, у щоденниковому записі (19.03.1961) читаємо: «Сегодня на лекциях ребячился, валял дурака и скрипел нарочно скамейкой, чтобы хоть чем-нибудь выразить протест против бездарного лектора» [292, с. 251]. У записнику знаходимо настанови матері непокірному синові: «Помни: покорный теленок две матки сосет» [292, с. 278] або «смотри, у П. В. какой хороший да послушный И., – я заряжался ненавистью к нему и, конечно же, ни в чем не стремился ему подражать» [292, с. 287]. Видно, що Гр. Тютюнник був не з тих, хто зупиниться на півдорозі або зрадить своїм принципам через чийсь поради чи настанови.

О. Черненко, Г. Булах, М. Вінграновський згадують про **артистичність** як одну з вроджених рис Гр. Тютюнника. Цей особливий дар, як зазначає А. Шевченко, він успадкував від батька, діда й прадіда: «імітував і голос, і жести, і ходу – творив на наших очах характер, образ людини, яку ми не знали, але завдяки його натхненній імпровізації вже не могли позбутися враження, що вона – наш давній знайомий» [48, с. 445]. Д. Павличко пригадує, що жоден актор не зміг би змагатися з Гр. Тютюнником, адже він «цілком перевтілювався у свого героя, й було видно, що за допомогою перевтілення і писалися ті оповідання» [48, с. 359]. Очевидно, саме через це ми й спостерігаємо акторські здібності й сарказм у головного героя повісті «День мій суботній» Миколи Порубая.

В особистості письменника В. Дрозд справедливо вбачає еталон **чесності**.

А. Шевченко ж зазначає: «найменша несправедливість, чийсь негідні вчинки, брехня, що вдалася в шати правди, надовго виводили його з душевної рівноваги й незрідка вкидали в депресивний стан» [48, с. 452]. Справді, попри все в житті Гр. Тютюнник ненавидів підлабузництво, жорстко ставився до підлабузників, фактично зневажав. У листі до Н. Дангулової письменник говорить про прочитаний твір, але писати подяку в журнал, який прислав йому текст, не збирається, бо «ще подумає, що підлабузнююся, Бог з нею, такою про мене думкою...» [292, с. 132].

Ураховуючи аксіому психологічної науки про цілісність особистості (кореляція характеру, темпераменту, психомоторики, спрямованості, мотиваційної сфери), у мегатексті митця спостерігаємо характеристики, які демонструють одночасно й соціально набуті риси (характер), і психофізіологічні (темперамент).

Для П. Загребельного Гр. Тютюнник є втіленням **непокірливості**. Це «мовби про нього записано в книзі Іова: «Я брат драконам і супутник совам» [48, с. 274]. Це ще одне свідчення синтетичності темпераменту в психоструктурі письменника. Ю. Мушкетик характеризує Гр. Тютюнника як флегматика: «задуманий і притишений, як людину, яку легко було схилити до чогось» [48, с. 348]. Паралельно Анатолій Шевченко пригадує, що письменникові «ніколи не сиділося на одному місці. Міг зірватися навіть серед ночі й кудись поїхати» [48, с. 441]. Це все свідчить про наявність холеричного компонента в психоструктурі письменника. Відомо, що розмови молодших колег по перу могли викликати в Гр. Тютюнника справжній гнів, несамовиту лють. Але водночас він швидко виходив із цього стану і йшов геть. Михайло Слабошпицький у спогадах указує на складність і неоднозначність характеру письменника: «Він був людиною зі складним і сильним характером. Органічно не терпів фальші, лицемірства і особливо спекуляції та кон'юнктури в літературному ділі» [48, с. 387].

У листах самого Гр. Тютюнника також простежено окремі особливості його характеру та темпераменту. Наприклад, у листі до Н. Дангулової Гр. Тютюнник зізнається, що його охоплює настрій «іноді дуже сумний, іноді вельми феєричний, але частіше – сумний» [292, с. 124]. Сам письменник у листі до Ф. Рогового від

07.11.1937 р. зізнається: «маю вроджений, либонь, нахил до смутку» [292, с. 137]. У листі до Н. Дангулової від 30.07.1974 Гр. Тютюнник пише, що «ангел і диявол мої виявляється переморгнулися...» [292, с. 144].

Зауважимо, що Гр. Тютюнник іноді страждав від своєї доброти. Про це він пише в листі до П. Коленського: «Терплю. А надо бы плюнуть. Доброта. Она подчас – помеха человеку, цепь, кандалы» [292, с. 82]. У листі до О. Черненко, наголошуючи на безмірі канцеляризму, який супроводжує роботу в школі, Гр. Тютюнник зізнається: «плани, канцелярська робота, якась дурна і непотрібна директорська манера [...] говорить з учителем як з солдатом, засмічує розум; відчуття таке, немов у душі усихає самий любий серцю паросток. Чого б це? Самолюбство чи непомірно розвинене почуття незалежності? І хоча я не з тих, що дають себе на поталу, та неприємно якось дивитися збоку, як мордують людину дрібними, головльовськими утисками. А це буває частенько в нашій школі» [292, с. 76]. Про надмірну довірливість як вияв слабкості Гр. Тютюнник пише в листі до Н. Дангулової: «потрібно додати мій довірливий тихий ідеалізм – явище винятково національного походження» [292, с. 162].

Однією з негативних рис особистості Гр. Тютюнник уважав **жалість**. Психологи розглядають жалість по-різному: як емпатійне переживання; як співчутливе ставлення до чужого горя, а також як реакцію на власні комплекси [140; 264; 89]. Загалом бажання «щоб вас хтось пожалів» більшість психологів визначають як вияв безпомічності й слабкодухості. Такої думки дотримується й Гр. Тютюнник. У листі до Н. Дангулової письменник зізнається: «співчуття лише дратує й пригнічує. З часів війни знаю. Може, це хворобливо-суб'єктивне переконання, не знаю» [292, с. 138]. Роздуми про жалість знаходимо і в щоденнику митця. Описуючи нічну зустріч із дівчиною, яка чомусь плакала і, мабуть, була на шляху до суїциду, Гр. Тютюнник написав: «Но я не переношу слез: они давят мне горло и жмут под сердцем, особенно если плач искренен» [292, с. 227]. Про жалість ідеться в повісті «Облога» (оскільки Харитона в дитинстві всі жаліли). Також жалість – це ще й негативні спогади про події війни, голод, холод, безбатьківство. Суголосні з позицією письменника й роздуми безногого діда, який

давав настанови Харитонові: «Ти тільки, малий, не дуже слухай отих жалільників усяких. Жаліють – ну й нехай собі жаліють, кому язик не болить. А ти своє знай: упав, підвівся і знову скачи <...>. Бо як почнеш себе жаліти, то не людина з тебе вийде, а казна-що, нюня, солопій, розтапша! О... І те зятям: великий жалібник суть великий брехун і фарисей» [296, с. 136–137].

Аналіз творчої спадщини Гр. Тютюнника переконує, що різкість, гордість, непримиренність, запальність – невід’ємні риси головних героїв художніх творів митця. Онисько («Гвинт») був винахідником, гордієм і ласим на випивку. Щоразу, коли приходив до хати, починав безпідставно бити дружину «сухими, гострими в щиколотках кулачками, доки не втручався Семен» [295, с. 101]. Запальність була притаманна Маркіяну («Поминали Маркіяна»), на що вказують деталі опису зовнішності: «з лихоманковим блиском в очах» [295, с. 191], а також спогади односельців. Неконтрольований у вчинках Іван («Обнова»). Холеричність, невірноваженість разом з образою, яку Іван запам’ятав надовго, посприяли несвідомому вчинкові: він поціли в грудкою в кохану дівчину. Пізніше своєму вчинку Іван здивувався: «Потім сталося те, чого я згодом і сам не міг збагнути, бо не знав, звідки воно взялося» [296, с. 205]. Доречно зазначити, що Гр. Тютюнник інколи несвідомо здійснював якісь вчинки, наприклад, вигукував якісь слова або робив різкі рухи, за які потім було соромно. Але ці вчинки він ніяк потім не міг пояснити. У щоденнику письменник занотував: «Всегда, когда я стараюсь прогнать отвратительную или страшную мысль, у меня невольно вырывается громкое восклицание. Что это – желание звуком убить мысль, инстинкт?» [292, с. 267]. Подібною є поведінка Зульфата («Климко»), який за насмішку над учителькою Наталією Миколаївною кинув камінюкою в незнайомця ще й закричав услід «Я вб’ю його! Таких треба вбить» [295, с. 401]. Про ненависть до образ і принижень говорить Микола («День мій суботній»): «чесність нашу часом сприймають, як виклик або нерозумну вихватку; безпосередність вважають наївністю, а вразливість – слабкістю. Нам би, Степане, бути байдужими, тоді про нас казали б, що ми сильні натури» [295, с. 519].

Аналіз психосоматичної сфери Гр. Тютюнника дає підстави стверджувати

про амбівалентність характеру й темпераменту митця. Особливості його психоструктури прочитуються в характеристиці героїв художніх творів. Тип темпераменту Гр. Тютюнника більше відповідає холерику, хоча й має ознаки флегматика, що яскраво простежено на мегатекстовому рівні.

#### **2.4. Психопортрет митця: психофізіологічний підхід**

У психології доведено факт взаємозалежності між зовнішністю людини та особливостями її психоструктури. Мегатекст Гр. Тютюнника, окрім уже ustalених компонентів (автобіографія, художні тексти, листування, щоденник тощо), багатий на фотоматеріали та спогади про індивідуальні портретні риси митця. Поштовхом до залучення психофізіологічного підходу стала наявність й акторського хисту митця, про який згадують майже всі, хто зустрічався з ним. Фотографові Володимиру Білоусу вдалося передати окремі штрихи психосоматики митця, які знаходять підтвердження і в деяких архівних світлинах та спогадах друзів Гр. Тютюнника. За зовнішніми ознаками людини можна не лише встановити тип захворювання (як традиційно вважали), а й визначити психологічні характеристики особистості, дізнатися про її професію, хобі. Так, історик В. Ключевський наголошує на тому, що, разом із певними рисами обличчя голос, склад мови, одяг, манери, зачіска, що становлять фізіономію людини, – це «вікна, через які спостерігачі заглядають в нас, у наше душевне життя» [127, с. 63].

Ще в 1895 році Єжен Ледо представив типологію особистості, сформовану на основі будови тіла [351]. Науковець виокремив п'ять типів тілобудови, які відповідають п'ятьом геометричним фігурам, і кожен із них містив певні особливості, а розбіжності між ними породжували внутрішній конфлікт, який у подальшому, на думку фізіолога, впливав на характер. Зокрема, дослідник зазначав, що трикутний тип особистості вказує на меланхолійність та енергійність; особистості круглого типу ініціативні, у них розвинена чутливість, вони розумні; люди овального типу вразливі, вони часто змінюють свої думки, але вони дуже

талановиті. На наш погляд, теорія Є. Ледо дещо категорична й не вселяє довіри. Її недолік: характеристики кожного типу дуже розмиті й часто повторюються. Очевидно те, що значна кількість учених намагалася вдосконалити, змінити, запропонувати власну методологію вивчення особливостей психіки особистості, її поведінки. Це сприяло появі теорій, методів, підходів до вивчення та застосування даних фізіогноміки для визначення особливостей характеру та темпераменту особистості.

Німецький психіатр Е. Кречмер [247] розрізняв типи темпераменту, на підставі конституції тіла, відзначаючи залежність рис темпераменту від соматичної сфери особистості. Учений окреслив три типи конституції тіла: астеничний, пікнічний, атлетичний. Астеничному типу будови тіла притаманні слабкі м'язи, видовжена грудна клітка та обличчя. Особи пікнічного типу зазвичай мають випнутий живіт і широку грудину. Міцну тілобудову, високий зріст мають особистості атлетичного типу. Астеничному типу конституції відповідає шизотимічний тип темпераменту, властиві такі риси: замкненість, зосередженість на внутрішньому світі, водночас холодність, подразливість, категоричність у своїх поглядах. Особистостям пікнічного типу притаманний циклотимічний тип темпераменту, для якого характерна нестійкість нервової системи: від підвищеної емоційності до депресивного стану. Такі люди відзначаються плавністю дій, умінням пристосовуватись до навколишнього середовища. Представникам атлетичної тілобудови відповідає іксотимічний тип темпераменту. Іксотиміки мають стримані жести і міміку, вони спокійні, дріб'язкові.

Французький психолог І. Бурдон представив теорію типів темпераменту за кольором та повнотою виразу обличчя, кольором та густотою волосся: багатокровний (сангвінічний), нервовий (меланхолічний), жовчний (холеричний), лімфатичний (флегматичний) [42].

Фізіогноміст Ф. Лассаль [351] виокремив типи темпераменту за кольором обличчя, волосся, розміром очей, носа, брів: жовчно-сангвінічний, жовчно-лімфатичний, жовчно-меланхолійний, сангвініко-лімфатичний, сангвініко-меланхолійний, лімфатико-меланхолійний. Представники жовчно-сангвінічного,

жовчно-меланхолійного, сангвініко-меланхолійного мають такі спільні риси: чорне густе волосся, темні очі, густі брови, смуглий або темний колір обличчя. Аналіз класифікацій засвідчив розмитість ознак. Не всі письменники (які, наприклад, належать до нервового типу) завжди повільні у своїх діях, вразливі та надчутливі, як стверджують психологи. Свідченням цього є зізнання митців у тому, що їм властиві вибуховість, невірноваженість, непосидючість. Так, письменник і філософ Жан-Жак Руссо стверджував, що він ніколи не сумував на самоті. Водночас йому приносила задоволення постійна зміна ракурсу дій. Він швидко розпочинав роботу і так само швидко її покидав, не довівши до логічного завершення. Американський письменник Ерл Стенлі Гарднер мав вибуховий і невірноважений характер, але це не заважало його творчості. Він став автором багатьох романів, також відкрив адвокатську контору. А французький письменник, художник, театральний критик, архітектор Жан Кокто про себе висловлювався так: «По природі своїй я і не веселий, і не сумний. Хоча можу бути або дуже пригніченим, або дуже веселим. У розмові <...> мене дурманяць слова і збуджують думки. Тоді вони приходять вільно, не так, як на самоті» [298, с. 107]. Ч. Ломброзо стверджував, що кожна велика людина може згадати момент у житті, коли вона відчувала себе нещасною чи навпаки – щасливою. Такі перепади настрою є нормою для творчої особистості.

Як би по-різному не намагалися психологи визначити характер та темперамент особистості, акцентуючи увагу на окремих аспектах її зовнішності (кольорі шкіри, волосся, розміру обличчя, грудної клітки, довжині кінцівок та ін.), це не спрацьовувало в особистості письменників, адже однаковий колір волосся, очей, брів можуть мати люди, абсолютно протилежні за рисами характеру й типами темпераменту. Психоструктура ж письменників – творчих особистостей – часто виходить за межі традиційного. З огляду на зазначене вище, на перший погляд, бачимо замкнене коло. Проте в процесі проведення дослідження не варто послуговуватись одним підходом. Думається, що, використовуючи метод накладання різних теорій, підходів при вивченні психосоматики, можна все ж таки якщо не досягти істини, то принаймні наблизитися до неї.

Звернемося до мегатексту Гр. Тютюнника, який допоможе знайти істинні шляхи до визначення характеру й темпераменту митця. Наведемо приклади описів зовнішності Гр. Тютюнника, уважаємо, що окремі з них мають повторюватися в спогадах респондентів.

А. Шевченко зазначає, що Гр. Тютюнник був вродливим: «на нього задивлялись перехожі, особливо, ясна річ, жінки. Трохи вищий за середній зріст, обличчя смагляве, виразні карі очі, прямий ніс, чітко окреслені губи, чорнюча хвиляста чуприна з легкою памороззю сивини» [27, с. 10]. І. Климко описує письменника так: «профіль тонко прорисований, ніс з горбинкою, уста – почуттєві, підборіддя – широке: достеменний козак» [105, арк. 8.]. М. Григорів пригадує, що Гр. Тютюнник «високий стрункий чоловік, смаглявий, з чорним крилом непокірливого чуба і уважним поглядом карих очей» [48, с. 186]. Р. Іваничукові впав в око «буйночубий брюнет з гордо відкинутою головою і скептичним поглядом чорних очей, в яких, проте, висвітлювалася прихована добродушність» [48, с. 294].

Увагу багатьох респондентів концентровано на очах письменника. У спогадах Ю. Мушкетика читаємо, що вони (очі. – Я. П.) були «журні, зболені, затемнені, але й по-дитячому чисті, хоч який бував поважний у жестах, надто в отій заломленій цигарці: було в ньому багато дитячого, наївного» [48, с. 346]. У спогадах В. Шевчука знаходимо: «були вони (очі. – Я. П.) темні, як ніч, і в них палахкотіло іскристе полум'я. Ці очі з-під нахмурених брів були глибокі й розумні, проглядало в них щось по-шляхетному горде, але й смутне» [48, с. 456]. П. Засенко запам'ятав «рух гордої голови, жест, тихий хрипливатий голос, відчуваєш його грубезну теплу руку на плечі і легенький поцілунок – при зустрічах» [48, с. 275].

Г. Булахові при першій зустрічі з письменником Гр. Тютюнник «на перший погляд здався надто високим. Не знаю чому. Можливо, що йшов згори. Погляд без посміху і метушні. Відвертий, глибокий, без прищурю. Погляд в самісіньку душу» [48, с. 139]. Письменник М. Григорів також пригадує високий зріст, смугле обличчя, чорне, густе й непокірне волосся, карі очі митця [48, с. 186].

Маємо також добірку унікальних світлин Гр. Тютюнника [27], які підтверджують інформацію друзів про зовнішність письменника.

Узагальнивши дані відомих методологій, ми дійшли до певних висновків. Використовуючи методологію Е. Кречмера, визначено, що будова тіла Гр. Тютюнника атлетична, а тип темпераменту – іксотимічний. Про це не зовсім відповідає психопортретові митця, оскільки така людина має бути спокійна, стримана, у неї інколи можуть траплятися психічні розлади, а Гр. Тютюнник, як відомо, далеко не завжди міг стримувати свої емоції.

За теорією І. Бурдона, Гр. Тютюнникові притаманні два типи темпераменту: нервовий і жовчний. Люди нервового типу мають темне волосся, вони надто чутливі. Як стверджує дослідник, до таких людей належать письменники, учені, філософи. Свідченням жовчного типу є смуглявість обличчя, густота волосся, вираз обличчя позначений самовпевненістю і рішучістю [42, с. 39].

Згідно з теорією Ф. Лассаля, у психоструктурі Гр. Тютюнника наявні три типи темпераменту (жовчно-сангвінічний, жовчно-меланхолійний, сангвініко-меланхолійний); йому справді притаманні вразливість, запальність, упертість, настрої частіше сумний, ніж веселий.

На нашу думку, Гр. Тютюнник належить до мезоморфного типу соматичної конституції (В. Шелдон). Таким людям притаманна атлетичність, різкість у діях. Вони здебільшого мають соматотонічний характер (сміливість, агресивність, любов до пригод).

Теоретичні засади психофізіогноміки В. Кулікова дають підстави стверджувати, що зовнішність Гр. Тютюнника має ознаки як художнього, так і мислительного типів. У роботі «Індивідуальний тест «Словесний портрет» В. Куліков продемонстрував біполярність людських типів відповідно до морфологічних і психологічних особливостей. На наш погляд, Гр. Тютюнник за зовнішніми ознаками належить до астеноїдного типу, а за психологічними – має шизотимічні особливості: мовчазність, здатність почуватися комфортніше наодинці, уміння ухвалювати безкомпромісні рішення, ідеалістичність, схильність до спартанських умов життя.

Якщо слідувати моделі А. Аугустінавічюте, то Гр. Тютюнник – сенсорно-логічний інтроверт. Людина цього типу має «обличчя загадкове, з виразом внутрішньої доброти, має стриману посмішку й приємність. Очі уважні, скляні, середньої величини, виразні. <...>. Часто має задумливий і сумний вираз. Тіло часто худорляве. <...>. Реагує швидко, різко, часто обурюється, грубо й різко відповідає, якщо чимось незадоволений чи ображений. Часто мовчазний. <... > ходить швидко, а працює повільно» [226, с. 313]. Життя такої особистості імпульсивне, дії залежать від бажань і настрою. Він завжди імпровізує, не дотримується планів, не може займатись одноманітною роботою. Іноді оточуючим важко зрозуміти його думки. Така людина мовчазна, постійно перебуває «в собі». Внутрішні почуття не виставляє на розгляд. Часто займається самоосвітою, хоча повільна у своїх діях. Така людина прагне незалежності й усамітнення. За темпераментом – холерик. Ця особистість «чуттєва, творча, тонка натура, турботлива і ніжна, постійно в дієвому пошуку того, що активізує, збуджує» [226, с. 199]. Його охоплює страх перед рутинною, постійною писаниною, звітами, адже в житті – він «безпосередня дитина» [226, с. 201], любить піклуватися про інших людей, завжди дотримується слова. Слабкими сторонами такої особистості є «невідчуття» часу, схильність до роздумів над минулим, дратівливість, гарячковість, небажання бути схожим на інших, здатність сприймати лише тактовні, влучні зауваження. Така людина часто відчуває внутрішню порожнечу, стрес.

Підтвердженням шизотимічного (В. Куликов) та інтровертного (Т. Педан) типів темпераменту митця є спогади друзів. О. Сизоненко пригадує, що Гр. Тютюнник був «обдарований не лише талантом, а й тією вродою, що її звать мужньою. Твердий погляд, різкий профіль, нехитнута струна. Тому й не уявляється усміхнений – ну, аж ніяк!» [105, арк. 1–2]. Водночас «Григір завжди був зосереджений, навіть інколи зовні похмурий: постійно тривала, не перериваючись, внутрішня робота, робота душі і розуму, сумління та обов'язку» [106, арк. 3]. Також Гр. Тютюнник був «неговіркий – скоріше видавався мовчуном. Високий, він завжди здавався вищим, ніж був насправді, мабуть, через

свою вічну виструнченість. Ставний, з розгорнутими, мов крила, плечима і гордо піднятою чубатою головою» [48, с. 376]; «весь він був рівний і завжди напружений, мов нап'ята струна чи тятива. Сміявся рідко. Всміхався ще рідше» [48, с. 377]. Проте Гр. Тютюнник був хорошим співрозмовником, адже він міг вислухати, дати пораду або ж зробити критичні зауваження. Тут ідеться про надчутливість як домінувальну рису психоструктури митця.

Більшість друзів письменника в спогадах пишуть про надзвичайну спостережливість і чутливість Гр. Тютюнника. Прогулюючись селом або Хрещатиком, він звертав увагу на речі, які ніхто вже не помічав. Є. Гуцало пригадує одне зі спостережень митця: «А ти помітив: Десна вчора вночі світилась тим світлом, яке послало їй небо... Мабуть, чим ясніша ніч, тим ясніша й Десна... Та й полтавські річки такі самі... А ти пам'ятаєш, як ми позавчора відпливали від Чернігова? Десна петляла так, що сонце в небі над головою – то ліворуч, то праворуч» [48, с. 218], також «Григір слухав розповіді зі спокійним та ледь пригаслим лицем, був непоквапливий у рухах, наче вчора перевитратився на емоції» [48, с. 224]. Підтвердження рис інтровертного типу темпераменту знаходимо в спогадах М. Слабошпицького: «отаким він і стоїть у пам'яті, примовклий на півслові, задуманий і задивлений у щось тільки йому знане, нерушний – тільки теплий віддих легким туманцем здіймається до чола і колошкає вітер непокірну чуприну» [48, с. 392]. О. Шугай пригадує зустріч із письменником у редакції: «привітавшись, неспішно (він усе робив неспішно, без метушні) підходив до вікна і якусь мить замислено дивився в небо: на вершок телевізійної вежі, яка виднілась ген там, у кінці, а точніше – на початку Пушкінської вулиці» [48, с. 465–466]. Сам Гр. Тютюнник зізнавався в листі до П. Малєєва в тому, що ходив по ставку і «слухав, як гухкає лід спідсподу, як дихає риба крізь очеретяні душники, душа тихесенько співала і любила кожен кущик понад берегами, кожную зірку в небі» [48, с. 441]. Митець часто писав серед природи. Він міг працювати де завгодно, аби тільки навкруги панувала тиша та було що поїсти. І. Маценко, пригадуючи одну із зустрічей із Гр. Тютюнником, зазначав, що колись той зізнався: «Знаєте, як легко думається, коли ніхто й ніщо не заважає» [48, с. 330].

Підтвердження рис шизотимічного типу темпераменту знаходимо і в кореспонденції митця. Наприклад, у листі до фотохудожника В. Білоуса від 28 квітня 1975 р. Гр. Тютюнник пише: «Дивишся, дивишся інколи на людей, на їхні клопоти, роботу, на їхній щоденний практицизм, і такий розпач огорне душу, що покинув би, лишив би чистим папір, не щеміло б у грудях, не давило за горло, як було мені майже за кожною оповідкою, – покинув і одійшов геть. Але я вже твердо знаю, що за тими клопотами людськими, за їхнім практицизмом є прекрасні душі і треба добуватись до них, бо інакше не можна, інакше всі ми будемо самотніми...» [292, с. 146]. Це – вияв шизотимічної риси – ідеалізму. Здається, письменника ніколи не полишала думка про людську доброту, чесність і порядність.

Ще однією рисою Гр. Тютюнника є педантичність. У спогадах багатьох друзів читаємо, що він завжди був охайно вдягнений, одяг випрасуваний, а на робочому столі постійно був порядок. Так, у спогадах письменника Г. Булаха читаємо: «В його кімнаті на робочому столі ніколи не було нічого зайвого» [48, с. 160]. П. Засенко пригадує, що Гр. Тютюнник рідко скаржився на тиск влади, адже «він був гордим і на люди знову виходив з піднесеною головою, коректний, в чистій сорочці, в строго випрасуваному костюмі» [150, с. 285]. Ця надмірна педантичність як вроджена індивідуальна особливість набуває акцентуованих рис [150], що яскраво виражено в поведінці письменника, у ставленні до інших людей. В. Даниленко визначає в психоструктурі митця домінування застрягаючого типу особистості над демонстративним. Хоч думка науковця стосовно демонстративного типу є не зовсім переконливою, ми все-таки схильні вважати, що Гр. Тютюнник належить до застрягаючого і збудливого типів із превалюванням першого. Підтвердженням цього слугують спогади друзів та знайомих митця. Є. Гуцало – один із тих, хто наголошує на категоричності суджень, які висловлював Гр. Тютюнник. Письменник не приймав жодних виправдань від колег по перу, якщо їхні вчинки суперечили його поглядам. Гр. Тютюнник жив у несприятливий для творчості час, коли не було вільного висловлення думок. Але це не зупиняло його писати правдиво, без укралень

ідеологічності. Митець не терпів фальшивості ані у своїх творах, ані в художніх пошуках інших письменників. Є. Гуцало пригадає випадок: «не міг дарувати одному нашому видатному, мало не геніальному поетові багатьох його віршів, написаних у часи культу особи. Я закликав до милосердного ставлення до цього поета тонкої душевної структури, адже всесилля життєвих обставин – не для таких тонких душевних структур, але Григір був неблаганний» [48, с. 234]. Літературознавець В. Дончик стверджує, що в поведінці Гр. Тютюнника іноді спостерігали навіть «перехльости» [48, с. 252]. Так, «правдивим Григір захоплювався, а все інше, навіть те, що ми звично оцінюємо «загалом непогано», називав різко й категорично «брехня» і не меншою мірою сердився на всілякі обмовки, дипломатичні застерігання-вихиляння, половинчасті оцінки» [48, с. 253].

Як бачимо, складність психоструктури Гр. Тютюнника сприяла виробленню таких індивідуальних, діаметрально протилежних рис, як імпульсивність, упертість, надмірна рішучість, категоричність, доброта, наївність, уразливість, щедрість.

Отже, застосування психофізіологічного підходу дало змогу визначити прикметні риси характеру та темпераменту Гр. Тютюнника. Такий підхід засвідчив, що психоструктура творчої особистості не завжди підпорядкована загальноприйнятим теоріям визначення психосоматичної сфери індивідуальності. Істину можна досягти лише шляхом аналізу всіх відомих методів вивчення індивідуально-психологічних якостей особистості митця. Отже, використання психофізіологічного підходу у сфері літературознавства є одним з інструментів розкриття психеї письменника, а в подальшому – його художнього доробку.

## **2.5. Суспільне й особисте: прикмети взаємовпливу**

У психосвіті письменника мають поєднуватися особливості внутрішнього світу, досвід життєвих обставин, соціальні особливості, реалії суспільства тієї історичної епохи, в якій жив митець. Ще Роберт Вуд указував на те, що «літературний твір безпосередньо відображає світ, у якому живе його автор»

[227, с. 99]. Співзвучні з Вудом міркування Сандри Гілберт і С'юзен Губар, які стверджують, що «літературний текст є вираженням свідомості та почуттів автора, і ці свідомість і почуття формуються особистим досвідом» [227, с. 99]. С. Михіда переконаний: «цілком очевидно, що у психосвіті митця органічно поєднується громадське <...>, зовнішнє, набуте в процесі активного (чи пасивного) перебування у певних життєвих обставинах: родина, оточення; і особисте, внутрішнє, як комплекс свідомих і несвідомих потягів, мотивів, емоцій» [171, с. 277].

Відомо, що соціальні умови (сприятливі чи несприятливі) стають одним із чинників психоемоційного стану індивіда. Учені (Р. Заззо, М. Малков, Б. Теплов та ін.) визначили, що «на психічний розвиток дитини безпосередньо впливають не всі соціальні умови, а лише ті, з якими вона вступає в контакт» [247, с. 138]. Незаперечний вплив на психосвіт Гр. Тютюнника мало мікро- та макросередовище. До мікросередовища зараховуємо найближче оточення – сім'ю. Залишившись у ранньому віці без батька та не маючи материнської любові й турботи, Гр. Тютюнник виховується в дядька й тітки. Це посприяло формуванню негативного ставлення до матері, й відповідно створило культ батька. Складне матеріальне становище, у якому опинився Гр. Тютюнник, дедалінізація, з одного боку, і постійний нагляд владної верхівки – з іншого, гальмувало духовний розвиток особистості й породжувало недовіру до влади. Тож соціальні чинники (втрата батька, неналежна увага матері), вступаючи в конфлікт із суспільними умовами (війна, безгрошів'я, вимушена міграція жителів села, вияви химерної свободи, культ «великої людини») стали основними чинниками нонконформізму як стилю поведінки письменників-шістдесятників. «Шістдесятництво, – за визначенням І. Жиленко, – це був рух опору інтелігенції, дух бунтарства, що об'єднував абсолютно різних – і за манерою віршування, і за жанром, і навіть за робом діяльності – людей» [86, с. 18]. Оцінка суспільства, влади, спостереження над переродженням людської сутності, де матеріальні потреби стають над духовними, занурення в громадське життя – переосмислено й віддзеркалено в мегатексті Гр. Тютюнника. Здатний до самозаглиблення, він у своїх в художніх

творах намагався висвітлити проблеми політичної заангажованості суспільства, опозиції «село – місто», бездуховності, спричиненої превалюванням матеріальних цінностей; конфлікт поколінь; психологію стосунків між чоловіком і жінкою; психологію дитини в екстремальних ситуаціях.

Як відомо, уявлення дитини про майбутнього чоловіка чи дружину та сім'ю загалом формують стосунки в сім'ї, а також найближче оточення. Саме стосунки з матір'ю в ранньому віці закладають основи Едипового комплексу і в подальшому визначають ідеал майбутньої жінки, а художньо це може бути реалізовано в жіночих образах. Тож складнощі в стосунках між батьками, а також у ставленні матері до Гр. Тютюнника сприяли виробленню власного ідеалу жінки, а жіночі персонажі щоразу зазнавали експериментів.

Уявлення про ідеал жінки кориговане історичною епохою, а також змінами в системі світоглядних координат людства. Своєрідна модифікація (а точніше – відхід від традиційного образу жінки-матері та перехід на психологічно та інтелектуально інший рівень) вивчення письменниками психології жінки відбувалася на межі XIX–XX ст. – у добу переоцінки життєвих цінностей, принципів, створення нових підходів до цієї проблеми. Як стверджує Н. Білоус, «літературу цього періоду цікавить насамперед індивідуальний досвід, центральними постають проблеми нової моралі, нової сім'ї, жіночої незалежності» [28, с. 12].

Хоч проблема пріоритетності жіночих образів й не виявлена в художніх творах Гр. Тютюнника, маємо всі підстави стверджувати, що своєрідний підхід до творення жіночих образів був визначений великою мірою як об'єктивними чинниками, продукованими загальним інтересом до постаті жінки, так і суб'єктивними – внутрішніми підсвідомими чинниками, які спробуємо розглянути нижче.

Ставлення Гр. Тютюнника до жіноцтва оприявлене в листах та записних книжках. У другому (О. Шугай) листі до дружини Гр. Тютюнник описує ситуацію з кокетливою дівчиною, яка грайливо підставляла йому ногу. Таке кокетство письменник називає сільським заграванням й у відповідь на залицяння дівчини з

серйозним виглядом обличчя відповідає: «Извините, я, кажется, вас наступил» [349, с. 124]. У восьмому (О. Шугай) листі Гр. Тютюнник ділиться міркуваннями про психологію жінок: «Дело в том, что девушкам всегда немножечко лестно, когда к ним «пристают» парни. Иначе они не танцевали бы с теми, после коих, якобы, хочется вымыть руки» [349, с. 144]. Подібне ставлення до прекрасної статі продемонстровано і в записниках митця. У записній книжці № 10 читаємо: «Жінці мало поваги, мало любові, жінці треба, щоб нею захоплювалися. Мужчину ж захоплення швидко втомлює, любов йому стає звичкою, чоловікові треба, щоб його поважали» [292, с. 351]. А в записній книжці № 13 письменник зізнається: «Любов тримається на недосконалісті, неповноті. Якщо ви нею вдоволені геть, тоді вона тікає від вас. Вдовольнившись любов'ю, ви починаєте шукати іншої. Жінки це добре знають, тому підживлюють ваше вдоволене почуття любові зрадою або можливістю зради» [292, с. 362] або «з дівчиною треба бути або прямолінійним – тоді вона відчує твою силу, або дипломатичним – тоді вона відчує твій розум. А будеш просто людиною, рівнею їй, нічого не вийде! Поки то вона пойме, що ти – людина...» [292, с. 389]. Із наведених листів зрозуміло, що в уявленні письменника жінка постає «дурнуватою», романтичною, із постійною потребою відчуття закоханості.

Незважаючи на суспільну спрямованість оповідання «Оддавали Катрю», авторові вдається розкрити елементи жіночої психології. Видно, що командний голос Федора (дядько молоді) подобався жінкам: «Голос у нього був гучний та веселий, парубоцький голос. Жінки охоче корилися йому, хихотіли, крутилися як дзиги й намагалися бути ближче до Федора» (підкреслення наше. – Я. Д.) [294, с. 228]. Із позиції жіночої психології зацікавлює реакція дружини Федора на його загравання з чужими жінками. Вона не ображається, натомість жартома озвучує бажання опинитися в обіймах чоловіка: «дома воно не так приємно! А в темненьких сінях – то наче чужий!» [294, с. 228].

У художньому світі Гр. Тютюнника жінка змальована переважно в образі матері, дружини, коханки, попутниці. Однак усіх жінок, з творчої уяви автора, об'єднує віктимологічний (від лат. *victima* – жертва і грецьк. *logos* – вчення)

аспект характеротворення. У творах «Іван Срібний», «Три зозулі з поклоном» автор зображує жінку-матір і жінку-коханку. Мати здавалась Іванові («Іван Срібний») найкращою: «Білява, пишноволоса і синьоока» [296, с. 280]. Ревнощі наставляли тоді, коли мати чепурилася перед дзеркалом, чекаючи на «чужого». Син жалів матір, не хотів, щоб вона страждала, засмучувалась, але в той же час «сердито відкидав її руку» [296, с. 281], коли та намагалась погладити сина. З одного боку, син ревнує матір, сердиться на неї, а з іншого – обожноє, не хоче, щоб через нього вона страждала. Так, Іван, щоб порадувати матір, закінчив восьмий клас із хорошими оцінками: «Іван жалів маму, її втомлені руки, що гортають щоденник, втомлені, червоні од шахтної куряви очі, ображені до сліз його «нормальними» трійками» [296, с. 286]. Ян Потканський, студіюючи психоаналітичні концепції творчості та рецепції, визначає, що дитину охоплює почуття провини, якщо вона завдає біль «поганому об'єктові», коли приходить розуміння того, що «поганий об'єкт» її водночас атакує і любить, тоді виникає бажання виправити помилки, які мали травматичний характер для вже «коханого об'єкта». Ідеться про так зване «виправлення», адже, якщо «фанатична агресія розшматовує і знищує об'єкт, головним мотивом виправних фантазій (у дорослому житті – дій) є синтезування і вчинення «гарним». Від цього лише крок до психології творчості, яка є привілейованим взірцем «виправлення» [158, с. 301]. Із моменту дитинства пройшло вже багато років, але «не раз снівся [вечір] за ці вісімнадцять років без матері, без ласки, без поради – вісімнадцять років з чужими людьми, часто дуже хорошими, але чужими...» [294, с. 30]. Свідченням материнських почуттів був лише крик матері: коли вона зрозуміла, що Іван просто втік, «з чорного отвору виринули мати, у самій сорочці, босі, розпатлані.

– Сину! Чуєш, синочку! Де ти?.. <...>. Си-ну-у-у, долинає здалеку, – ...ин-о-очку... О-о-о [294, с. 33]. Але мати поплатилася за своє розпусне життя. Син, подорослішавши, ставився до неї так само, як вона до нього в дитинстві: «Три дні, як приїхав, і все мовчиш. Чи вже у серці для матері порожньо?..» [294, с. 30]. Як бачимо, протягом життя мати з незалежної, повної сил, переповненої почуттям кохання жінки перетворюється на жертву, адже син не може або й не хоче

пробачити її зраду.

У новелі «Три зозулі з поклоном» протиставлено два типи персонажів-жінок: Софія – (мати) і Марфа (жінка, яка любила батька). Проте, здається, кохання не дає втіхи ні Софії, ні Марфі. Софія як дружина, очевидно, розуміє, що чоловік усе ж кохає Марфу, а Марфа усвідомлює неможливість їхнього з Михайлом спільного буття. Тож мати разом із Марфою перебирають на себе роль жертви.

Однією з тез, які визначають ставлення не лише до жіноцтва, а й частково до сильної статі, є думка Гр. Тютюнника, що жінки шукають у чоловікові силу, а коли її не знаходять, то починають шукати її в інших. Можливо, саме тому в малій прозі митця ми натрапляємо на сентиментальні й довірливі образи чоловіків. Уважаємо, що поштовхом до створення образів несміливих чоловіків у художньому світі Гр. Тютюнника стало ставлення матері до батька. Спогади про Михайла Васильовича засвідчують, що він був надзвичайно добрим, чуйним, інтелігентним чоловіком, але для дружини це нічого не означало.

Отже, моделюючи жіночі образи, Гр. Тютюнник одночасно дає характеристику й чоловікам: це зовнішньо непривабливі, занадто довірливі, наївні особи, які поряд із жінками мають вигляд нікчем. Показовими є образи Івана Кирячка на прізвисько Нюра («Нюра») й Устима («Устим та Оляна»). Нюра – несміливий, неспроможний мати власну думку чоловік, який усе повторював за дружиною, а якщо сам і говорив про щось, то завжди додавав «немов», яке вже увійшло в звичку. Пісні очі Нюри, худорлявість, мляве, «мов стояча вода» [296, с. 292] обличчя, полохливі руки – усе вказувало на його нікчемність як чоловіка. На противагу йому дружина була вдвічі ширшою в плечах і товщою. Саме вона розпоряджалася майном, робила всю хатню роботу. Устим же («Устим та Оляна»), повернувшись із війни, щоб приглушити почуття зради, робив усе замість дружини. Точну характеристику Устима дає тітка Оляни: «Він тільки збоку глянути – мужик, а отуто, – показала собі на груди, – ягнятко боже. Погладь, приголуб – і замає...» [294, с. 325]. Щоб повернути чоловіка, Уляна демонстративно плакала на роботі, перед сусідами. І врешті-решт вона стає

жертвою, адже люди на селі почали звинувачувати Устима в тому, що покинув дружину з дитиною. Тож припускаємо, що з'ява в художньому просторі митця непривабливих жінок, які зазнавали моральних або фізичних знущань з боку чоловіків, є результатом й Едипового комплексу. Наголосимо, що Гр. Тютюнник переживав більш повний Едипів комплекс, оскільки він одночасно обожнював матір, ревнував і ставився до неї вороже. Очевидно, саме акцентуований характер складних стосунків Гр. Тютюнника з матір'ю і сприяв створенню психологічних варіацій персонажів-жінок – спершу як негативних, а згодом як жертв.

Проте було б помилковим окреслювати лише негативні образи жінок у творчості митця. Наприклад, Степаниха («Оддавали Катрю»), Дзякуниха («Син приїхав»), тітка Марина («Климко»), Палажечка («Печена картопля»), Одарка («Сито, сито...»), Соня («Зав'язь») зображені письменником добрими, лагідними, людяними, привабливими. Хоча в більшості оповідань переважає суспільний аспект над особистісним, усе ж уважаємо, що тут ідеться про компенсаторну функцію дитячих переживань.

Спостережливість як особливість психоструктури Гр. Тютюнника дала змогу глибше осягнути людську сутність. Навчання в Харківському університеті, а в подальшому робота в київських видавництвах уможливила порівняння побуту, а також менталітету селян і містян. Саме тому в розробленні теми села Гр. Тютюнник уникає його ідеалізації. Натомість бачимо психологічно заангажовані художні твори з тонким розумінням автором глибини внутрішнього світу персонажів.

На противагу тому, що письменника називали співцем села, доречно навести нотатки із записної книжки, у яких Гр. Тютюнник виражає не найкраще ставлення до сільських жителів. Митець часто ділиться своїми роздумами про те, що земля втратила свою первісну цінність. На жаль, вона стала «тільки предметом обробітку і заробітку. От і все. Як станок. Його треба доглядати, щоб заробляти на ньому гроші. Земля перестала бути предметом творчості і змагання – теж творчого: що де посіяти й коли це зробити, щоб уродило найкраще...» [292, с. 346]. Слушно зазначає І. Дзюба, що даремними були закиди Гр. Тютюнникові,

нібито він оспівує село, а городян не любить, «протиставляє село місту і бачить в останньому джерело всякого зла. Тільки з граничної недоброзичливості до таланту або з патологічної недоумкуватості перестраховництва <...> могли народитися такі дикі звинувачення» [292, с. 246].

В образі Никифора Дзякуна («Син приїхав») якраз і виявлено ті негативні риси сільського жителя, які зневажав сам письменник, а саме: вихвалання, жадібність, споживацькі інтереси, позірність. Коли син приїхав, то не відразу поставив машину у двір, а залишив на вулиці: «правильно, – міркував батько, – хай люди бачать, через вигін з усіх боків видно» [292, с. 253]. Також батько відразу надягнув подарований одяг, щоб люди бачили, що за подарунки привезли їм діти. Не відставала від чоловіка й Дзякуниха: після обряду хрещення внука бабуся відразу ж порахувала, що за такий короткий проміжок часу батюшка вторгував аж десять карбованців! Тож твердження про те, що письменник оспівував село і його жителів, а місто вважав локацією бруду й лицемірства занадто категоричне. Так, у листі до М. Стеблини Гр. Тютюнник описує село як осередок пияцтва, тупості, повного духовного зубожіння: «Зате ввечері воно (село) оживає. Починається з клубу. <...>. І так щодня, до отупіння, до одуріння. Мимоволі почнеш думати, як бичок, дивлячись на полум'я: що ж буде з людиною через десять тисяч років? <...>. Затим відчиняється кафе – цей притулок для мануйлівських п'яничок <...>. У всіх немає грошей, і всі майже п'яні [292, с. 117].

У незакінченій повісті «Житіє Артема Безвіконного» автор демонструє обмеженість селян, бажання попліткувати й «роздути» новину про когось або про щось, несприйняття нового, що яскраво простежуємо в образах Буриса Кримпохи, дядька Артема, Оксьона, Мефодія. Проте названі образи лише створюють тло чи доповнюють картину сільського життя, а ключовим персонажем є Василь Васильович Дерид – головний лікар, який під час відпустки приїздив у село. Автор зумів чітко окреслити не лише внутрішній стан Василя Васильовича, а й показати нерозуміння сільського жителя, неповагу до професії лікаря (адже на селі лікувалися настоянками, горілкою, парили ноги з бджільми (як лікувався Артем). Тож, лікуючись народними методами, селяни скептично ставилися до традиційної

медицини. Попри те, що Василь Васильович приїздив у село відпочивати, він не відмовляв односельцям у допомозі.

Не можна визначити прихильність автора до Василя Васильовича чи до Артема, адже Гр. Тютюнник зображує лікаря як зрусифікованого із залишками українськості, білорукого, негарного чоловіка: «обличчя брезкле, під очима важкі міхури, нижня губа бридливо і водночас насмішкувато відкопилена» [295, с. 721]. Непривабливо автор описує і його дружину: «куряща, вміло підфарбована і завжди незмінно горда своїм чоловіком» [295, с. 721]. Проте ключовим у характеристиці дружини є гордість за свого чоловіка, незважаючи на окремі непривабливі риси його зовнішності. Люди на селі не відчували пошани до нього як до лікаря. Одні йшли, щоб побачити його, дружину, другі – щоб погомоніти, а треті – щоб відверто познушатися. Яскравим прикладом останнього є прихід до лікаря Мефодія Таранухи – сільського п'янички й дурисвіта. У Мефодія нічого не боліло, але він вирішив перевірити лікаря. Жалюгідні вияви невихованості, неповаги автор демонструє через поведінку відвідувача: Мефодій не зайшов до хати, а вломився. Замість традиційного привітання він вигукнув «Здоров, Базаряка!! <...> Тю-у-у-у, як ти постарів та споганів! Чи п'єш багато, чи не допиваєш. Ха-Ха!» [295, с. 723]. Очевидно, досвідчений лікар зрозумів, що з пальцем у Мефодія все гаразд. Усе ж допомогу він надав, грошей не взяв. Ключовою є фраза лікаря, яку він сказав сестрі: «я там для всіх лікар, а тут, серед своїх, просто Базар» [295, с. 725]. Попри відкритість і простоту, на яку щедра сільська людина, селяни не розуміли значущості інших професій, визнаючи лише трактористів і доярок. Натомість вони вважали, що люди в місті гребуть гроші руками за просто так. Свідченням цього є звернення Мефодія до Василя Васильовича: «Так ти, значить, у Домбасі? Е-е, там рублі довгі... Нічого ж заробітки? Машина ж є? Ха! Вдягнений, як пан, а я ще й питаю!» [295, с. 723]. Через образ Мефодія втілено ставлення більшості селян до жителів міста: люди в місті не працюють на землі, не відчувають втоми, а лише не знають рахунку грошам.

Ставлення до зворотного боку життя в селі письменник демонструє і в листі

до брата: «какой жизнью мне пришлось бы жить, если бы я не поступил учиться: все те же пьянки в буфетах, все та же ругань, пошлятина и однообразие» [292, с. 51]. Є. Гуцало пригадує, що, «ставши киянином, столичним жителем, Григир корінням чи не всіх своїх почуттів зостався на Полтавщині, в сільських краях свого дитинства і отроцтва» [48, с. 205]. Також було багато розмов про село, «про потребу поїхати до села, про кончу необхідність бути в селі» [48, с. 211]. Друзі Гр. Тютюнника зазначають, що він сумував за безпосередністю і простотою села, а перебуваючи в селі, намагався якнайшвидше звідтіля вирватися. Є. Гуцало пише, що атмосфера Києва гнітила Григора, а він «прагнув простору необмеженого, виривався за межі міста, кудись квапився, кудись їхав, наче десь там і міг уповні черпнути для своєї жадібної душі, водночас віддячивши цілющою снагою із душі своєї» [48, с. 227]. У листах до Ф. Рогового, Н. Дангулової, В. Калашника Гр. Тютюнник зізнається, що всією душею прагне податися до села, щоб «відпочити душею і думкою від марнот щодення» [292, с. 171]. Попри все, письменник не ідеалізував село. Як стверджує І. Дзюба, «і село, і місто він бачив такими, якими вони були, не коригуючи їхній образ якимось спеціальним суб'єктивним «коефіцієнтом» [48, с. 247].

Яскравим прикладом демонстрації конфлікту село – місто є повість «День мій суботній», у якій Микола киян називає хворими людьми: «киянам я співчуваю <...>, видно ж: людина хвора, вражена пошестю, їй хочеться того, що всім, і, якщо, вона не матиме того, що мають усі, то життя її пропаще» [296, с. 474]. Усе ж більшу частину повісті займають філософські роздуми про суспільство. Увесь бруд, лицемірство людського життя починається в стінах Миколиної «нори»: «вицвілі стіни кімнати» [296, с. 473], сріблястий хатній порошок [292, с. 473], «голі стіни» [296, с. 473], «вкрита пилюгою лампочка» [296, с. 473], павутиння на стелі; «за стінами з сухої штукатурки голосно сваряться, регочуть, співають сусіди; згори у вікно вдираються звуки переляканого піаніно, на якому хтось уперто вчиться грати, а в коридорі біля ліфта занудливим голосом скликає своїх котів котяча мати» [296, с. 476]. І так, із думками про те, коли вже ця котяча мати, що звертається до котів людськими іменами, помре, Микола лягає спати. Він не

таким, очевидно, уявляв своє майбутнє в цій «кімнаті-келії і почувався в ній, як безквитковий пасажир на третій полиці вагона чи ще й гірше, бо пасажир знає, де йому встати, а я й цього поки що не знаю» [296, с. 475].

Суголосні роздуми про життя села й міста знаходимо й у листах до П. Коленського, Ф. Рогового, Н. Дангулової, де Гр. Тютюнник зізнається, що хоче жити десь у лісі або ж біля річки. Загалом там, де тиша. У листі до Ф. Тютюнника письменник називає Київ «жидівською столицею» [292, с. 99]. Натомість, звертаючись до Н. Дангулової, Гр. Тютюнник описує мальовничу природу рідної Мануйлівки: «Боже мій, як тут усе пахне! Земля, трава, дерева, хліба молоді, вода у криницях, навіть мій велосипед...» [292, с. 123].

Як бачимо, Гр. Тютюнник не міг визначитися, де йому бути. У селі – природа, чисте повітря, людська прямота, відкритість та простота стосунків, але водночас село є осередком пияцтва, недалекоглядності. У місті ж, де він майже звик бути, постійна метушня, байдужість, полювання за грішми. Риси, притаманні всім місцевим жителям, – це практицизм, зацікавленість лише собою: «Я не раз питав себе: куди ми поспішаємо, в ім'я чого штовхаємо одне одного ліктями на вулицях, у чергах, пхаємося наввипередки в автобуси, тролейбуси, трамваї, відверто нехтуючи добрим чуттям братерства? На обличчях – відсутність <...>. Голий, нудний практицизм» [296, с. 486]. І письменник говорить Миколчиними устами («День мій суботній»): «найгірше те, що я не відчуваю себе своїм і в селі. Коли приїжджаю туди, мене змагає самотність, відчуження односельців, яке я, на жаль, помічаю; оті цікаві й водночас байдужі погляди, що проводжають мене з-під повіток...» [296, с. 475].

В останнє літо свого життя, пригадує М. Григорів, Гр. Тютюнник особливо тікав від міста: «Давай гайнемо кудись недалеко, ухопимо свіжого вітру на просторі, бо в місті все пропахло розплавленим асфальтом» [48, с. 195]. Як зазначає А. Шевченко, проблема села й міста іноді набирала гострих форм в особистому житті письменника: «до кінця своїх днів він усе мріяв переїхати кудись «ближче до природи». Не можна сказати, що він узагалі не любив міста, – це так само було б неправдою: він не любив у місті те, чого дедалі більше не

люблять у ньому й найзавзятіші урбаністи – перенаселеність, гамір, певну відчуженість людей, загрозливо зростаючу машинізацію, усі ті надмірності, що стали неодмінними супутниками великих індустріальних центрів» [48, с. 440–441]. Свідченням загостреності зовнішнього конфлікту Гр. Тютюнника є його записи в щоденнику, які стосуються характеристик людини села й міста, роздумів про мету життя, політичний устрій, про жіноцтво, про справжню літературу.

Особливого сенсу набувають роздуми митця про суспільство загалом і сутність окремої людини зокрема. Запис у щоденнику № 4 (О. Неживий) допомагає відстежити ставлення митця до політичного устрою суспільства: «Те, що епоха Сталіна була жорстока – страшно. Але страшніше те, що вона породила фарисейство. Страх перед жорстокістю може зникнути по смерті тирана, фарисейство остається надовго» [292, с. 327]. Розпач через бездарність політиків простежений у щоденниковому записі митця: «Для оценки всякого вождя всех народов есть два критерия: 1) насколько глубоко и верно вождь понимает интересы своего народа и 2) насколько энергично он трудится во имя реализации этих интересов. Образца такого вождя история еще не знала» (підкреслення – Гр. Тютюнник) [292, с. 230]. Зі спогадів сучасників письменника переконуємося в тому, що Гр. Тютюнник був проти тоталітарної влади, проти жорстокості, яку вона породила, блюзнірства, зради, смертей невинних людей, кровопролиття. Як пригадує П. Малєєв, «Григор над усе в житті ставив любов до людини» [48, с. 329]. І в листах, і в щоденникових записах знаходимо певні оцінки суспільства, нації, буття людини. У листі до М. Стеблини від 20 серпня 1970 р. письменник ділиться своїми роздумами про мету життя: «немає, мабуть, конкретного, загального смислу життя, загального для всіх, а є для кожного свій на цьому прекрасному лиці вічності. Для кожного свій смисл, бо кожен знає, що він не вічний, і кожен хоче чогось свого – великого чи малого. Мабуть, кожному здається, що – велике. Прекрасна омана» [292, с. 118]. Пізніше митець зізнається: «душа моя не обмельчает, пока есть в жизни моей цель. Пока в крови моей мятежный есть жар, есть буря грозовая и молодости льется трель» [292, с. 278]. Тож, поки є мета, до якої письменник прямує протягом свого життя, допоки він живе.

Розглянемо, як особистісні риси письменника трансформовані в художні образи його творів. Цілком очевидним є специфічне розуміння щастя для Миколи («День мій суботній»), що логічно вписується у свідомість письменників-шістдесятників: «Мені навіть шкода його (Івана Захаровича. – Я. Д.), людському жалю, бо ж він не знає, як легко дається людині щастя, якщо вона не вигадує його сама собі, не пнеться до нього з останніх сил, а ласує ним вільно, як повітрям і водою. І у мене воно було, таке щастя. Як несеш гарячу картоплю у кишнях, то грієш об неї руки – і вже щасливий теплом. Як поїдеш у луг по дрова, то неодмінно знайдеш такий чудернацький пенюк, що схожий одразу на всі у світі чудовиська, треба тільки не полінуватися обійти його кружка та гарненько придивитися, бо з кожного боку він різний, – і вже щасливий видовиськом» [294, с. 482–483]. Як бачимо, щастя насправді в простих речах: у печеній картоплі, теплих й затишку вдома, чого не вистачало дітям, доля яких позначена війною.

Яскравим прикладом небайдужості Гр. Тютюнника є запис у щоденнику від 2 червня, який навіяний роздумами про кладовище: «Думал о глупости и подлости людской, и захотелось вдруг, чтобы когда умру, сквозь прах моего сердца пророс дубовый корень. А из него вымахал могучий дуб, и чтобы ветки его пошли на колья – бить тупых и немощных сердцем людей по башкам» [292, с. 267]. А в записнику є нотатки, що дають штрихи до пояснення самогубства митця: «Человек имеет полное, морально оправданное право уничтожать себя, если он не в силах был прийти к своей цели. Жить без цели – быть несчастливым, быть существом» [292, с. 278]. Ставлення Гр. Тютюнника до смерті є специфічним, адже він сприймав її як закономірність. У записнику письменник занотував: «Умирать – значит дать, уступить место новорожденному. Это так как в театре. Посмотрел комедию и уступи место другому, а сам уйди» [292, с. 309]. Або «на моїх очах, бігом, швидко – я чую навіть, як вони хекають – кинулася недавно ще «чесна і чиста» літературна братія до заробітчанства, шкурництва, грошей – чую, як вони приплямкують, похрокують ситі, молоді паці» [292, с. 328]. Було б помилкою стверджувати, що письменникові легко було прощатися з життям, але своєрідне ставлення до смерті як певного етапу буття на землі, імовірно, визначає

закономірність самогубства.

Поза художнім оком митця не залишилися суспільні процеси. Так, у повісті «Облога» устами Калюжного письменник дає оцінку владі, яка спричинила насильство, розбрат і кров: «Війна, Косте, та й усякі інші небезпечні, намагнічені страхом періоди в житті людей <...> жахливі тим, що забирають у першу чергу громадян, людей самовідданих, що живуть за принципом: «Якщо я тільки для себе, то навіщо я?» А дрібне, егоїстичне, обережне в ім'я самого себе і тільки своїх інтересів, – обиватель, коротко кажучи, виживає, бо він, як паразит, краще пристосований до життя, має більш розвинений інстинкт до самозбереження. Всяке насильство над людським духом і тілом – то найкраще добриво для обивателя, як, скажімо, гній для черв'яка, найсприятливіша атмосфера для його утвердження і процвітання <...>. Людство знає теорію і практику класової боротьби. Це відкриття велике. Але воно ще не знає ні теорії, ні практики боротьби з обивателем, бо це не клас, не конкретно визначена суспільна одиниця, а соціальний тип. Ліквідуймо обивателя, умови, за яких він плодиться, тобто насильство, і тоді ми, люди, зможемо сказати: ми остаточно подолали в собі звіра» [296, с.168–169]. Про війну розмірковує й учитель історії Микола Гордійович («День мій суботній»): «Після війни перепочинок, доки діти виростуть у солдатів; після перепочинку – війна. Тоді людство видається мені вічним школярем: ледве встигнувши збагнути свої помилки, відмирає старе покоління, на зміну йому приходять молоде і починає ті помилки спочатку...» [292, с. 476].

У новелі «Медаль» письменник зображує найвищий рівень лицемірства влади. Атмосфера буття людини оприявнюється через зображення автором цвілі в будинку Данька, холоду, який переживає головний герой і почуття голоду, з яким намагається справитися кращий тваринник села. Прийом контрасту увиразнює конфлікт «проста людина – система», акцентуючи на непотрібності нагороди «За трудову доблесть». У сільбуді ледве зібралося сім душ; урочисто освітлена сцена й стіл, застелений червоною скатертиною (мабуть, спеціально для таких церемоній), хвалебні промови на честь Данька та блискуча медаль – і, як контраст, засмальцьований одяг селянина: «Уповноважений дістав з маленької синьої

коробочки блискучу медаль і пришпилив її до засмальцьованої Данькової куфайки» [294, с. 378]. Ідучи додому, Данько зняв медаль, яка не висіла, а теліпалася поверх куфайки. Діставшись дому, чоловік поклав нагороду на мисник, де були й інші нагороди, адже медаль не зігрівала від холоду, і не вберігала від голодної смерті, а «студила старечі пальці, як крижина» [294, с. 378]. Автор, як і в більшості оповідань, не виражає прямо свого ставлення до влади, а через деталі, штрихи в описах природи, інтер'єру, через призму переживань однієї людини намагається передати загальну атмосферу всього суспільства.

В оповіданні «На згарищі» автор не дає прямої оцінки війні, а натомість показує її наслідки: інвалідність Федора Несторовича, смерть сина й примусовий виїзд дочок і дружини до Німеччини. Спільне для Федора й Макара – війна, спогади про неї. Хоч тепер у розповідях про ці події не було «ні трагічних зворотів, ні зітхань, була лише стареча потуга пригадати все таким, яким воно було насправді» [294, с. 42]. Усе ж трагізм полягає в тому, що уроки історії не засвоєні новим поколінням. Пам'ять, яка мала б увібрати події війни та взяти за приклад гасло «Не допустити цього ніколи!», полишає молоде покоління. Але Федір Несторович не звинувачує дітей у цьому. Лише розпач, туга, жалість охоплюють його, тому що не зуміли зберегти пам'ять про ці події, навчити пам'ятати героїв, цінувати перемогу. Тож, на перший погляд, просте за фабулою оповідання заангажоване духом збереження історичної пам'яті, людиноцентризмом. Слушно зазначають О. Корабльова й З. Клименко, що митець використовує зовні просту, а насправді – глибинну художню форму, яка «робить одиницею виміру долю, нерозривно пов'язану з долею народною, що вирішує складні філософські питання часу через майстерне відтворення психології героя, його духовного розвитку» [133, с. 340].

В основі сюжету «Перед грозою» – зображення голоду. Проте автор не шукає винних, натомість він як тонкий психолог виставляє на показ почуття дітей, які або ще не розуміли всього трагізму свого життя (як маленька Поля), або, навпаки, повинні були подорослішати раніше, адже від них залежало життя іншої людини (Василько – брат Полі). Авторська ретроспекція занурює читача в

щасливе довоєнне дитинство Василька, яке контрастує з теперішніми реаліями. Нині Василько, який, як єдиний чоловік у сім'ї, змушений був рано подорослішати, «приходив завжди смерком, по-старечому зморений, забрюханий по плечі» [296, с. 56]. Життя змінилося. Тепле коров'яче молоко тепер було лише в спогадах дітей. Аби матері було з чого приготувати їжу для нього й сестрички, Василько ловив рибу, але одного дня його спіткала невдача. Просидівши без улову до вечора, хлопець усе ж думав про те, що «сьогодні у їхній хаті не світитиметься, бо немає риби, щоб чистити. А завтра на снідання не буде юшки, Поля плакатиме, мати піде на роботу не ївши і повернеться увечері з товстими набряклими ногами» [296, с. 60]. Акцентуації внутрішнього стану Василька автор досягає через зображення стану природи: **було жарко, парко**, кльову не було. Почуття голоду, слабкості повалило хлопця в сон. Прокинувшись, він все одно не міг нічого спіймати. Його голодна уява намалювала щуку, а зрозумівши, що то лише «молоденький латашок», він не покидав надії спіймати хоча б в'юнів. Трагічний фінал оповідання засвідчує здатність Василька на самопожертву, оскільки навіть тоді, коли хлопець тонує, він не думав про своє життя, а думав про те, що назривала гроза, тому й риба не ловилась, «і водночас у вухах зашелестіла вода, потекла в рот» [296, с. 61]. О. Корабльова помічає, що «прозаїк глибоко проникає в душевний світ героя, докладно описавши його психологічний стан, коли той усвідомлює весь драматизм ситуації від того, що нічого не вдалося спіймати» [133, с. 345]. Тож за уважного прочитання помічаємо, що насправді за прозорим сюжетом оповідання приховані складні внутрішні переживання дитини, яка вимушена взяти на себе роль годувальника в сім'ї, а за маскою грубості Василька можна вгледіти риси не лише старшого брата, а й батька для Полі.

Пишучи про війну, голод, людські стосунки, експериментуючи, Гр. Тютюнник щоразу викладає сюжети по-новому, іноді, на перший погляд, навіть не акцентуючи увагу на подіях війни. Яскравим прикладом демонстрації повоєнного лихоліття слугує новела «Чудасія», що має форму листа, якого пише сторож Мусій Приходько командарму з проханням посприяти в наданні машини. По війні багато чоловіків залишилися каліками, як і Мусій. Йому «в оцю війну

одбило <...> ногу майже по саму ріпицю» [296, с. 61]. У листі Мусій описав усі свої побивання, медогляд і висновок: «Машина вам, товаришу Приходько, пишуть, не показана, с'язі з тим, що кульша на два сантиметри довша, ніж треба. Треба п'ятнадцять, а у вас – сімнадцять» [296, с. 63]. Автор не демонструє свого ставлення до Мусія Приходька чи керівництва, адже Мусій не ображається, навіть здається, що причина написання листа полягає в тому, що йому дуже швидко дали відповідь і тепер жити стало нецікаво. Хоча лист написаний з добродушністю, з відтінком іронії, проте ключовим є питання Мусія, адресоване всім керівникам, системі: «Так що ж, мені оті два сантиметри надрубати, чи як?» [296, с. 63]. І це вже не іронія, а швидше сарказм.

Алегоричний образ «кавалера» – замполіта Валерія Максимовича презентовано в оповіданні «Смерть кавалера». Автор відтворює один день із життя учнів ремісничого училища. Гр. Тютюнникові вдається через характеристики поведінки героїв оповідання (Ігорко Човновий, Васюта Скорик, Валерій Максимович, майтер Погуляк) та портретні деталі відтворити дух епохи. Це трагічний час в історії України: тоталітарний режим, голод. На повоєння вказує і відсутність собак: «ще під війну як вистріляли німці, то й досі не розвелись» [296, с. 70], і кількісне переважання жінок, молодих дівчат, і тяжке матеріальне становище людей (зранку учні продавали жінкам засохлі пайки хліба за пам'ятником Сталіну (підкреслення наше. – Я. Д.). Попри деталізацію напівголодного існування дітей, відсутність одягу, каліцтва чоловіків, фізичну виснаженість жінок, увага автора передусім прикута до внутрішнього світу героїв, а саме: уміння зберегти хороші людські риси в екстремальних ситуаціях, зберегти людську сутність, незважаючи на перебування в політичному зашморгу. На противагу Ігорку, чесному, доброму хлопцеві, змальований старший, але боязливий Васюта: «він завжди доганяє, бо сам ходити боїться. То він тільки біля сільбуду герої...» [287, с. 70]. Випробовуючи героїв на моральну стійкість, авторові вдається окреслити й тогочасний дух суспільства, як зазначає О. Корабльова, «стероризованого страхом, коли інстинкт самозбереження його членів продукує підлість і зраду» [133, с. 343]. Підлість виявляється у вчинку

Васюти Скорика, старости групи, який зробив наклеп на Їгорка через те, що мав намір вислужитися перед керівництвом, адже все одно адміністрації треба було знайти й покарати винних. Аналізуючи цей текст, О. Корабльова стверджує, що вчинок Васюти слугує також виразником помсти хлопцеві, адже Їгорко одного разу, коли Васюта кепкував із нього, не змовчав і з того часу більше не заходив за ним вранці.

Переломні події в історії суспільства слугують своєрідним тестом на духовну міцність героїв. Не пройшли випробування й Валерій Максимович і майстер Пуляк. Після розмови керівництва з Валерієм Максимовичем замполіт все-таки не витримав натиску – переміг інстинкт самозбереження. Страх долає й майстра Пуляка, коли той долонею затискає Їгоркові рот. «Випробування болем завершує оповідання, бо власне повоєнне дитинство, сповнене дитячими стражданнями, безсумнівно, спонукало до цього» [133, с. 344].

Цінуючи свободу та незалежність людини, Гр. Тютюнник залишається обтяженим канцелярською роботою, звітами, конспектами, ієрархією в стосунках, де начальником є звичайна людина, яка чомусь вважає себе вищою, кращою, розумнішою від інших. Працюючи в багатьох видавництвах, митець мав змогу вивчати різні типи творчих особистостей, які були письменниками, або вважали себе такими. Але Гр. Тютюнник був переконаний, що незалежно від таланту кожен повинен бути ЛЮДИНОЮ. У листі до П. Гаврилова він скаржиться на ієрархію стосунків на роботі та непотрібну писанину: «отих дурних ієрархічних стосунків між учителями, завучем, директором, побудованих на суто інтелігентських покидьках моралі <...>. Не люблю звітів, насилування своїх знань методичною еквілібристикою, на яку зараз мода; не люблю ськати в газетах речення ультрасучасного змісту, щоб втокмачувати учневі в голову мовний шаблон і прописну істину...» [292, с. 95]. Подібне ставлення до канцелярської роботи знаходимо і в героя оповідання Миколи («День мій суботній»). Він також не любив ієрархію в стосунках і шаблонність у роботі. У повісті є епізод, коли молодий учитель вивчив кроки завкадрами Олександра Павловича, який стежив, хто і на скільки запізнювався на роботу. А Микола спеціально запізнювався і «не

тому, що просипав чи помалу йшов, а заради розваги» [296, с. 476]. Одного разу він навмисне запізнився і скопіював кроки Олександра Павловича, щоб показати безглуздість його роботи.

Вагомими для психопортрета Гр. Тютюнника є й філософські роздуми Миколи над своїм життям, долею суспільства, які суголосні з позицією автора. У творі вловима суть існування для головного героя: життя – це гра. Микола пояснює Миронові: «мені здається, що люди всі до одного актори. І що далі ми віддаляємось од своїх пращурів, то вища наша акторська майстерність. Особливо змолоду, бо на старість ми зморюємося грати або розчаровуємося, усвідомивши марноту свого акторствування» [292, с. 487].

Вражає глибина думки про пам'ять своїх предків, адже наше коріння – це наша людська сутність, а коли ми підлаштовуємося під чужі засади, норми, не властиві нам, тоді починаємо грати, поступово втрачаючи глибинний зв'язок із пращурами. Збереження історичної пам'яті як складника духовного життя суспільства – одна з порушуваних автором проблем, адже історична пам'ять – це спосіб віднайдення та збереження пам'яті традицій в епоху їхньої втрати. Відірваність від своїх коренів, предків заради нового, часто – не кращого, спостерігаємо в образах Катрі («Оддавали Катрю»), братів Мусія й Грицька («Вуточка»), Павла («Син приїхав»).

Криза релігійної свідомості в ХХ столітті негативно вплинула на менталітет нового покоління. Відхід від християнства, від церковних обрядів, які мали потужний вплив на свідомість українців, бачиться письменником як своєрідна духовна криза особистості, хоча свого ставлення до релігії й церкви митець прямо не виражає. У повісті «День мій суботній» спостерігаємо зневіру в християнстві (одна з ідеологем комунізму) та оспівування язичництва: «і тоді я розумію і люблю язичників, їхню релігію, таку просту і близьку людській душі <...>. Але заходить сонце, стають до варти сутінки, я вмикаю світло й опиняюся серед праху (теж Ісусове слівце) дрібниць: чищу картоплю, мию під краном і розмірковую про те, що краще приготувати – картоплю товчену, смажену, тушковану чи юшку?» [296, с. 475]. Аукторіальний тип нарації дає підстави вважати, що у творі митець

реалізує один із внутрішніх конфліктів, а саме: вибір між християнством і язичництвом. Видно, що перевагу автор надає останньому. Хоча в інших художніх творах він надає релігійним уявленням разом з українськими звичаями й обрядами іншого звучання, що, за нашим переконанням, є однією з форм реалізації архетипу матері (К. Юнг). В оповіданні «Син приїхав» Рита й Павло – вихідці з села, які, переїхавши до міста, прийняли його антихристиянську позицію, і те, що син не хрещений, у Рити не викликає здивування: «Так і живе, – зніяковіла Рита. – А що тут такого?» [296, с. 254]. Атеїзм, породжений комуністичною ідеологією, пропагували на робочих місцях й контролювали за їх межами. Тож Рита просить свекруху не говорити Павлові про їхній намір охрестити Боржка, «того, що йому не можна» [296, с. 255]. Як і в більшості художніх творів, експериментуючи з людськими характерами, Гр. Тютюнник залишає для читача багато питань. Наприклад, незрозумілим є стан Рити після хрещення дитини: «Рита почувалася немовби в напівсні, немовби в тому, що відбувалося зараз, замкнувся весь світ і не було надворі ні сонця, ні попових курей, ні накоченої, аж блискучої дороги степової від Опішної сюди» [296, с. 258]. Про те, що Рита сумнівається у своєму вчинку, їй важко перебороти в собі політичний диктат, який нав'язувала система, письменник натякає одним штрихом: «Рита звела руку, що стала раптом важкою, і перехрестилася» (Підкреслення наше. – Я. Д.) [296, с. 258]. Очевидно, тут варто говорити про колективне позасвідоме (К. Юнг), що отримане людиною в спадок. Ідеться про архетип релігійних уявлень, що «наділений власною специфічною енергією, якої він не може позбутися, навіть якщо свідомість ігнорує її» [359, с. 92].

Зміна моральних устоїв: вимушена еміграція до міста, проблема втрати своїх коренів – простежена й у внутрішньому монолозі Степана Безверхого («Оддавали Катрю»): «тепер тільки листи вряди-годи шлють та дописують в кінці «До свідання. Цілуємо вас, папа й мама, сім'я Андрєєвих» [296, с. 223–224]. По-новому буде проходити й Катрине весілля: «посидять люди, погуляють, та й розійдуться» [296, с. 225]. Про нову мораль говорить і сільський колій Кузьма Білокобильський: «тепер так: раз-два – і в дамках! А буває, сьогодні свайбу

одгуляли, а завтра – га-га! – дивись, молоду вже й у родилку одвезли» [296, с. 225].

Для українців обряди наповнені сакральним змістом, тому старожили намагаються дотримуватись їх і тим самим передавати традиції від покоління до покоління. Проте, побоюючись нерозуміння майбутнім чоловіком сільських звичаїв, Катря відмовляється від дружок, але не може відмовитись від інших обрядових елементів, які молодому здалися комедією. Так молодий і сидітиме, надувшись, допоки нарешті українські пісні не розчулять його, відкривши в ньому справжнього українця, а не набундюченого інженера з Донбасу: «той теж сміявся – не скупю вже й не зверхньо, а щиро, по-людськи – і виявилось, що сміх у нього тихий, м'який, як у захопленого хлопчика» [296, с. 236].

Загалом повернення до своїх традицій дарує героям миттєвості неймовірного душевного спокою, почуття відкритості, простоти, щирості. Вони ніби знімають маски, які носили тривалий час і які заважали їм по-справжньому відчувати життя. Зі щемом у грудях пригадує Павло («Син приїхав») своє босоноге дитинство: «од першої згадки про дитинство прокинулася й друга, й третя... Як голяка ловив старим кошиком без дужок в'юнів та бобирців; як ледь не щодня, влітку і взимку, продирався в лузі крізь гущавину з сокирчиною за ремінцем, і кожен пень був йому не просто пнем, а щасливою знахідкою, купкою дров...» [296, с. 261]. Це відчуває й Рита, під час хрещення сина повністю оповита якимось неймовірним відчуттям легкості.

Інший сюжет в оповіданні «Вуточка». Старенька сліпа мати, яка, вочевидь, і живе тим, що спочатку пише лист синові й відразу починає чекати на відповідь Мусія. Автор не дає прямої характеристики ні Вуточці, ані її синам. Сюжет статичний. Проте письменникові вдається передати всю гіркоту втрати синами батьківських коренів. Сини приїхали вже тоді, коли мати повністю осліпла, висварили її й вихвалялися тим, що мають знайомих лікарів «какїх на гражданке іщо нада поїскать» [296, с. 195]. Проте ні Мусій, ні Грицько не забрали матір, щоб бодай спробувати вилікувати. Найгіршим є те, що в обох синів була змога приїжджати, але вони прислали до матері солдата. Письменник знову залишає на

розсуд читача ставлення синів до матері. Однак, здається, що мати вперше за скільки років зрозуміла свою непотрібність: «вперше за багато років відчула, як усе її тіло наливається незнайомою досі зморою і немовби терпне» [296, с. 200].

Отже, аналіз мегатексту засвідчив, що Гр. Тютюнник гостро реагував на проблеми політики, моралі, сім'ї та буття загалом, що й знайшло вираження в його художніх творах. У мегатексті прямо чи опосередковано відчутне ставлення письменника до життя й смерті, релігії, взаємин між чоловіком і жінкою, проблеми війни й розбрату. Розуміючи кожного свого персонажа, випробовуючи своїх героїв на психологічну стійкість, митець зумів створити нетипові образи в складних ситуаціях.

## **Висновки до розділу 2**

Постать Гр. Тютюнника, безперечно, є знаковою в мистецькому колі письменників-шістдесятників. Його проза, як і його особистість, разом із творчими здобутками інших митців тієї літературної доби складає унікальну мистецьку мозаїку художніх творів людей, об'єднаних духом свободи, незалежності, прагненням до самовираження.

У розділі досліджено співвідношення психічних рис особистості митця та індивідуальних психічних аспектів внутрішнього світу персонажів художнього світупрозаїка.

У процесі аналізу мегатексту ми керувалися найвідомішими з позиції психопоетики теоріями особистості (З. Фройд, Т. Дуткевич, О. Леонт'єв, Е. Еріксон, Ф. Олпорт, А. Маслоу, К. Роджерс) та творчої особистості (Т. Амбайл, Р. Піхманець, Н. Рождественська, Я. Пономар'єв). Потребу у творчості визначено як одну з внутрішніх мотивацій реалізовувати генетичні здібності. Аналіз психосфери дав змогу якнайкраще, на нашу думку, наблизитися до розуміння психеї Гр. Тютюнника.

Визначено, що проблеми в сім'ї, спричинені зрадою матері, а також відсутність батька в найважливіші періоди становлення особистості

Гр. Тютюнника розвинули в психоструктурі митця Едипів комплекс. Зрада Ганни Михайлівни чоловікові призвела до формування в сина ненависті до неї, а втрата батька в ранньому віці дала поштовх зародженню психологічного стану Гр. Тютюнника, який ми називаємо «у пошуках батька». Свої внутрішні інтенції письменник майстерно втілює у художніх творах. Це прочитуємо на рівні сюжету оповідань і повістей митця, де головними героями постають хлопці приблизно такого ж віку, у якому отримав психологічну травму сам письменник, а також через змалювання автором неповних сімей.

У процесі дослідження встановлено, що Гр. Тютюнникові притаманні ознаки двох типів темпераменту – холеричного та флегматичного. Дуалістичність темпераменту спричинила поєднання абсолютно протилежних рис його особистості: вибуховість, нетерплячість, неврівноваженість, з одного боку, і розважливність, вміння слухати, вибачати, з іншого. Дані фізіогноміки, залучені для аналізу, дають підстави говорити про еkleктику характеру, що майстерно втілено в рисах головних персонажів його художніх творів. Епістолярій Гр. Тютюнника та щоденникові записи підтвердили окреслену психосоматичну сферу письменника.

З'ясовано, що суспільна атмосфера мала безпосередній вплив на психоемоційний стан особистості Гр. Тютюнника. Середина ХХ ст. стала періодом змін фактично у всіх сферах буття письменника, була поштовхом до переосмислення його життєвих принципів, поглядів на історію, релігію, мораль, сім'ю. Суспільний зсув цінностей від духовних до споживацьких не залишився непоміченим: усе це відображено в поглядах персонажів оповідань і повістей Гр. Тютюнника. Автор не дає читачеві однозначних відповідей, не шукає винних, переможених чи переможців і цим самим залишає відкритими багато питань.

## РОЗДІЛ 3

### КОРЕЛЯЦІЯ ОСОБИСТІСНОГО Й ХУДОЖНЬОГО

Оприявлення кореляції психосвіту Гр. Тютюнника з його творчістю потребує глибокого та всебічного аналізу. У процесі аналізу мегатексту письменника-шістдесятника визначено індивідуально-психологічні та соціально-психологічні доміанти психоструктури митця. Творча особистість – неповторна індивідуальність з набором певних психічних рис, які потребують ретельного аналізу. Вивчення кореляції особливостей психоструктури Гр. Тютюнника як одного з представників когорти шістдесятників, мегатекст якого заангажований психоавтобіографічними вкрапленнями, наблизить нас до таїни художності.

#### **3.1. Соціально-психологічні, індивідуально-психологічні та когнітивні доміанти Гр. Тютюнника: вплив на письменницьку спрямованість**

Мегатекст письменника засвідчує, що деякі індивідуальні психофізіологічні властивості його особистості були зорієнтовані на творчість: висока працездатність, наполегливість, прагнення до пошуку нового, до самовдосконалення.

Відродження тенденцій модернізму з його інтересом до малих видів прози (оповідання, новела), з одного боку, та особливості психоструктури, зокрема амбівалентність темпераменту митця, з іншого, визначили особливості поезики його творів. Дуалістичність темпераменту митця підтверджується на рівні спогадів знайомих, друзів, а також прочитується в щоденникових записах і кореспонденції. Флегматичний тип темпераменту давав змогу митцеві тривалий час працювати над створенням образу, відшліфовуванням нестандартних ситуацій, у яких опиняються герої. Маючи бажання глибше осягнути літературу, закономірності написання художніх творів, Гр. Тютюнник займався самоосвітою. Як стверджує Ю. Ковалів, письменникам-неореалістам (до яких, беззаперечно,

можна зарахувати Гр. Тютюнника) властива робота, позначена філігранністю, а отже митець повинен був мати неабияку витримку й здатність до постійного самовдосконалення, а також високий рівень працездатності. **Працездатність** у Гр. Тютюнника була надзвичайною. У щоденнику читаємо: «Писал до четырех часов утра и читал «Робинзона», исходя из принципа, что лучший отдых – перемена занятия» [292, с. 222]. М. Слабошпицький пригадує, що, побачивши книгу Андрія Платонова «В прекрасном и яростном мире», Гр. Тютюнник почав напам'ять читати його оповідання. Як людина ретельна, Гр. Тютюнник розписує власний розпорядок дня, де намагається контролювати своє паління: «Каждый день делать зарядку и не курить до завтрака. Умываться по пояс и растирать тело докрасна. Это физический возбудитель энергии. Курить через 45 минут» [292, с. 259]. Очевидно, поневіряння в дитинстві, голод, холод, пізніше робота в Харкові на заводі біля верстата, тяжка праця в колгоспі позначилися на його здоров'ї. І в дорослому віці Гр. Тютюнник часто хворів, мав варикозне розширення вен, постійно скаржився на біль у ногах. Хворобливість митця стояла на заваді його творчій активності, хоч тяжкий фізичний стан письменника не заважав йому займатися самоосвітою. Так, його листи засвідчують, що він цікавився літературними та літературознавчими новинками, часто дискутував з приводу того чи того явища.

Як було вже зазначено вище, Гр. Тютюнник читав твори В. Шукшина, М. Коцюбинського, В. Стефаніка, М. Горького та інших письменників. Безсумнівно, ці твори безпосередньо впливали на його творчість: «це штудіювання, утім ряду й Чехова, допомогло мені відчути форму оповідання, його неділимість (цілісність), напруженість драматичну а чи ліричну, і – лаконізм: кожне слово – як оголений нерв мусить реагувати на життя в новелі, інакше воно зайве» [292, с. 152–153], і «точна, сиріч реалістична деталь характеру – це неодмінно і глибока психологія» [292, с. 153]. Гр. Тютюнник цікавився не лише художньою творчістю. Епістолярій письменника та щоденникові записи засвідчують, що він займався перекладами, вивчав фахові наукові праці. Як наслідок творчих пошуків письменника – у щоденнику Гр. Тютюнника є запис,

який засвідчує критичні роздуми над тогочасною літературою та пошуки себе в цьому процесі: «писать по-толстовски сейчас нельзя. Классический анализ техники в наше время не пройдет. Во-перв[ых] он длинен и назойлив в стремлении предопределить вечный поступок. Во-вторых, словесный материал этого рода <...> успели изрядно опошлить. В-третьих, <...> нужна импрессионистская деталь» [13, с. 261]. І врешті-решт знайшов для себе ідеальну форму художнього твору (оповідання, новела), тому що для письменника є лише одна форма художнього твору – це лаконізм [283, с. 370]. У листі до В. Гриценка митець зізнається: «Чехов і Стефанік <...> допомогли мені збагнути – головне – відчути, що таке художня деталь» [292, с. 153].

Ю. Ковалів констатує, що для творчості неореалістів була характерна художня деталь. І. Приходько, розглядаючи роль художньої деталі у творчості Гр. Тютюнника, виокремлює такі її типи: одноразова пейзажна деталь, числова одноразова деталь, деталі-ремарки, речові деталі. І. Цюп'як акцентує увагу на портретній деталі – «лаконічній і місткій, відграненій, як алмаз» [334, с. 165]. Об'єднуючим чинником зазначених художніх деталей є те, що вони спрямовані на визначення психологічного стану героїв творів Гр. Тютюнника. Флегматичність митця сприяла виваженню кожного слова, образу, деталі, психологічного стану героїв. Письменник уважав, що творчість – це тяжка праця, до якої не можна ставитись абияк. Потрібно або писати гарно, талановито, а тому – неспішно, виважено, або не писати взагалі. Яскравим спогадом, який характеризує роботу Гр. Тютюнника над майбутніми творами, є спогад М. Шудрі: «по кілька разів відкидав різні варіанти, шукаючи найправдивішого і найзрозумілішого філософського викладу істини» [108, арк. 2]. О. Шугай пригадує, як Гр. Тютюнник відгукувався, мабуть, про молодих митців: «Багатьох загубила поспішність. І куди вони спішать? Бояться не встигнути? Література – це ж не ярмарок...» [48, с. 474].

Письменник надзвичайно критично ставився й до своєї творчості. Кожне оповідання він неодноразово перечитував, змінював назви, креслив, правив і ще раз правив. О. Шугай пригадує, як одного разу Гр. Тютюнник зізнався йому: «Якби ж хто знав, як я пишу! Дійду до якогось місця – і край. Мучуся, шукаю

слова, а його нема... Не можу йти далі, коли не знаходиться потрібне слово...» [48, с. 475]. А О. Сизоненко пригадує, що Гр. Тютюнник був невдоволений написаним, але нікому не скаржився і не плакався, а шліфував свою майстерність шляхом учитування у твори В. Стефаніка, А. Чехова, В. Шукшина, О. Гончара, О. де Бальзака, вивчаючи словники української мови. Можливо, саме тому в листі до перекладача й редактора Ольги-Лесі Ленік письменник пише аж занадто самокритично: «Уклін тобі такий, як від бездарного автора – суворому редакторові: з пригніченою, несміливою, тонкогосою, хирлявою усмішечкою – хі-хі-хі...» [292, с. 156]. Для кожного письменника важливо, щоб його твори читали, а головне – правильно трактували. А Гр. Тютюнник був незадоволений критикою на свої твори, про що неодноразово писав у щоденнику. І в записній книжці письменник занотував: «Скільки не читав статей про свої оповідання, крім кількох зауважень всі слабкі й неточні. Таке, хоч самому сідай пиши!» [292, с. 345].

Очевидно, Гр. Тютюнник, маючи надзвичайно високий рівень працездатності, міг би написати значно більше, але причиною була не творча вичерпність чи відсутність нових тем, а **холерична** компонента характеру митця. Його твори були лаконічними. Як людині, яка завжди рухалась уперед, а душа Гр. Тютюнника була спраглою на враження, йому не вдавалося всидіти над романом. І Масенко пригадує, що письменник зізнавався: «не можу писати об'ємних речей – в мене для них не вистачило, мабуть би, терпіння» [48, с. 332]. Холеричність натури виявлялася, як у поведінці, так і у внутрішньому стані митця. Влучну характеристику дає Є. Гуцало: «Супився, був невдоволений, якийсь весь невгомний – і всередині, і зовні» [48, с. 236].

«Письменники-модерністи, – зазначає Ю. Ковалів, – навіть у прозі були ліриками й психологами. Об'єктом свого зображення вони обрали глибини людської душі – «відси брак довгих описів та трактатів у їхніх творах і переможна хвиля ліризму, що розлита в них» [122, с. 141]. Основними критеріями художності для митця були лаконізм, глибокий психологізм, правдивість зображення. Цього він досягав завдяки поєднанню холеричного та флегматичного у своїй

психоструктурі. С. Носань пише, що письменник постійно потребував нових вражень, писав важко і повільно, «ніби ретельний старатель переціджував гори піску, добуваючи й визбируючи золотники правди...» [48, с. 350]. Тому, як стверджує О. Шугай, надзвичайної точності у своїх «глибоко поетичних творах він досягав «не нагнітанням епітетів, метафор, а навпаки – викреслюванням зайвих слів» [48, с. 472]. І. Цюп'як зазначає: «новелістичне слово, як концепт автора, філігранно відшліфоване, пластичне, вражає достовірністю пережитого, мікродеталізацією найпотаємніших порухів душі в органічній єдності з плином природи» [334, с. 160]. Зазначимо також, що, незважаючи на подібність ідей та схожість проблематики творів митця, він щоразу створює нові характери, оригінальні образи, несподівані повороти сюжету. Погоджуємося з І. Цюп'як у тому, що «у простих сільських дівчатах і хлопцях, дідусях і бабусях він знаходить безмежну пластичність, красу людської душі, його хвилюють ті колізії, коли стикається в одвічному протиборстві добро і зло, правда і лжа, поцінування людської особистості і зневага до людини» [334, с. 171]. Так, різноплановими постають образи чоловіків і жінок, дітей, старих і молодих. Зображуючи нетипові характери й ситуації, інколи залишаючи питання для читачів, Гр. Тютюнник внутрішньо вичерпував себе. Г. Булах пригадує, як один колега з іронією запитав Гр. Тютюнника, чому той так повільно пише. Письменник відповів із притаманним йому сарказмом: «Я просто: зернинку до зернинки, зернинку до зернинки... Це у мене давнє. Ще з тридцять сьомого... від збирання колосків...» [48, с. 155]. Подібні запитання Гр. Тютюнник сприймав надто болісно, адже повільний темп зумовлений тим, що кожен художній образ, кожна подія потребувала тривалої роботи. Митець поставив мету: «кожен герой характеризує сам себе своїми ж словами. І щоб сучасно. Абзац чи речення – і образ. І щоб, боронь боже, не повторився жоден» [48, с. 332]. Такий підхід до творчості вимагав чималих сил та енергії: «Писати трудно. Але треба кожного дня долати цю трудність, виборювати майстерність <...>, знаходити не вторинні деталі – живе, соковите слово. Це дуже трудно, але до труднощів теж звикають» [48, с. 332]. Наприклад, оповідання «Оддавали Катрю» за обсягом – близько десяти сторінок, а

писав його Гр. Тютюнник аж двадцять вісім днів. У листі до В. Костюченка скаже: «Я не знав про плани видавництва і тому не поспішав (взагалі не вмію писати швидко), тепер доведеться налягати» (підкреслення наше. – Я. Д.) [292, с. 154]. Водночас він уважав, що думка повинна бути зрозумілою читачеві й довершеною художньо: «речення художнє, як чаша терпіння. Воно повинно бути повним, але не переповненим» [292, с. 347]. Слушно зауважує І. Старовойт, що письменник працював так, щоб цензорам не було місця «палкою проткнути між словами», хіба що зарізати всю книгу» [275, с. 64].

Флегматичний тип темпераменту Гр. Тютюнника давав йому змогу бути спостережливим. Більшість друзів Гр. Тютюнника у спогадах зазначають, що, попри товариськість, він усе ж прагнув до усамітнення, пошуку тиші; він міг фізично бути поруч зі співрозмовниками, а думками – був серед дерев у лісі або відпочивав біля річки. Є. Гуцало пригадує, як Гр. Тютюнник усамітнювався серед людей: «пригода начебто відбувалась поза свідомістю Григора, який своєю душею іще немов і не повернувся з придеснянських лугів» [48, с. 217]. І. Маценко, пишучи про відвідини друга, зазначає: «на якусь мить мені раптом здалося, що він не тут, а десь далеко, у своїх думках, мріях» [48, с. 334]. П. Мовчан, пригадуючи своє знайомство з Гр. Тютюнником, пише: «смуток його глибокий, самота відчутна... І здавалось мені, що він самотній серед людей» [48, с. 338].

Листи митця рясніють деталізованими описами або природи, або окремих ситуацій, подій чи людей. Наприклад, у листі до брата від 22 березня 1958 р. Гр. Тютюнник на цілій сторінці описує людей за вікном: він наводить деталі їхньої зовнішності, одягу, а також висловлює свої думки щодо них (хто вони, їхній характер, що вони будуть робити сьогодні ввечері). У листі до О. Черненко (серпень 1962 р.) письменник пригадує день похорону брата, конкретизуючи, як падало листя з клена. Лист до М. Стеблини від 20 серпня 1970 р. наповнений описами молоді осені: «Я саме тесав короб на вікно, покинув і сидів на спориші посеред двору, задравши голову...» [292, с. 117]. Значна частина листа Гр. Тютюнника до П. Коленського заповнена спостереженнями: «А во дворі лесника, под самым дубняком костер дымится, гуси бьют крыльями, роняя пух, и

собака изредка лаєт на прохожего, полаивает» [292, с. 82–83]. Не випадково наведено великий за обсягом фрагмент роздумів митця, адже **спостережливість** була невід’ємною частиною його художнього хисту. Письменник занотовував у записник спостереження за людьми, їхньою поведінкою, за станом природи, щоб у подальшому вони стали частиною того чи того твору.

У спогадах близьких і рідних Гр. Тютюнника також ідеться про спостережливість митця. Наприклад, О. Гижа пригадує, що, йдучи поміж прилавками Бессарабського ринку, письменник насправді не стільки цікавився продуктами, скільки спостерігав за людьми, їхньою поведінкою, характерами. Є. Гуцало пише, як вони разом їздили до Черемоша. Там зустріли юрбу молодих гуцулок. Гр. Тютюнник довго дивися на них. А коли зустрівся їм гуцул, то митець «зачудовано приглядався до діда з незворушним і зморшкуватим, наче вирізаним із дерева, кошавим лицем...» [48, с. 222]. М. Григорів зазначає, що одного разу, йдучи до площі Жовтневої революції, Гр. Тютюнник різко зупинився й сказав: «Все це суєта суєт. Краще давай подивимось он на ту легку, золоту хмарку, що зависла над Софією» [48, с. 192] або, споглядаючи на грушу й вербу, що росли у дворі Будинку творчості, він вигукнув: «Глянь, яка ніжність! Обнялися і гріють одна одну» [48, с. 192]. О. Гижа пригадує, як Гр. Тютюнник любляв заходити на Житній базар, адже там було багато людей, в обличчя яких він удивлявся, довго спостерігав за ними: «а Григір хоче бачити очі. Ті, що пробігають мимо, наче на прискореній пливці, йому не до душі. Григір прагне зазирнути в душу «простій» людині» [48, с. 178].

Спостереженнями за природою, людьми, подіями письменник ділиться і в записниках: «Старушки продают цветы. Торговля цветами начинается рано, когда тронется водою снег. Первые цветы – маргаритки. Бархатные, колечками завитые, они почему-то напоминают кудрявеньких десятиклассниц. Потом подснежники, верба, ландыши, тюльпаны. Сейчас – пионы» [292, с. 266]. У записну книжку Гр. Тютюнник занотовував і замальовки природи: «Повітря сухе, насичене духом прив’ялого різнотрав’я і нагрітого каменя, що інде виходить на поверхню сірими, слонячими спинами. Земля порепана, снують комашки, дрібненькі білі метелики.

Степове повітря стікається у балки, як у чаші, і придавлене вологою утворює пахучий степовий настій» [292, с. 349]. Часто замальовки дуже розлогі, деталізовані. Така неймовірна здатність до спостережливості, на думку Д. Кірнос, забезпечує художникові пера змогу вибрати з-поміж багатьох слів те, яке найбільш точно охарактеризує душевний стан, настрої героїв, також уможливить «виразити найменші настрої і відтінки природи, звуки, запахи, кольори, обличчя» [114, с. 23]. Спостерігаючи за людьми, письменник вивчав складні взаємини між ними. Про окремі вчинки людей митець ділиться в листах до найближчих друзів, а також занотовує свої роздуми в щоденник. У запис від 28 лютого 1960 р. Гр. Тютюнник пише про ставлення до двоюрідного племінника Федора: «он самонадеян, и потому упрям. Упрямство, по-моему, это результат или же малоосведомленности или самонадеянности, или же и того и другого вместе» [292, с. 237]. На сторінках щоденника майстер слова докладно описує лекції педагогів, своє ставлення до викладачів, студентів, розмови з друзями. У художніх же творах Гр. Тютюнника описи – це оживлені картини лісу або пір року [295, с. 197, с. 178, с. 290, с. 315, с. 318, с. 335, с. 415, с. 417], які дають читачеві штрихи до розуміння ставлення автора до тих чи до тих подій або героїв. Так, чорна грозова хмара, яка наближається, червоні блискавки, грім – природні явища, що віщують лихо («На перекаті»). Опис бабиного літа допомагає розкрити внутрішній стан Катрі: «крізь голе віття жовто сяяло сонце, пахло ще не підопріле, росяне листя; холодне після вранішнього приморозку, воно лежало попід кожним деревом пухкими купами, а з поля тягло духом ріль та осінньої стерні» («Оддавали Катрю»). Уважаємо, ідеться про стан Катриної готовності до нового життя, до материнства. Картину золотої осені, пори зрілості, витісняє неприємний запах стерні, що насторожує читача. В оповіданні «Зав'язь» письменник акцентує увагу на кольоровій гамі: червона заграва, червона крейда, у степу розжеврілося; червоно виблискують скиби, прозеленкуваті крапельки, де зелений колір є символом зародження кохання, а червоний змінюється від символу перестороги до любові.

Вивчаючи види художніх деталей у реалістичній творчості українських прозаїків 60 – 70 років XIX століття, Н. Рудецька визначає, що «художня деталь –

засіб словесного та малярського мистецтва, якому властива особлива змістова наповненість, символічна зарядженість, важлива композиційна та характерологічна функція» [259, с. 43]. І. Юдкін-Ріпун зауважує, що окремі деталі творів Гр. Тютюнника слугують театральними масками. Дослідник припускає, що тоді «можна казати про уособлення (персоніфікацію) або уречевлення (реіфікацію) як протилежно спрямовані тенденції в тлумаченні деталей, та в обох випадках вони стають словесними масками, що ховають під собою дійову особу, у тому числі і колективні уявлення, якими спрямовуються дії людей» [356, с. 91]. Можемо припустити, що до таких деталей належить і художня. С. Калачова запропонувала таку класифікацію художніх деталей: деталь-портрет, предметна деталь, деталь-вчинок, деталь-образ, деталь-питання [цит. за 250]. Цей ряд можна продовжувати. Наприклад, Т. Хом'як, А. Сечіна [321], розглядаючи роль художньої деталі в поезії М. Хвильового, визначають поліфункціональність деталей і виокремлюють такі: асоціативна, портретна, психологічна, символічна, настроєва.

Попри наявність наукових розвідок у вивченні художніх деталей у творчості Гр. Тютюнника (А. Гурбанська, В. Марко, Н. Тульчинська, М. Хороб та ін.), недостатньо вивченим аспектом залишається проблема впливу художньої деталі на розкриття внутрішнього світу персонажів або ж на створення відповідної психологічної ситуації. Художня деталь у прозі Гр. Тютюнника, на нашу думку, у зашифрованій формі виконує додаткову інформативну функцію і сприяє виразненню психологічних відтінків настрою персонажів. У дослідженні дотримуємося думки, що художня деталь – це художній засіб, який у сконденсованій формі містить закодовану додаткову інформацію про когось або про щось або ж слугує для вираження думок, почуттів, переживань, характерів, станів, які загерметизовані автором у художньому просторі.

Звернемося до оповідання «Печена картопля», аби віднайти деталі, які, за нашими переконаннями, створюють глибокий підтекст твору. На перший погляд, безтурботна Палажечка, не маючи парубка, намагається подарувати свою турботу, ніжність теляткові, хоч ці «сублімовані пестоці щодо телят, насправді адресовані

Тимосі» [167, с. 209]. Поведінка Палажечки, її розмова з Тимохою, за спостереженнями В. Марка, схожі на гру. Так, дівчина постійно вимушена грати безтурботну молоду дівчину: «поступово навчилася Палажечка вдавати з себе молодшу, щасливішу й безтурботнішу, аніж то було насправді» [294, с. 93]. Вік дівчини автор характеризує спочатку через репліку Тимохи: «Ач як басує, стара!» [294, с. 93]. Справді, незаміжність у двадцять чотири роки давала привід глузувати з неї на селі. Це відбувалось навіть тоді, коли молоді хлопці незграбно пробували залицятись до неї, адже знали, що «Палажечка нічия, й тому гоноритися їй не видне око» [294, с. 93]. Про те, що Палажчина безтурботність, задоволеність життям була вдаваною, свідчить деталь: сльози, які вечорами проливала дівчина. Залишаючись вдома з матір'ю, вона «плакала потихеньку від неї (матері. – Я. Д.), вже нікого з себе не вдаючи і ні під кого не підробляючись...» [294, с. 94]. Заманивши нарешті Тимоху до картопляща, Палажечка задоволено відкриває карти, радіє, що задум вдався:

«Чого ти? – спитав Тимоха.

– А я тебе обдурила!..

– Як?

– А так! Бо сала в мене немає...

– А навіщо ж ти дурила?

– Так. Закортіло...

– Хи! Чудна... «Закортіло»! А тепер люди лаятимуться, що корів не напасли...

– Те, подумаєш! – усміхнулася Палажечка, ховаючи під рясними чорними віями глузливий збуджений погляд» [294, с. 95].

Гра Палажечки не була марною. Свідченням цього є деталі зустрічі Тимошиних і Палажчиних очей: «і хотів був обернутися, та не зміг – так близько були перед ним Палажеччині очі і стільки було в них чогось рідного, близького, нового, ще ніколи не знаного...» (підкреслення наше. – Я. Д.) [294, с. 95]. Про з'яву в душі Тимохи нових почуттів свідчить і та деталь, що, ведучи череду додому, він «покрикував на них твердим, самому собі не знайомим голосом, і теж

не сердито...» (підкреслення наше. – Я. Д.) [294, с. 95]. Як бачимо, Гр. Тютюннику вдалось задіяти щонайменше три деталі, запропоновані С. Калачовою: **деталь-портрет** («старість» Палажечки, яка контрастує з її поведінкою-маскою, збуджений погляд дівчини), **предметна деталь** (сало, яке, за визначенням В. Марка, слугує яблуком спокуси), **деталь-вчинок** (ініціатива дівчини щодо зміни місця пасовиська). Виокремлюємо також **деталь-асоціацію** (викликання певних асоціацій з метою встановлення якісно нових зв'язків між віддаленими явищами та предметами. – Т. Хом'як) – хміль. Хміль як рослина наділена дурманним ароматичним запахом, викликає асоціації тимчасової захмеленості, неправди, гри. Справді, спочатку Палажечка тиче хміль теляті, яке асоціюється з Тимохою. Удруге хміль з'являється, коли в дівчини зароджується план, як звернути на себе увагу хлопця: «Погнали до картоплища, – каже Палажечка, ховаючись лукавими очима в хміль» [294, с. 92]. І втретє натрапляємо на хміль, коли дівчина «вирішила грати ва-банк» [167]. Останній варіант Палажечки створити інтимні умови для них – це збрехати, що в неї є сало, і тоді хлопець точно піде за нею. Тоді вона «присіла на купинку, погралася жовтими пухнастими горішками хмелю, приміряла з них намисто і знову зітхнула:

« – Ми б там картоплі напекли...

– Те! Придумалося... – пхикає Тимоха. – «Картоплі»... До картоплі солі треба.

– Так у мене сало є...

– Скільки?

– Четвертинка...» [295, с. 92].

Особливістю поетики малої прози Гр. Тютюнника є і те, що чим менший за обсягом текст, тим більше деталей задіює автор.

Розглянемо оповідання «Обмарило», у якому розкриваються людські риси: зажерливість і корисливість. В оповіданні, що займає близько трьох сторінок, автору вдалось вмістити декілька різновидів деталей. Для характеристики дружини Антона Волоха, Палажки, письменник використовує **портретну деталь**: «грайливим жіночим рухом перепнула хусткою, на цей раз не ховаючи під нею

ясних карих очей» [294, с. 54]. Невідомо скільки років Антону і його дружині, проте є інформація, що в них, ймовірно, є дорослий син, якому після демобілізації Антон хоче купити «гражданські штани». Тож, мабуть, Антон і Палажка, хоч і не молоді, проте намагаються зберегти почуття один до одного. На це вказує **деталь-вчинок** чоловіка, коли той ущипнув дружину за поперек. У відповідь «Палажка солодко зойкнула і, ховаючи посмішку в хустину, гнучко одсахнулась до чоловіка» [294, с. 53]. Також автор вводить **асоціативну деталь** ночі: ніч асоціювалась у Палажки із молодістю, розвагами, зустрічами. Їй пригадалися «любенькі розмови з чоловіком і ще щось хороше, чого вона ніяк не могла згадати...» [294, с. 55]. Очевидним є і те, що подружжя переживає несолодкі часи, адже господар роздумує, щоб на виторгуванні за поросят гроші купити хоча б одяг синові й собі. Крім цього, автор вводить **деталь-питання**: « – Може б, ти, батьку, каганчика поки що погасив, – щебетнула вже од порога. – А то таке: і лампочка горить, і каганець...» [294, с. 53]. У кінці оповідання спостерігаємо **пейзажну деталь** – червоне березневе сонце, що в мегатексті митця набуває ознак символу. Червоне сонце в оповіданні передвіщає вранішню сварку подружжя, а також фінансові труднощі, адже Антін і вся його сім'я залишаться без грошей, без м'яса, та ще й на селі з нього сміятися будуть, бо ж вихвалитися поросятами чоловік почав ще з зими.

Розглянемо докладніше такі види епосу, як оповідання й новела. Як стверджує І. Нечиталюк, оповідання ХХ ст. зазнало змін: «на рівні змісту оповідання набувають філософського наповнення та психологізуються. Формально ж виразно присутня тенденція до драматизації (діалогічна форма, відсутність або зредукованість ремарок і т. ін.) та ліризації (безфабульність, вільний перехід від одного предмета зображення до іншого, внутрішнє мовлення і т. ін.)» [198, с. 167].

Моніторинг наукових джерел дає підстави вважати, що за жанровим різновидом оповідання й новела схожі. Так, І. Безпечний окреслює прикметні риси оповідання: художня деталь, стислість, лаконічність, динамічність, напруженість сприймання, доступність і простоту [23]. Не буде помилкою вказати на те, що ці

ознаки притаманні й новелі. Додамо лише, що для новели характерні також психологізм, парадоксальність, симбіоз драматизму, ліризму, психологізму [283]. Як слушно стверджує І. Цюп'як, «алгоритми новелістичного жанру визначаються наперед заданою структурою з такими її характерними компонентами: зміщений самою подачею художнього матеріалу сюжет <...>, винятковий лаконізм, особлива функція деталей, кодів, шифрів, символів, ліризм і драматизм, тропізація слова, раптово змінений сюжетний хід <...>, раптовий парадоксальний фінал та інші чинники» [334, с. 6].

Початок ХХ століття, стверджує А. Панасюк, позначений гібридизацією жанрів. Так, в українській літературі новела набула яскравого розмаїття жанрових форм (психологічна, сенсаційна, лірична, соціально-психологічна, філософська, історична, політична, драматична тощо) та модифікацій (новелетка, ескіз, новела-казка, новела-усмішка, новела-притча, новела-легенда, арабеска, орнаментальна) [334, с. 7].

Не менш розмаїтою є класифікація й оповідань: пригодницькі, історичні, психологічні, соціальні, фантастичні, філософські [23]. Прагнучи відтворити складні внутрішні почуття людини в нестандартних ситуаціях, Гр. Тютюнник вдається переважно до психологічної новели. Можливо, саме з цієї причини жанрові межі епічних творів митця надто розмиті. Вочевидь, саме тому О. Лихачова в науковому дослідженні класифікує художні твори Гр. Тютюнника на повісті й новели [157].

### **3.2. Художнє мислення письменника: особливості вираження у творчості**

Поняття «художнє мислення» набуло міждисциплінарного статусу. Донедавна воно перебувало у царині психології (В. Роменець [256], В. Клименко [116] та ін.) та філософії (О. Андрєєв [14], Г. Єрмаш [85], М. Ігнатенко [103], О. Поліщук [235; 236] та ін.). На зацікавленість художнім мисленням як категорією поетики та психопоетики вказують наукові праці П. Білоуса [29], Г. Клочека [120], С. Михиди [171], М. Фоки [308].

На думку Г. Ключека, правильне відтворення моделі художнього мислення відкриває таїни поетики письменника «і сам характер її функціонування як системи «робочих принципів» автора» [120, с. 58]. Автори літературознавчої енциклопедії визначають художнє мислення як «синтезований психічний процес, який зумовлює написання творів, що мають неперебутню естетичну вартість» [159, с. 564]. У такому мисленні переважають «уявлення та образи уяви, почуття, які завдяки багатству асоціацій витворюють конкретно-чуттєву інтенціональну художню дійсність» [159, с. 564]. Поняття «художнє мислення» у словнику з естетики (1989) по трактоване як «вид інтелектуальної діяльності, спрямованої на розуміння і сприйняття витвору мистецтва» (Переклад наш. – Я. Д.) [353, с. 220]. Основними ознаками художнього мислення, на думку О. Поліщук, є «відмінність від абстрактно-понятійного мислення», «наявність різновидів», «сукупність художніх засобів як знаряддя художнього мислення» [234, с. 76].

Варто зазначити думку А. Андрєєва про те, що «вирішальну роль <...> відіграє мислення, що здійснює найбільш тонкий аналіз зовнішнього світу. Тому для того, щоб правильно зрозуміти, як відбивається дійсність в мистецтві, нам необхідно розібратися в структурі і вмісті тих мислительних процесів, які відбуваються в свідомості людини, зайнятої художньою діяльністю...» [14, с. 3]. Науковець пропонує розглядати художнє мислення «... виходячи із загальних уявлень про особливості художнього відтворення світу» [14, с. 9]. Уважаючи художнє мислення естетичною категорією, А. Андрєєв відзначає, що це – «структурно-складний процес, який вміщує в собі ряд компонентів і не зведений до жодного з них, взятих окремо» (Переклад наш – Я. Д.) [14, с. 22]. Відкинувши постійні звернення до позицій марксистсько-ленінської естетики, можна виокремити основну цінність такого різновиду мислення, яка полягає, на думку вченого, в «істинності, у здатності глибоко розуміти оточуюче нас життя» [14, с. 11]. Науковець виокремлює два типи художнього мислення: антитетичний та неантитетичний [14, с. 10]. Відповідно до цих типів, визначено такі особливості художнього мислення: **антиномічність** та **неантиномічність**. Перша властивість умотивована невизнанням письменником законів суспільства, у якому він живе, та

небажанням підкорюватися їм; друга – погляд збоку на свій досвід.

Заслуговує на увагу також праця Б. Мейлаха «Психологія художньої творчості», у якій визначено, що зрозуміти закономірності художнього мислення творця – означає розкрити особливості «специфічної переробки і узагальнення його вражень дійсності, охарактеризувати його естетичну систему, принципи, якими визначена внутрішня структура його образів і на яких засновано їх виникнення і перетворення в індивідуальній свідомості» [170, с. 111]. Ця теза вкотре доводить, що художнє мислення будь-якого письменника можна зрозуміти через вивчення його художніх творів, щоденників записів та епістолярію.

Досліджуючи процес творчості, Г. Єрмаш визначає, що «... творчий процес художника, як і інші види суспільної діяльності, пов'язаний з процесом мислення, унаслідок чого художній твір як «витворене» стає «продуктом мислення...» [85, с. 57]. Зазначимо, що дослідниця особливого значення надає **інтелектуальному таланту** як структурному компоненту художнього мислення, адже збережені в пам'яті епізоди з життя, окремі типи характерів, замальовки, нотатки – усе це згодом митець може використати у своїй творчості.

Отже, художнє мислення – це специфічний тип мислення людини, спрямований на створення унікальних витворів мистецтва, які мають високу естетичну вартість.

Узагальнивши ознаки художнього мислення, констатуємо, що для Григора Тютюнника характерними є такі його особливості: **антиномічність; емоційність** та **чутливість**; наявність **інтелектуального таланту; синтетичність** (симбіоз живопису та музики в художніх творах); **ліричність, драматургічність**. Н. Зборовська в основу художнього мислення Гр. Тютюнника вкладає також «переживання природного ладу, спричинені пошуками внутрішньої гармонії» [96, с. 31]. Не претендуючи на всеохопність, докладно з'ясуємо лише основні, на наш погляд, властивості художнього мислення Гр. Тютюнника.

**Антиномічності** як рисі **художнього мислення** письменника сприяла політична ситуація в суспільстві. Так, однією з причин морального придушення та духовного спустошення письменника був тиск з боку тоталітарної влади.

Гр. Тютюнник ніколи нікому не підпорядковувався й вимагав цього й від інших. Саме тому він був вільним у своїх думках, висловленнях і діях. Підтвердження цього знаходимо в щоденнику митця: «Воля – це передусім опір» (переклад наш. – Я. Д.) [292, с. 232]. Олександр Гижга пригадує, як, працюючи у відділі художньої літератури, змушений був правити твори Гр. Тютюнника, щоб вони вийшли друком. Проте письменник відмовлявся від найменших правок. У відповідь на пропозицію друга почекати, митець казав: «Як ляжу я, тоді нехай лежить. А поки стою, стоятиме й вона» (новела. – Я. Д.). Особливо він не любив графоманів, які писали або ж на замовлення влади, або заради грошей. Саме небажання примиритися з тоталітарною владою, писати «про що скажуть», постійні протистояння, захист українського письменства й визначають, на нашу думку, антиномічність художнього мислення Гр. Тютюнника.

Незалежними постають і персонажі його творів (Олесь «Дивак», Микола «День мій суботній», Ігорко «Смерть кавалера», Ілько «Сито, сито...» Харитон «Облога» та ін.). Головний герой оповідання «Дивак» Олесь, на перший погляд, здається тихим, добрим. Принаймні так про нього говорять у селі. У школі на уроці малювання хлопчик показує зовсім іншу рису свого характеру – упертість та непокірливість: учень не намалював горщик тому, що саме в той момент йому необхідно було вивільнити свої емоції та уяву й намалювати щойно побаченого дятла. Демонструючи свій непростий характер, Олесь ще й посеред уроку без дозволу вийшов із класу. Для хлопчика це було не порушенням поведінки, а утвердженням його внутрішньої свободи.

Поборником справедливості постає також Ігорко («Смерть кавалера»). Відрахування з училища автоматично означало залишитись без одягу та їжі. Таке найближче майбутнє чекало на Ігорка і матір, а все через неспроможність замполіта захистити своїх вихованців. Учень різко відреагував на відрахування: для нього назавжди помер Герой Радянського Союзу:

«– Що?! – вигукнув Ігорко, схоплюючись на ноги. – Герой?!

Рвонувся до лінійки, вдарився головою об дошку і щосили закричав:

– Ви... Ви... Чуєте... Ви?!» [295, с. 111].

Дивацтво Юхима («Комета») органічно вписується в узагальнений образ героїв-диваків Гр. Тютюнника. Проте ключовими в оповіданні є зображення людської підлості, з одного боку, та процесу колективізації, коли людська честь і гідність були нівельовані системою, з іншого. І хоча Тихін жалкував про вчинене, відчував страх перед Юхимом за те, що обманом відібрав коня в нього, але це не виправдовує його в очах племінника. Хлопець, ще не маючи життєвого досвіду, не розуміючись на складнощах людських стосунків, уважає вчинок дядька негідним і вирішує: «А дядько хай так і знають: завтра я з ними по рибу не піду» [295, с. 57].

Риса незалежності й боротьби презентована й у психоавтобіографічному творі Гр. Тютюнника «День мій суботній». Якщо в оповіданнях підліток намагається протидіяти усталеним законам, то в повісті – це вже дорослий чоловік. Він не звик коритися, прислужувати й ніколи цього робити не буде. Одним із яскравих прикладів протиборства системі є випадок, коли головний герой навмисне запізнювався на роботу, як він зазначає «не тому, що проспав чи помалу йшов, а заради розваги» [295, с. 476].

Надмірна емоційність, чутливість Гр. Тютюнника посприяли вибору форми художніх творів. Можемо припустити, що холеричний компонент психоструктури письменника породив у його творах особливу художню енергетику. Саме ця риса психоструктури митця дозволяла точно, лаконічно й гостро виразити почуття, сконцентрувати увагу на окремих деталях. Ідея «сконцентованості матеріалу і компактності композиції» [301, с. 247] як основна ознака новели, притаманні творам Гр. Тютюнника. Отже, перевага жанру новели, а особливо таких її форм, як психологічна та соціально-психологічна зумовлені бажанням письменника сконцентрувати увагу на окремих психічних станах людини та індивідуальностях.

Про **синтетичність** як основу художнього мислення йдеться у працях Б. Мейлаха, Г. Клочека, М. Фоки. Уважаємо, що емоційність як складник характеру Гр. Тютюнника сприяв синтезу в його творчості **музики** та **живопису**.

Художник В. Березовий у спогадах про Гр. Тютюнника звертає увагу на те, що письменник дуже любив пісню. Завжди, коли мав змогу, занотовував пісні і сам любив співати. В. Березовий зазначає: «Гармонійне поєднання почуття і слова,

яке досягається в народній пісні, не давали йому спокою <...>. Народна пісня була для нього святинею, до якої могла доторкнутись тільки добра, чиста душа» [25, с. 133]. Н. Дангулова пригадує, що кожного разу, коли Гр. Тютюнник приїздив до неї в гості, можна було почути його спів: «голос його, гучний, «оксамитовий» баритон, яким він володів дуже вільно» [48, с. 241]. До речі, у записнику письменника знаходимо не лише окремі назви пісень, а й їхній повний текст. Тож і художні твори Гр. Тютюнника насичені піснями («Зав'язь», «Смерть кавалера», «Медаль», «Оддавали Катрю», «Син приїхав», «Поминали Маркіяна», «Облога», «Вогник далеко в степу» та ін.). Сам письменник говорив, що пісня – це «коли душа сповідається» [276, с. 133]. Як уважав митець, музика має гіпнотичний вплив: «Іноді музика гіпнотизує людину: примушує її стискувати кулаки, сміятися, плакати, сумувати, пом'якшує душу і запалює ненавистю. Дивна сила в цій стрункості звучання» (Переклад наш. – Я. Д.) [288, с. 283].

Зосередимо увагу на використанні письменником пісні в оповіданні «Оддавали Катрю». Перша й найпотужніша пісня в оповіданні – «Ой, братіку, сокілоньку». На відміну від інших пісень, які лунали на весіллі, це давня пісня-сугестія, адже вона навіює спогади на гостей. У ній і радощі, і сум, і сльози. Вона об'єднала тих, хто ще вчора був у сварці, навіть чоловіки прохмеліли, наче й зовсім не пили: «Здавалося, не десятки людей співало ту пісню, а одна многогласа душа... » [293, с. 76]. Не справила враження вона лише на гостей з міста, які були в'язнями урбаністичної культури. Вдруге звучить пісня у розпал святкування. Якщо в першому випадку пісня мала сугестивний або навіть катарсичний характер, то в другому стала елементом розваги й водночас ключем до розуміння суті жениха Катрі. Пісня в молодого викликає не лише позитивні емоції, а робить його м'якшим.

Пісні читаємо і в оповіданні «Син приїхав». Перша пісня «Ой, гаю мій, гаю» у виконанні директора школи Івана Лукича має розважальний характер. Аби якось уникнути конфлікту з «потрібною людиною», лісником Митром Лободою, директор із дружиною почав заводити пісню, яка мала примирити всіх: як заспівали, «Митро й справді прикишк, мов дитина, якій дали циці, похилив голову

й тихо заплакав» [295, с. 266]. Павло швидко звик до життя в місті, стосунків з людьми «вищого сорту», знав, коли потерпіти треба, а коли надавити на людину. Тож коли Митро Лобода не погоджувався їхати, Павло розумів, що насправді жодних справ у лісника немає, він просто демонструє свій норів, свою велич: «Павло не образився. Він звик терпіти потрібних людей, то тільки посміхнувся й погнав машину» [295, с. 265]. Вийшовши вночі, щоб зняти акумулятор із машини (аби раптом не вкрали), Павло почув пісню, яка линула з хати. Очевидно, сільське коріння не можна отруїти посадою, грішми, знайомствами в місті. Тож показовим є те, що на самотині, «і Павло, одгвинчуючи акумулятор, теж підмугикував: Поїхали з нами, // З нами, козаками, // Краще тобі буде, // Ніж у рідной мамі...» [295, с. 267]. У цілому пісня як елемент української культури наявна в багатьох творах митця. Отже, **насиченість творів** Гр. Тютюнника **піснями** пояснюємо не лише наближенням до українського колориту, а й загальним ідейно-змістовим навантаженням художнього тексту.

Спостережливість разом із вразливістю сприяла фіксації в пам'яті побачених живописних картин. У щоденнику письменника знаходимо розлогі описи весни з усіма її квітучими принадами, деталізовані описи сну або ж нічного періоду доби, насичені живописними картинами. Можемо стверджувати, що спостережливість, увага до найменших деталей, станів, речей стали основою **живописного компоненту** художнього мислення Гр. Тютюнника. Записник митця наповнений також замальовками окремих явищ природи (сніг, дощ) або ж описами місцевості (сосновий бір, Вербний хутір); часто натрапляємо на описи сонця, неба: «Жовто заходило сонце. Жовтогаряче і гостре воно було – не вдивишся...небо на небосхилі зелене, без прозорості, і зоря, одна, теж яскраво-зелена тремтіла... Півнеба зеленого над горою, а вище – синє, – теж з тонким відтінком прозелені...» [295, с. 392]. Вражають й описи пір року: «Солом'яні стріхи при дорозі почорніли. Сніг ще зостався тільки по садках. На городах – лунки з-під картоплі, в них вода, плавають і крутять повільно круглі крижані коржі. По озимині – сизі калюжі з брудносірою піною по кругу <...>. Струмки ріжуть собі шлях у відталій землі. А по боках скрижанілі сніги гострими козирками. Лози абрикосового кольору...

[295, с. 330]. Окремі елементи замальовок знайдуть своє втілення в оповіданнях «Деревій», «На згарищі», «Печена картопля», «Медаль», «Іван Срібний». Оповідання «Деревій» насичене живописними картинами: «На розсаднику ані душі, навіть слідів людських немає – неторкана земля. Тільки рівенькі, посаджені під шнур кленочки, тополі, дубки, ясени до сонця пнуться та напружуються в бруньках – ось-ось вони луснуть» [295, с. 85].

Про використання Гр. Тютюнником червоного та чорного кольорів неодноразово йшлося у дослідженнях А. Гурбанської, Н. Зборовської, О. Чепурної та ін. Варто зазначити, що майже всі твори письменника насичені палітрою кольорів. Маємо підстави стверджувати, що кольори та їхні відтінки також передають певні настрої, почуття героїв, створюють емоційну атмосферу оповідань та повістей. Тож використання кольорової гами слугує художнім маркером психічного стану героїв. Так, *чорні очі* у Санька Бреуса з оповідання «Дикий» гармонують з його дикою і чудернацькою натурою; *червоний захід сонця*, *червоно-зелені іскорки* на траві від сонця, *чорні куці* верболозу, *червоне сонце* із блискавками – усе це символізує жахіття війни («На згарищі»). Недаремно зобразив автор *червоно-сумне осіннє сонце*, яке не гріло, а, здавалось, сумувало разом із Климком, з іншими обездоленими війною дітьми («Климко»); *чорна кіптява* від диму згорілої станції – чи не єдиний притулок хлопчика. В оповіданні «Червоний морок» чорний та червоний кольори також асоціюються з подіями з війни. Як бачимо, усі перелічені кольори та їхні відтінки передають настрій часу, подій та психологічні стани героїв.

Прикметною є динаміка семантики кольорів. Наприклад, на початку твору («Зав'язь») «червона заграва» символізує невизначеність, адже хлопець не знає, чого очікувати від Соні, «бо то дівка з тієї куряви, що чорти на дорогах крутять!» [296, с. 26]. Далі «червона заграва» стає вже символом страху парубка, бо під ногами крига, повітря холодне, а крім того, він несе відповідальність не лише за себе, а й за Соню. Хлопець поцілував дівчину, і йому стало легше, адже він цього давно хотів – і тоді в «степу ще дужче розжеврїлось» [296, с.28], «червоно виблискують скиби» [296, с. 28,], аж раптом червоний колір змінюють білий і

зелений: «біліє опалий цвіт» [с. 28] і «миготять дрібні, мов роса, прозеленкуваті крапельки: то зав'язь» [296, с. 28]. Білий колір символізує спокій, адже Соня відреагувала на поцілунок спокійно, а зелений – сигнал зародження кохання [296, с. 28]. В оповіданні «Обмарило» червоний колір є символом несамовитої люті: «І раптом отетеріла, побачивши чоловікові очі – червоні з безсоння і якомось дуже витріщені» [296, с. 55]. А «червоне березневе сонце» може свідчити про чергову сварку з дружиною, коли та побачить, що єдине вціліле порося чоловік задушив уночі.

На чорні кольори в оповіданнях натрапляємо частіше («В сутінки», «Комета», «На згарищі», «Облога», «Холодна м'ята»). Чорний – колір ночі, суцільної темряви, інколи незнання, перестороги. Саме такі функції виконує чорний колір в оповіданні «В сутінки»: «Поночіє в нашій хаті рано, особливо взимку. Це тому, що ліс під боком. Ще ото у верховітті жевріє ожеледець, а поміж стовбурами і в заліплених снігом кущах уже снуються тіні <...> – німі і холодні. Хата враз меншає, нижчає стеля» [296, с. 29]. Образ чорної землі набуває двоякого звучання в оповіданні «Холодна м'ята». Земля як космогонічний символ – це те, що забирає тіло після смерті, і водночас тільки на землі може існувати життя, і лише земля дає плоди. В оповіданні чорна земля постає одночасно символом і вічності, і кінця: «пахла чорна земля на пагорбах між заплавами – пахла весняною жагою родити і вимерлими травами, трухлим сухостоєм і молодим пагіллям – пахла вічністю і скороминучою порою» [296, с. 66]. Як навесні відмирає все старе, а земля оновлюється, так і в житті героїв: почуття ніби оновилися. Свідченням цього є внутрішній монолог Андрія: «не можна так мислити і жити, коли земля пахне торішніми травами і молодією м'ятою, вічністю і миттю...» [296, с. 67]. В оповіданні «На згарищі» чорні руки Одарки, у якої квартирував Федір Несторович, символізують важку працю на землі.

Для реалізації живописання словом Гр. Тютюнник удається до конкретно-чуттєвих образів, які «являють собою поєднання дотику та запаху» [11, с. 95]. О. Білецький визнає, що запах діє так, як і музика, адже він викликає в уяві спогади всупереч розумового «я» та має надзвичайну силу впливу [24]. У записній

книжці Гр. Тютюнника можна знайти окремі замальовки насиченого пахощами трав, степу: «Пахне степ, нагрітий сонцем: соняшниками в цвіту, стернею, травами на обніжках, просто гарячою землею» [292, с. 392]. У листі до Н. Дангулової від 20 травня 1971 р. письменник ділиться спогадами про запахи рідної Мануйлівки: «Боже мій, як тут усе пахне! Земля, трава, дерева, хліба молоді, вода у криницях, навіть мій велосипед, мій перпетуум-мобіле, не технікою пахне, а Мануйлівкою! А бузки!.. Навіть найпохмуріший, який лише може бути, жонофоб, удихнувши його пахощі, подумає: «Не завадило б закохатися». Ось який тут бузок» [292, с. 123]. Ще в одному листі до перекладачки Гр. Тютюнник, описуючи зимову пору в Ірпені, використовує влучні епітети та порівняння: «в Ірпені багато синього снігу й ліс удалині синіє, і за ним та за мостом сходить малинове сонце, схоже на материнську печаль» [292, с. 140]. Немало епітетів прочитуємо і в художніх творах прозаїка: «Душно й солодко пахне в низовому бабиному садку тернів цвіт» («Вуточка»); «Пахла чорна земля на пагорбах між заплавами – пахла весняною жагою родити і вимерлими травами, трухлим сухостоєм і молодим пагіллям – пахла вічністю і скороминучою порою...» («Холодна м'ята») [292, с. 36].

Отже, використання в художніх творах образних одоративів, поєднання кольорової гами з музичним компонентом дає підстави стверджувати про **синтетичність художнього мислення** Гр. Тютюнника. Додамо: на письмовому столі Гр. Тютюнника лежала репродукція картини Еріха «Гонець». Митець так пояснював М. Григоріву: «А знаєш, чимось допомагає в роботі – чи настрої створює, чи змушує бути уважнішим до деталей. Живопис і література – споріднені. От тільки будівельний матеріал різний» (Підкреслення наше. – Я. Д.) [48, с. 191].

На **драматургічність** як рису художнього мислення Гр. Тютюнника вказує В. Панченко: «Є в його новелах щось від драматургії. Йому притаманне майже неперевершене чуття жесту героя, вміння через рух, вимовлене слово, вираз обличчя багато сказати про характер людини» [213, с. 155–156]. Однією з ознак драматургічності визначають діалоги та внутрішні монологи як форми вираження змісту й психології характерів, станів персонажів. Діалогічність у художніх

текстах Гр. Тютюнника надає творам ритмічності, динаміки подій. Яскравим прикладом слугує діалог сторожів Олекси й Сергуня («Азарт»). Гра в карти так захоплювала сторожів, що вони вже не контролювали себе:

« – Чим то ти вдарив? – питає, бувало, Помазан, бока нахиляючи голову до побитої карти.

– А ти подивись, подивись! – вигукує Чабан зухвалим тенорком, за яким чутно смішок, а сам думає: «Додивився, невірна кров!»

– Бачу, король бубновий... А козир що? Що козир, питаю? [...].

– Подожди! Чого це в тебе зосталася одна карта, а в мене дві? Сьомаку червову де дів?

– Яку сьомаку? – хрипить Помазан і закашлюється, щоб продумати, як викрутитися. – Я ж тобі її ходив, пам'ятаєш? Ти ж її побив!

– Коли побив?! – закипає Чабан і бичиться з-під густої чорної брови на Помазана.

– Чим побив?!» [294, с. 339].

Одним із яскравих прикладів внутрішнього монологу є монолог батька Катрі («Оддавали Катрю»). У пориві відчаю від втрати ще однієї доньки Степан, на відміну від спокійної й терплячої дружини, не міг стримати емоції: «Думалося, приведе у двір доброго парубка, хазяїна молодого, та й житимуть на всьому готовому, для них таки приробленому, а їм із жінкою буде до кого на старості голову прихилити <...>. Казав зятям: зоставайтесь, хлопці, тут. Хати вам хутором поспинаємо в одне літо, садиби колгосп наріже такі, що садки в два-три роки вижене, як з води <...>. А вони: «У нас, папаша, там рідні, там квартири, заробітки непогані – чого ж іще?» [293, с. 65–66]. Монолог Степана відображає переживання, роздуми не лише про долю своїх дітей. Це також думки інших селян, діти яких виїхали в місто в пошуках кращого життя. У голові батька не вміщується, чому не можна жити в селі, працювати на землі, як усі інші, як він вважав, нормальні люди. Його психологічний стан ускладнюється ще й дивними стосунками між молодими, які поводяться як чужі люди. Такі внутрішні монологи мають місце в багатьох новелах, де Гр. Тютюнник, майстерно володіючи словом, уникає зайвої описовості, натомість залишає деталі, які складають мозаїку

почуттів кожного з героїв оповідання.

### 3.3. Акторська гра як метод художньої творчості

Гра в найширшому розумінні була об'єктом вивчення різних сфер: педагогіки, психології, лінгвістики, літератури, культурології, театру, фольклору, кіно. Загальновідомим є факт, що гра – один із різновидів творчості. С. Михида, досліджуючи роль гри у формуванні креативності В. Винниченка, відзначає, що для письменника «гра була своєрідною платформою творчості, таким собі «полігоном», на якому розігрувалися маленькі драми людських стосунків» [171, с. 116]. Якщо для В. Винниченка ризиковані ігри героїв виконували роль «своєрідної **ініціації** – переходу особистості зі світу дитинства у світ дорослих» [171, с. 121] (Виділення. – С. Михиди.), то в житті й творчості Гр. Тютюнника гра має іншу ітіологію. По-перше, ідеться про реалізацію генетично зумовлених особливостей; по-друге, для Гр. Тютюнника гра мала психотерапевтичну спрямованість, і, врешті-решт, це своєрідний метод творчої лабораторії митця. Розглянемо гру в мегатексті Гр. Тютюнника як спосіб реалізації генетичної потреби, як утечу від дійсності і як художній метод.

Психологи стверджують, що генетичний аспект особистості є чи не одним з основних її параметрів [247]. Людина народжується з певним запасом задатків, які в процесі її розвитку переростають у здібності. До генетичних задатків Гр. Тютюнника зараховуємо й акторський хист, яким були наділені фактично всі родичі письменника по батьковій лінії: «сценічний дар, яким славилася вся його шилівська родина Хтудулів, безперечно, був коренем його письменницького таланту» [48, с. 359]. Переконані, що Гр. Тютюнник володів рисами, виокремленими давно Мішелем Бернаром як чинники акторського мистецтва. Це тілесна іронічність: набір і диверсифікація можливостей видимого тіла; проксеміка: орієнтація тіла стосовно сцени й публіки, постава тіла і гра його вагою; жести: конфігурація сегментів тіла (рука, нога, стопа тощо) стосовно оточення, рухи й динаміка тіла на сцені; мімічне й жестикуляційне вираження:

очевидна експресивність тіла; вокальність: чутна експресивність тіла, продуковані тілом звуки, наприклад пальцями, ногами, ротом тощо [19, с. 176].

Зазначимо думку геніального Б. Ступки: «прогулюючись вулицями, вдивляюся в обличчя, а потім на сцені трансформую побачене» [238]. Актор живе враженнями, і маємо погодитися з Б. Ступкою в тому, що потрібно мати ще й дуже хорошу пам'ять, аби потім відтворити побачену деталь у грі. Чіпка пам'ять Гр. Тютюнника вражала друзів, знайомих, колег, адже письменник не лише читав напам'ять власні прозові твори, а й цитував великі за обсягом частини художніх творів інших митців. У спогадах П. Засенка читаємо, що «феноменальна зорова пам'ять» дозволяла Гр. Тютюннику відтворити чийсь детальний портрет, він «у пам'яті беріг точний вираз очей того, хто говорив, його позу, міміку» [48, с. 282].

Підтверджують акторські здібності письменника спогади його сучасників: І. Дзюби, О. Черненко, М. Вінграновського, Є. Гуцала, Н. Дангулової, В. Дончика, П. Засенка, П. Малєєва, Д. Павличка, А. Шевченка. Так, О. Черненко пригадує: «Григір імпровізував неперевершено. Внутрішнє бачення, міміка і жести зображуваних настільки були точними, що не можна було не вражатися з його таланту актора» [340, с. 154]. Зауважимо, що ніхто так не читав художні твори, як Гр. Тютюнник. Публіка завмирала під силою магічного голосу митця. У спогадах М. Слабошпицького читаємо: «Я не раз чув, як читали зі сцени оповідання Григора непогані актори, але краще за нього ніхто їх не читав» [48, с. 388]. Навіть у спілкуванні з друзями митець виявляв свій акторський хист: «просто розповідати Г. Тютюнник не міг, він завжди грав. Грав витончено, як справжній актор, імітуючи при цьому багатьох людей» [48, с. 315]. Про «артистичні експромти» митця пише у спогадах і М. Кравчук. Зворушливим було читання автором «Кізоньки»: «а Гриць забуто перенісся у світ пристрастей і великої печалі – очі горіли хворобливо, й давня наскісна борозенка на чолі глибшала й тремтіла...» [48, с. 300]. Г. Булах стверджує, що міміка й жести Гр. Тютюнника були настільки реальними, що зображувана людина під час сценки оживала. У цілому майже всі, хто був знайомий із Гр. Тютюнником, відзначали його акторський хист. Очевидно, ідеться про гру як про мотивацію, пов'язану з «глибокими життєвими потребами»

(Підкреслення наше. – Я. Д.) [245, с. 167]. Театрознавці відзначають прийом статурності, який полягає в можливості актора певний час зберігати позу або жест. Гр. Тютюнник його часто використовував. У спогадах його літературних ровесників читаємо, що Гр. Тютюнник міг довго фокусувати увагу на окремих предметах або залишатися в певній позі. Найяскравішим підтвердженням акторського таланту є записи друзів Гр. Тютюнника про його проби в кіно. М. Вінграновський згадує, що «всі, коли побачили його кінопробу на екрані, захоплювалися ним, його талантом, вигукували, що це відкриття» [48, с. 168]. О. Шугай зафіксував епізод, коли Гр. Тютюнник читав «Три зозулі з поклоном»: «Тютюнник читав стривожено і зовсім тихо, ніби остерігався, що не витримає, зірветься. Його творів актори так не читають» [48, с. 479].

Дослідниця театру М. Давидова зазначає, що початок ХХ століття був пронизаний театральністю: «театральність наче наповнювала повітря епохи, прикрашала стиль життя, відчувалася в манері поведінки, зовнішньому вигляді людей» [75, с. 13]. Тож театральності Гр. Тютюнника сприяв ще й дух епохи, пронизаний новаторством, естетичними пошуками, експериментаторством.

Мистецтвознавець М. Барнич зауважує, що поведінка актора – це «система мімічних рухів, рухів в межах тіла та просторі, якими усуваються внутрішні психічні подразнення (страх, сором, невпевненість)» [20, с. 8]. Є. Гуцало переконаний, що Гр. Тютюннику вдавалося повністю перевтілитись у свого героя: «він прибирав рухи цієї людини, надавав своєму обличчю певного виразу, знаходив для голосу відповідні інтонації, які сукупно й допомагали творити образ, про який ішлося» [48, с. 209]. М. Вінграновський стверджує, що письменник був природженим актором: «Він не просто правдиво грав, правдиво говорив слова, він, як би це сказати простіше, означав собою себе, тобто особистість, яку не сховаєш ні під який грим і костюм. БУВ – і все...» [48, с. 165]. Легкість приходиться до актора тоді, коли він не стежить за своїми рухами, жестами, а поводить себе природно, відзначає Марк Розовський [255].

Уважаємо, що, маючи акторські здібності, але не маючи досвіду, людина не може стати професіоналом театральної справи. Глядачі не повірять. Має бути

певний життєвий досвід, щоб правдоподібно викласти художній матеріал. На думку Б. Голубовського, той, хто хоче сказати людям нове про життя, повинен уміти бачити це нове в самому житті, відібрати, узагальнити й передати це в іншій якості. «Уміти бачити – багатство актора» [57, с. 153]. Школа життя – важливий складник фантазії письменника, але її потрібно завжди збагачувати за рахунок нових вражень. А Гр. Тютюнник завжди потребував нових вражень, черпав їх від людей. Митець, прогулюючись Андріївським узвозом, щоразу вивчав характери людей, рухи, мову, міміку, ніби накопичував інформацію, яку потім беріг у пам'яті. За одними людьми він просто спостерігав, з іншими – заводив розмову, а деяких відверто провокував. І потім широко радів, якщо реакція людини на його слова, вчинки була не такою, як він сподівався. М. Барнич зазначає, що «яскравим прикладом свідомого приховування свого стану є за давніми душевні переживання або за давня подія, яка тримається в емоційній пам'яті цієї людини як душевна травма» [22, с. 114]. За переконанням психологів, гра сприяє вивільненню негативних емоцій, а також увиразнює власні можливості. Погодимось з більшістю науковців у тому, що гра в найширшому розумінні є «вільна ідея» [53, с. 17]. Серед ознак гри Й. Гейзінга називає й те, що це вияв свободи, і що це перехід від повсякденності до уявного світу [319]. Науковці стверджують, що, граючи, дитина діє самостійно, вільно й тим самим позбувається обмежень: може літати, керувати транспортом, опановувати різні професії. Саме в грі дівчинка може побувати в ролі турботливої матері, а син перетвориться на сильного, сміливого чоловіка. Гра дає можливість людині відчувати абсолютну свободу, створюючи свій уявний світ. Так, З. Фройд уважає гру однією з форм вияву несвідомого. А свобода є обов'язковою умовою існування особистості. Л. Тарнашинська, осмислюючи феномен шістдесятництва крізь призму філософії екзистенціалізму, визначає, що життєві ситуації, у яких перебуває людина, вимагають вибору рішення і «лише у свободі вибору людина реалізує себе, і це єдино можлива форма самореалізації особистості» [280, с. 230]. В. Гаджиев відзначає двоїстість гри: це діяльність у реальному та ілюзорному світі одночасно. Усе ж «гра – це відхід людини від повсякденного життя. Будь-яка гра переносить

людину в магічний вимір. Це тимчасова сфера, яка знаходиться серед буденного життя» [53, с. 17].

Гра – найчастіше відпочинок, розвага, але в деяких випадках може бути й «засобом символічної розрядки напруженостей, що виникли під впливом актуальних потреб людини, які вона не в змозі послабити іншим шляхом» [161, с. 213]. Погоджуємось із С. Михидою в тому, що «гра з часом не зникає, а відроджується у творчості та втілюється у мистецтві» [171, с. 116]. Задум утечі від зовнішнього світу з'являється внаслідок конфлікту ідеалізованих уявлень про світ і реальністю, що й зумовлює душевну кризу особистості [29, с. 73]. Театралізація, на думку Н. Зборовської, – характерне явище нейротизму колоніального періоду. Для перехідного періоду, до якого належать 60-ті роки ХХ ст., характерні значні зміни і в суспільстві, і в культурі, і в літературі зокрема. Відбуваються письменницькі пошуки себе у світлі нових тенденцій, тем, проблематики. Митець намагається не втратити власне «я», уписатися в модерний мистецький дискурс, тому такий письменник «як ніколи, почуває себе актором» [94, с. 397], і за цих умов «виникає театроцентрична тенденція в літературі періоду так званої театралізованої незалежності» [94, с. 397].

Слушною є думка Л. Тарнашинської: «щоб заявити про себе, шістдесятники не обмежувалися лише художньою творчістю – для стилю цієї літературної генерації важлива була також публічність як найяскравіша форма репрезентативності» [279, с. 36]. В. Дончик пригадує поведінку Гр. Тютюнника на установчих зборах Київської письменницької організації, де, взявши слово, митець перетворив свій виступ на «маленьку сценку-розповідь про вибори голови колгоспу в його селі» [48, с. 261]. Це була ексцентрична поведінка, що, на думку вчених, було на часі.

Своєрідне маскування емоцій за допомогою гри було об'єктом вивчення багатьох психологів, літературознавців та мистецтвознавців. М. Барнич зазначає, що «прикметною особливістю людини, що переживає глибокий стрес чи просто неприємні відчуття, є її прагнення позбутися цього стану переживання через вивільнення його енергії» [22, с. 113]. О. Поліщук, досліджуючи концепт «автор-

гравець» в українській постмодерній прозі, зазначає, що «автор приховується від читача за «маскою» гри [233, с. 107].

Якщо людина, зазначає Н. Ліфарєва, зростає в суспільстві, де не діють закони моралі, культури, то виникає потреба в самозахисті (підкреслення. – Я. Д.). Однак поряд із відчуттям незалежності «у людини зростає почуття «самітності», і тоді це породжує почуття беззахисності. Отже, процес індивідуалізації призводить «або до підкорення іншим, або до пригнічення інших, або до ізоляції від них. Тобто, за умови зростання в тоталітарному суспільстві народжуються два типи особистості: «конформна, яка не має власного «Я», і владна, деспотична» [161, с. 57]. Яку роль у тоталітарному суспільстві обирає Гр. Тютюнник? Підкорюватися Тютюнник не вмів; визначаючи свободу основою життя людини, митець не міг змушувати інших підкорятися йому. Тому залишається останній варіант – утеча від дійсності. На це вказує і Н. Зборовська: «пожертвувати своїм індивідуальним людським обличчям на догоду соціальній масці – логічний шлях конформіста, однак антиконформіст, страждаючи від соціальної маски як форми несвободи, не приймає внутрішню зраду себе, а тому шукає форму, яка б утілила його незалежну, сутнісну позицію, значущий духовний індивідуалізм» [94, с. 398].

За переконанням М. Барнича, «майстерність обману межує з майстерністю актора. Бо ж найбільшим блокатором почуття правди в ролі постає внутрішнє акторське «я», [20, с. 7–8]. Фрагментарно розглянемо творчість письменників, чий художні здобутки в літературі мають риси «театральності» [357; 36] : М. Гоголь, О. Вишня (Павло Михайлович Губенко). Нашому вибору сприяло декілька чинників: неперевершеність таланту і трагізм долі обох митців. Обидва мали акторський хист. М. Гоголь «мав артистичне обдарування, його постійно супроводжували різноманітні розіграші, вміння пародіювати, несподівано придумані для себе історії» [141, с. 247]. Остап Вишня, зростаючи в родині, яка не відзначалась матеріальними статками, марно мріяв про навчання у вчительській семінарії. Хоча через брак коштів був змушений студіювати медицину, усе ж разом із старшим братом (таким же сміхотворцем), не пропускав жодної прем'єри в театрі: «Садовський, Саксаганський, Заньковецька, Мар'яненко – митці, які

назавжди залишили в серці Остапа Вишні ніжну прихильність до Мельпомени, зробивши його на все життя вірним «меценатом» режисерів і акторів» [141, с. 5–6]. Дослідники зазначають, що лише двоє братів із-поміж тринадцяти, які вижили, володіли хистом до пародіювання. Проте якщо схильність до жартів і пародіювання М. Гоголю дісталось у спадок від батька Василя Гоголя-Яновського (актор і режисер театру поміщика Дмитра Трощинського), то Остап і Василь зростали в багатодітній простій селянській родині, де акторів не було.

Про наявність артистичних здібностей і М. Гоголя, й Остапа Вишні писали їхні біографи. Зосередимо увагу на акторській грі, яка, на нашу думку, стала ширмою, захисною реакцією для обох митців. Роздвоєність М. Гоголя між Україною і Росією, релігією й демонічністю разом із глибоким розумінням «пороків» суспільства призводила іноді до неадекватних учинків. О. Трохименко слушно зазначає, що сміх Гоголя не завжди добродушний, це «протест проти брехні, вульгарності, протест, далекий від того, щоб потурати пороку, але й повний серцевої участі до жертв цієї вади, від чого ще різкіше впадає в очі жахливе становище, коли немає лиходіїв, негідників, а життя настільки сповнене і злодійством, і підлістю, і брехнею» [285, с. 80]. Дослідниця називає сміх «знаряддям звільнення». І хоча в науковій розвідці автор не дає коментарів наведеній тезі, ми переконані, що М. Гоголь усвідомив суть людини, зрозумів проблеми тогочасного суспільства, які на собі ж і випробував, а головне – він створив новий сміх, що очищував душу: «він (Гоголь. – Я. Д.) також розумів, що і комедія, на однакових правах з трагедією, повинна очистити душу глядача від горя, примирити його з життям, викликати в ньому піднесений підйом духу і почуття розчулення і благоговіння перед ідеалом» [285, с. 79].

Добродушний характер усмішок Остапа Вишні відшліфовувався під впливом сміхової культури М. Гоголя, І. Котляревського. Але чи можна назвати сміх письменника, який був загратований на десять років як терорист добродушним? Ю. Полякова звернула увагу на визначення жанру – «усмішка», що «генетично несе в собі риси розмовного жанру, який, безумовно, мав театральні елементи» [239, с. 62]. Дослідниця відзначає, що на перший погляд, простий гумор

«дошкульно вражав тих, на кого був спрямований» [239, с. 65–66]. Чого вартий діалог між Остапом Вишнею і слідчим КДБ, де письменник не без гумору відповідав на запитання. Коли слідчий сказав, що в кишенях гумориста було знайдено гранати й пістолети, то Остап Вишня доповнив: «У мене в пазусі ще був і кулемет-максим». Король сміху (за визначенням М. Наєнка) після десяти років неволі, отримавши свободу, усе ж не промовчав і написав фейлетон «Дозвольте помилитися», суть якого навіть не відразу збагнули редактори газети. Під простою, на перший погляд, фабулою про міркування над своїм романом і проханням молодого письменника помилитися насправді майстерно завуальовано «протест проти регламентацій у творчості і про можливість порушення цих регламентацій лише за умови, що письменник усе-таки повинен одержати право на творчу фантазію, тобто – «на помилку» [184, с. 214]. Після тієї «помилки» Остап Вишня був змушений знову мовчати.

Спорадичний огляд творчості М. Гоголя й Остапа Вишні зроблено, щоб простежити, як за допомогою гумору та акторствування прозаїки намагались задовольнити свої генетичні потреби. Використовуючи «маски», їм удалось показати зворотний бік радянської влади, побачити мерзотне, егоїстичне в собі. Можливо, не випадково в щоденнику Гр. Тютюнника знаходимо роздуми про творчість зазначених вище письменників: «Гоголь – письменник суто український. Тип людини, духовність, великий гумор – головна риса українського народу – все українське «на русском матеріалі». Адже ні Манілов, ні Коробочка, ні Ноздрьов, Собакевич не смішні, вони страшні у своїй дикості, варварстві. Сміх не од них – від Гоголя сміх. Цікава і сумна путь українського гумору від Гоголя до «зубоскальства» нашої братії на чолі з О. Вишнею. У Вишні був великий сміх та його витравили – і стало «зубоскальство» [292, с. 368]. Використання гри як засобу уникнення певних реалій життя, спробу втечі від дійсності, уважаємо, можна простежити і в мегатексті інших митців доби ХІХ–ХХ ст. І. Жиленко зауважує, що суспільна атмосфера 60-х сприяла вираженню внутрішньої свободи особистості, адже «внутрішній тиск душі піднімався, опираючись зовнішньому тиску тиранічної держави» [87, с. 32].

Про «прогностично-лікувальну роль театру» [36] говорить Л. Бондар. Відомо, що на основі гри, наприклад, створено форум-театр як одну з методик практичної діяльності психологів, соціальних робітників, учителів із людьми групи ризику. У Великій Британії психологи активно використовують методику «форум-театру». Перший вуличний «Театр пригнічених» створив бразилець Августо Боаль. Автори зазначеної методики не визнають «форум-театр» як терапію, але ми схильні вважати, що він може мати лікувальний ефект. Ця методика не схожа на тренінг, бесіду, натомість має ознаки театральної вистави: публіцистична вистава, пластично-хореографічне дійство, драматична постановка, гумористична вистава, інтерактивна театральна програма [309, с. 14].

За визначенням психологів, форум-театр – це «методика інтерактивної роботи серед різних прошарків суспільства, спрямована на вирішення соціальних проблем» [309, с. 7]. Суть методики полягає в тому, що глядачі дивляться виставу, у яку заздалегідь вкладено декілька проблем. Вони з'ясовують, хто в цій ситуації потерпає від пригнічення, а хто є пригноблювачем. Під час повторного перегляду вистави дійство припиняється за умови, що в глядача виникає ідея, як можна покращити ситуацію, знайти вихід: «він чи вона каже «Стоп!», виходить на сцену, замінює протагоніста (персонажа, який страждає від пригнічення) і показує, як, на його думку, треба себе поводити, що говорити для зміни ситуації на краще» [309, с. 7].

Однак більший інтерес становить «гра як метод». Мистецтвознавці переконані, що неабияку роль у грі актора відіграє й реакція глядача. Так, М. Барнич стверджує, що «глядач є тим психологічним фактором для переживання актора, який стимулює та активує його творчу енергію» [22, с. 115]. Звісно, що сьогодні театральне мистецтво спрямоване у фінансову площину. Усе ж якщо відкинути матеріальну заангажованість, то реакція глядацької аудиторії слугує доповненням до відгуків, рецензій акторської гри. За спостереженням мистецтвознавця, «публічний фактор у творчості актора є найвагомим чинником виникнення мимовільних внутрішніх та зовнішніх подразнень його організму» [21, с. 82–83]. Гра як метод художньої творчості Гр. Тютюнника, на

нашу думку, полягає в тому, що письменник програвав на публіці ще не опубліковані оповідання і спостерігав за реакцією глядачів. Митець демонстрував окремі епізоди, які насправді були основою сюжету його майбутніх творів (про що пізніше дізнавались глядачі), де був актором і глядачем водночас. В. Шевчук пригадує, що Гр. Тютюнникові подобалося, щоб його слухали, «любив, щоб те, що розкажує, діяло на слухача, любив бачити емоційний ефект своєї розповіді» (підкреслення наше. – Я. Д.) [48, с. 459]. П. Засенко пише, що Гр. Тютюнник часто «грав» своїх героїв, перевтілювався в них, перевіряв на людях все, що лягало на папір чи мало лягти (підкреслення наше. – Я. Д.) [48, с. 282]. Зазначимо й думку К. Станіславського, який публіці надавав важливу роль: без глядача актор не може повноцінно творити. Професійний актор постійно перевіряє свої «правильні» або «неправильні» дії по реакції глядачів. І Л. Ковальчук зазначає: «глядач дивиться на сцену, нерідко шукаючи там віддзеркалення власного життя, а актори намагаються вловити результати своєї гри в чуттєвій реакції глядачів» [124, с. 233].

Згадуючи про акторську майстерність Гр. Тютюнника, Д. Павличко наголошує, що «жоден актор не міг з ним змагатися. Він цілком перевтілювався у свого героя, й було видно, що за допомогою перевтілення і писалися ті оповідання» (підкреслення наше. – Я. Д.) [48, с. 359]. І. Дзюба, характеризуючи Гр. Тютюнника, зазначає: «Григорій розповідав про літературні новини, а зрештою «розійшовся», зробився «артистом» і заходився імітувати своїх давніх знайомих-земляків. Я розумів (таке ж було не вперше), що це він «апробує» сценки і характери з майбутніх своїх оповідань, задуманих і продуманих, але ще не написаних» (підкреслення наше. – Я. Д.) [48, с. 249]. Г. Булах пригадує: «Григорій, з гумором, темпераментом, сарказмом, з найтоншими нюансами, з діалогами, в образах, отак посеред дощового Хрещатика зіграв банкетну сцену вечора. То була незабутня новела, написана отут, голосом, сміхом, то був експромт неперевершеного артистизму, пластики, жесту. Імітуючи голоси, розігруючи конкретних персонажів, Григорій з дитинною безпосередністю творив свою виставу» [48, с. 151]. І в спогадах М. Григоріва знаходимо факти про те, що Гр. Тютюнник

«програвав» окремі епізоди, відтворюючи міміку персонажів, жести, інтонацію голосу» [48, с. 190]. Н. Рождественська визначає, що «підкреслена виразність почуттів, збільшення міміки і жесту є специфікою якраз акторського мистецтва» [254, с. 147]. О. Шугай пригадує, що часто бувало, як із звичайної розмови діалог переростав в акторську гру, або навпаки – діалог був продовженням гри. Очевидно тут варто говорити про швидкий перехід з однієї ролі в іншу або швидкий вихід з гри.

Для Гр. Тютюнника було важливо те, наскільки глядач зрозуміє суть твору і як глибоко він (твір) його вразить. Це давало змогу бачити недоліки в художніх творах, які автор довго правив і лише після того випускав у світ, де читачі пригадували вже програні Гр. Тютюнником сцени. Думається, що це означає, за визначенням А. Щеголева, «бути за маскою», тобто «дошукуватися таємного смислу живого національного обличчя, внутрішньої можливості свободи, закладеної у творчій особистості» [цит. за 94, с. 399]. Такий метод «споглядання збоку», де автор є глядачем вистави, спостерігаємо в оповіданні «Грамотний». В основі фабули – суд над Яковом Брусом. Проте це не справжній суд, а «товариський». На суд як театральне дійство вказує і той факт, що оголошення висіло «на фанерному щиткові для кінореклами», який склав сільський кіномеханік (підкреслення наше. – Я. Д.). Оскільки мешканці села не знали, як насправді проходить судовий процес, вони йшли насамперед за враженнями. Отже, є справжня сцена, є актори (Яків Брус і баба Мотря) і глядачі (односельці). Про те, що це дійство більше схоже на театр, свідчить той факт, що Яків на суд ішов не сам, а з «таємним радником Іваном Івановичем Шпугою – драмгуртківським суфлером» (підкреслення наше. – Я. Д.). Уводить автор у гру і глядачів: «Жінки ахнули в залі, чоловіки загули» [296, с. 350]. Видовищною цю гру роблять і допоміжні персонажі: «Параска, сусідка Мотрі Борознячки, почала з того, що заплакала» [296, с. 352]. У кінцівці оповідання натрапляємо на елементи театральності: «У залі загули, загомоніли, а судді пішли в гримірувальну і зачинилися там» (підкреслення наше. – Я. Д.) [296, с. 354].

Розрізняємо терміни «драматургічність» і «театральність».

Драматургічність, на нашу думку, виявляється в ознаках або рисах власне драми: діалогічність, наявність ремарок, внутрішніх монологів, які засвідчують психологічну напругу і, безперечно, увиразнюють конфлікт. Концепт «театр» у мегатексті Гр. Тютюнника реалізований за допомогою таких констант: театральна постановка, театральна афіша, театральний актор та ін. [цит. за 41]. Як зауважує О. Полякова, театральність виявляється в тому, що художній твір побудований за законами театального твору, де є «просторова тривимірність: прихований від глядача закулісний простір, де знаходиться автор <...>, умовна сцена, де діє персонаж <...> і, нарешті, «внутрішньотекстовий глядач», перед яким розгортається дійство (він же у більшості випадків – читач, що перебуває в реальній дійсності)» [239, с. 61]. Тож у поняття театральності ми вкладаємо тривимірність (автор – режисер, персонаж – актор, читач – глядач) і наявність у творі суто театральних елементів: афіша – оголошення, зроблене «густим фіолетовим чорнилом» [296, с. 346] на фанерному щитку; зал, гримірувальна; ряди, де сиділи глядачі – партер; суфлер.

Процес гри лежить в основі фабули оповідання «Азарт», яке ніби випадає з низки інших художніх творів, об'єднаних суспільною проблематикою. Відомий факт, що це оповідання опрацював гросмейстер України з шахової композиції, віце-чемпіон світу Віктор Капушта. Аналізуючи назви фігур, В. Капушта зазначає: «шахи – не лише розвага, а й своєрідний таємний код її буття. Тим-то вони здатні викликати творчий азарт, якого не можна досягти в інших іграх, вигаданих людиною» [110, с. 13]. Справді, гра так захопила сторожів ферми Олексю Помазана й Сергуню Чабана, що вони повибивали один одному вставні очі. І навіть після засідання правління, де вирішувалася їхня подальша доля, вони не припиняли грати. Шахи показав їм студент, який прибився до ферми, щоб зігратися. Це короткий екскурс у твір. Насправді ж оповідання має глибокий підтекст. Шахи – це мудра гра, яка вимагає інтелектуальних здібностей: «старовинна гра ставала дедалі яскравішою прикметою заідеологізованого суспільного життя, не надуманим, а справжнім виходом тогочасного покоління в інтелектуальний космос» [110, с. 12]. Однак не будемо вдаватися в «шахову

гарячку» [110] суспільства 1920–30-х рр., а відзначимо, що історія цієї інтелектуальної гри сягає тисячоліть. Лексема «шахи» (у перекл. з перської) означає «володар». Недарма студент після закінчення гри натякає на те, що не кожній людині властиво грати в цю гру, і щоб грати в шахи – потрібно мати неабиякий інтелект. «Прошу не забувати, що шахи – гра маршалів. А маршали бриються щодня» [295, с. 369], – сказав наостанок студент і пішов. Суть гри розкрито через монолог студента, він [монолог] більше схожий на філософський трактат і становить підтекст оповідання: «Місія, тобто завдання короля у грі, майже паразитське, бо він майже нічого не робить, а дбає про свою шкуру – або тікає, або затуляє себе іншими фігурами <...>. Коли інші фігури не вистояли, тоді й королю гаплик <...>. Ну, а пішак як пішак. – Хлопчина зітхнув. – Пішак – людина проста, як от ми з вами. І мета у нас в усіх проста: пішакові пересуватися з клітини на клітину вперед, ваша – стерегти колективне добро, моя – набрати чемодан картоплі, щоб і далі набиратися знань. Пішак б'є в обидва боки навкоси і тільки зблизька, коли супротивника може дістатися кулаком...» [295, с. 369]. Монолог студента в алегоричній формі характеризує різні суспільні прошарки. Очевидно, пішак не здатен на високоінтелектуальну діяльність. Ідеться про персоніфікований образ приземленої людини. Тож студент з'являється, показує гру і йде. Але гра повністю захоплює чоловіків, і автор начебто спостерігає збоку за цим процесом. Він досліджує, як гра маршалів вплине на них: перетворить дійство на інтелектуальне змагання чи нічого не змінить. Як не парадоксально, але Помазан і Чабан, віддавшись полону гри, так і залишились пішаками, хоча вважали себе маршалами. Можливо, є сенс міркувати над «грою в грі», оскільки, граючи в шахи, сторожі насправді грають самі з собою, удаючи «себесамоствердження». Раніше вони самоутверджувалися в роботі, потім у грі в карти. І згодом перейшли на більш інтелектуальний рівень – гру в шахи.

Як бачимо, акторська гра стала одночасно й вираженням генетичної потреби, і слугувала психологічним методом. Водночас театральність була властива так званій перехідній добі, до якої відносимо 60-ті роки ХХ ст., заангажованій фальшивістю культурної патетики, штучною свободою.

Перебуваючи тривалий час у суспільно-політичному капкані, який придушував внутрішні інтенції, письменники довго консервували в собі відчуття зраженості, непотрібності, цинічності, брехливості. Саме використання масок давало змогу оголити творчі душі, пульсуючі задавлені внутрішні конфлікти, породжені зокрема й руйнуванням психологічно-духовного синтезу батьківського й материнського кодів [94].

### **3.4. Сильові пошуки Гр. Тютюнника: кореляція поетики й психоструктури**

Мегатекст Гр. Тютюнника демонструє яскраві зразки, які підтверджують нерозривність особистісного, громадського й художнього. Про це зауважують більшість дослідників творчості митця. Зокрема, одним із визначальних векторів психоаналітичних досліджень Н. Зборовської, В. Даниленка є осмислення прози Гр. Тютюнника в тісному зв'язку з епохою, у якій він жив, та його особистістю. Цілком очевидно є те, що оточення письменника, домінування того чи того політичного настрою в суспільстві сформували комплекс зовнішніх і внутрішніх подразників / мотивів митця.

XX століття було знаковим для людства в системі як суспільних, так і світоглядних координат. На початку XX століття із кризою релігійної свідомості, прогресом філософської думки, дифузії літератури й філософії, виокремленням психології в окрему науку відбулися зміни і в літературі та літературознавстві зокрема. На відміну від прямого відображення подій у творі письменники тепер прагнуть експериментів та естетизації у своїй творчості. Розвиток нових течій, методів у літературознавстві Д. Донцов пов'язував зі зміною культурно-естетичних цінностей: «на місце невидимого Бога – релігію розуму, на місце абсолютної моралі – етику <...>, на місце великих пристрастей – поміркованість, на місце непевності відносин, що гартувала волю і гострила думку – соціальну упорядкованість» [82, с. 29]. Розглядаючи літературний процес межі XIX–XX ст., Ю. Ковалів визначає сецесію як перехідний принцип історико-культурної епохи

межі XIX–XX ст. Демонстрацією сецесії може слугувати література доби модернізму, адже вона формувалася в перехідний період, що вплинуло й на психологію творчої особистості. Модернізм як інтегральне явище [122] некоректно називати стилем, школою. Як стверджує Ю. Ковалів, письменники «опинилися в силовому полі між традицією й новітніми віяннями, охопленому полеміками й дискусіями, в ситуації «межового мислення», «спроб і помилок», в атмосфері альтернативних художніх та інтелектуальних пошуків» [цит. за 132, с. 23]. Зовнішній конфлікт, позначений своєрідним межовим мисленням, провокував новий тип творчої особистості, яка «ще не порвала з традицією, тому такого письменника вважали «своїм» як реалісти, так і модерністи» [132, с. 26]. Письменники-модерністи прагнули показати сутність особистості, конфліктність історичної доби, акцентуючи увагу на психологізмі, естетизмі, екзистенції. Очільники системи офіційної радянської культури швидко відреагували на таку еволюцію художнього мислення. Тоталітарна влада всіляко придушувала спроби творчої інтелігенції писати, говорити правдиво. Пручання владі закінчувалося тим, що художні твори окремих письменників не дозволяли видавати або ж вони зазнавали нищівної цензури, окремі митці слова втрачали роботу, а на іншу роботу їх не хотіли брати.

Мегатекст Гр. Тютюнника переконує нас у тому, що зовнішній конфлікт нерозривно пов'язаний із внутрішнім. Так, **зовнішній** конфлікт, спричинений ідеологією, неприйняттям його в суспільстві породжував **внутрішній** конфлікт творчої особистості, який полягав у потребі вираження, оприлюднення своїх художніх шукань і водночас розуміння неможливості реалізації цього. Ще одним аспектом внутрішнього конфлікту було протистояння фальші чи відвертої брехні гіркій правді. Простежуємо, що в художніх творах Гр. Тютюнник намагається розв'язати проблеми як суспільного, так й особистісного характеру, які часто вступають у конфлікт одна з одною. Бачимо, як митець майстерно реалізує свої внутрішні проблеми, переносячи їх у художню площину. Втрата сенсу літератури реалізму й пошуки себе, метаморфози у жанрово-стильових концептах модернізму – один із виявів **зовнішнього** конфлікту. Погоджуємося з визначенням конфлікту

І. Захарчук, спроектованого на творчість Гр. Тютюнника: «конфлікт між профанацією обрядово-ритуального наповнення буття і відкиданням будь-якої духовної практики модерним суспільством. Контекстуально накладається на перехідну добу між українським класичним реалістичним письмом і міфологізацією художньої свідомості, сакральним та ігровим чинниками в літературі» [90, с. 4].

Слушно зазначає з цього приводу Р. Мовчан, що тут ідеться про трансформацію реалізму в естетично новий час [176]. Однією із модерністських течій постає неореалізм. Монографію Л. Рєви-Лєвшакової «Неореалістична українська і російська проза першої третини ХХ століття» вважаємо своєрідним узагальненням вивчення розвитку неореалізму в українському літературознавстві. На думку дослідниці, в основі неореалізму лежать різні форми модерністських експериментів. Літературознавець наголошує на неоднорідності неореалізму, основанийого на класичних традиціях та пов'язаного з експериментаторським пошуком, психологічною акцентуацією й індивідуалістичним самовираженням авторів. Цілком погоджуємось і з твердженням С. Тузкова про те, що неореалізм «стверджує амбівалентність художньої свідомості ХХ століття, сфокусувавши в собі спільні тенденції реалістичного і модерністського мистецтва» [286, с. 25]. Так, на відміну від творів реалізму у своєму класичному варіанті неореалісти прагнули доповнити звичайне побутописання елементами психологізму, поєднати в художній творчості естетичні, філософські, антропологічні начала. Відбувається модифікація й художніх форм – від романів до оповідань та новел; також неореалізм «включає в себе різні типи художньої свідомості: екзистенційна, міфологічна, релігійна (чи – антирелігійна), романтична (утопічна) та ін.» [286, с. 25].

Поняття «неореалізм» запропонував В. Фащенко: «апелює передусім не до вольових зусиль індивіда, а до його пізнавальних здатностей, до досягнення складних взаємозалежностей між соціальним середовищем і психологічно-моральними спроможностями особистості» [300, с. 4]. Літературознавець визначає такі основні риси українського неореалізму: самобутність забарвлення;

узагальнення типового; збагаченість «новим баченням світу, передусім ірраціонального, часто незбагненого й фатального» [300, с. 4].

На думку В. Фащенко, відродження неореалізму відбулося в період 60–90-х років – час творчого роквіту Гр. Тютюнника (до 1980-го року). Л. Рева-Левшакова зазначає, що «дух нового реалізму і нового в реалізмі ХХ століття відкрив безмежну свободу та простір для відвертої художності й думки» [249, с. 149]. Це дає привід для твердження про так звану сповідальність творчості письменників-шістдесятників. Цілком логічним є й звернення письменників до ідей екзистенціалізму, представники якого вважали, що людина – жертва системи в тоталітарному суспільстві, де відчувається незахищеною і лише у свободі вибору вона реалізовує себе. Спадає на думку твердження А. Шопенгауера: «Воля є чисте прагнення до життя» [347]. За його переконанням, людина приречена на постійні пошуки, а творчість постає своєрідним вивільненням від безкінечних пошуків себе. Слушно зазначає Ф. Штейнбук: Гр. Тютюнник «прагне через створення своєрідного дискурсу, подолати як художню традицію, так і канони соцреалізму, внаслідок чого виникає поетикальний ґрунт, цілком сприятливий для подальшого розвитку вже сучасної української літератури» [348, с. 123–129].

Епістолярій Гр. Тютюнника є свідченням внутрішніх переживань митця, його творчих пошуків, пошуку свого місця в письменницькому колі. У листі до А. Кислого відчувається максималізм внутрішніх поривань письменника, широта мислення й бажання свободи, що є характерним для творчості екзистенціалістів: «Посмотри вокруг себя: живут люди и ничего им, сносно, многие даже довольны <...>. Это все университет выдыхается: разбуженную для полета мысль будни к земле пригвоздили; сила ума, закаленная в пятилетних размышлениях ищет достойной точки приложения, а ее нет» [292, с. 78].

Екзистенціалісти справді вважали, що людина повинна протидіяти тоталітарному суспільству, виборюючи свободу. Як було зазначено, Гр. Тютюнник цікавився не лише художньою творчістю. Епістолярій письменника та щоденникові записи засвідчують, що він займався перекладами, вивчав фахові наукові праці. Як наслідок творчих пошуків письменника – у щоденнику

Гр. Тютюнника є запис, який засвідчує критичні роздуми над тогочасною літературою та пошуками себе в цьому процесі: «писать по-толстовски сейчас нельзя. Классический анализ техники в наше время не пройдет. Во-перв[ых] он длинен и назойлив в стремлении предопределить вечный поступок. Во-вторых, словесный материал этого рода <...> успели изрядно опошлить. В-третьих, <...> нужна импрессионистская деталь» [292, с. 261]. Усе це загалом притаманне творчості Гр. Тютюнника. Можемо стверджувати, що письменнику вдалось еволюціонувати шляхом вивчення досвіду своїх попередників і цим самим подолати дуалістичну (Р. Мовчан) ситуацію: з одного боку – соцреалізм, а з іншого – неореалізм. Згадаймо про вплив філософських ідей Ф. Ніцше або А. Шопенгауера на творчість шістдесятників. Ф. Ніцше, наприклад, стверджував, що соціалізм – фантастичний молодший брат уже майже віджилого свій вік деспотизму [201]. Однією із тез А. Шопенгауера є те, що той, «хто хоче писати для всіх часів, той повинен бути лаконічним, зжати́м і обмежений лише істотним: він повинен до скупості задумуватись над кожною фразою і над кожним словом – чи не можна обійтись і без них» [347, с. 319]; або «мистецтво живого викладу полягає в тому, щоб дотриматись належної міри і влучно виділити істотне, а все неістотне і більш слабке – відкинути» [347, с. 320]. Очевидно, йдеться про «художню деталь», за Л. Тарнашинською, «вміння сконцентрувати всю напругу почуття в одній деталі, одній фразі, яка провокує читача на здогад, відчуття, інтуїтивне розуміння <...>, допомагає письменникові бути повнозвучним у мінімальних зображальних засобах» [282, с. 415], якою так майстерно володів письменник.

Інтенції неореалізму у творчості письменника виявляються насамперед в особливостях поетики його прозових творів, а саме: в лаконізмі, зосередженні на внутрішніх почуттях персонажів, домінуванні художньої деталі замість розлогих описів; створенні психологічних пейзажів (відчутне намагання поєднати натуралістичне відтворення дійсності із психологізмом). Драматургічність як риса художнього мислення Гр. Тютюнника [225] загалом притаманна письменникам-неореалістам. Саме вона сприяє введенню в композицію діалогів та внутрішніх монологів. Ще однією рисою неореалістичного типу письма є наявність у

художньому тексті рефлектуючих героїв, які здатні до самоаналізу.

Увиразненню психологічних типів персонажів допомагає введення психологічних портретів. В. Панченко вказує на парадоксальність поведінки героїв, постійну внутрішню боротьбу як домінанти поетики неореалізму. Простежимо це в оповіданні «Син приїхав» на прикладі головного героя Павла Дзякуна. Ідучи на рибалку, Павло спочатку для зручності надягнув старий одяг, та батько переконав сина вирядитися у новий костюм, черевики та бриль. Коли Павло переодягнувся, йому стало зручніше. Імовірно, він уже звик до такого стилю, мешкаючи в місті. На риболовлі він почав згадувати своє дитинство, юність. Перемеріявши, Павло став докоряти собі, що за той час, поки він згадував молоді роки, міг би десяток шук упіймати. Бачимо, як майстерно письменник поєднує теплі спогади з дитинства героя з його роздумами про матеріальне. Застілля на честь приїзду сина також додає штрихів до розуміння внутрішнього конфлікту Павла. Павло Дзякун до застілля ставився, як до речі, яка потрібна для нових знайомств: «знав, що «полезні люди» люблять поноровитися. І чим дрібніші за посадою, тим дужче» [296, с. 270]. Проте в нього є залишки сільської щирості, відвертості, які письменник демонструє й тоді, коли Павло підспівує українську пісню «Ой ти, Галю».

Слушно зазначає І. Захарчук, що «передмістя поглиблює конфлікт між патріархальною і модерною свідомістю. Доживання, вичерпаність традиційної культурної моделі породили у Тютюнника болісну спробу її реанімації. Звідси, світ села, попри очевидну амбівалентність, виконує функцію консервації усталених культурних стереотипів як захисту від нових, нівелюючих впливів» [90, с. 9–10].

Погодимось з Т. Вірченко, яка вважає, що «зовнішні конфлікти породжують внутрішні особистісні й міжособистісні родинні» [47, с. 44]. Проза Гр. Тютюнника має яскраві зразки переходу зовнішнього конфлікту у внутрішній, наприклад в оповіданні «Кізонька» внутрішній конфлікт Стехи автор передає через танок. Стеха, на прізвисько Жирафа, і зовнішньо, і поведінкою була схожа на чоловіка: «Стеха-Жирафа, худа довготелеса жінка. Працювала вона трактористкою ще з

дівок <...> Сідає за кермо, заводить комбайн – і погнала» [296, с. 367]. Навіть шовкова сукня, білі модельні черевики не надавали їй жіночності. Жінка страждала від самотності й непотрібності. Почуття Стехи до Степана автор передає окремими штрихами: після розлучення Степанові, мабуть, не випадково, Стеха траплялась майже щодня: «Підійде, як він ото стоїть коло буфету, і дивиться, дивиться... **А в очах мука**» (Виділення наше. – Я. Д.) [296, с. 367]. Кульмінаційною є зустріч Стехи і Степана біля буфету на свято врожаю. Чергова зустріч із Степаном, почуття безпорадності, відчаю Стехи автор передає через танок, який жінка виконує «з чадом в очах»:

«– Хочеш, я тобі «кізоньку» затанцюю? Я вмію.

У буфеті гули, хтось заводив пісню.

– Затанцюй, Стешо! Вдаримо гопки, секкремент, щоб аж гуло!

Стеха підняла над головою руку, заломила її долонею вгору, другою взялася в бік, повела ліктиком сюди-туди і пішла на носках, погойдуючись у стані... <...>. Вона й справді була схожа чимось на козу, що стала на задні копитці, ще й усміхалася якось по-козинячому...

– Гоп, Стехо, гоп! – Степан дригнув одною ногою в коліні, ударив у долоні. – Гоп, гоп! – Хлібина випала йому з-під пахви, упала в пилюгу. Він того не помітив.

– Ходімо, Стьопо!.. – Стеха кинула танцювати, взяла Степана за плече.

– Нет! – сказав Степан і перестав бити в долоні. Йому навіть смішно стало, що отако вони клеїли тільки що дурня посеред вулиці, і він п'яненко зареготів» [296, с. 368].

Танок Стехи й Степана уособлює почуття відчаю, туги, втрати. Погоджуємося з І. Цюп'як в тому, що «жалко стає не Дарки, що роздаровувала свою любов іншим, а не Степану, хоч, може, й були на це причини, а Стехи, що очоловічилася та й не зчулася як проминули молоді літа, і танцює вона з горя «кізоньку»... Справді карнавальне дійство в трагічному виконанні» [334, с. 165]. На подібне ідейне навантаження хореографічного компонента натрапляємо і в новелі В. Стефаніка «Камінний хрест», де Іван Дідух із дикістю, іскрами в очах завів танок з дружиною. Це був танок-прощання, вибух сконденсованого почуття

печалі, туги за рідним краєм. Недарма І. Цюп'як бачить спорідненість зображально-виражальних засобів Гр. Тютюнника із В. Стефаником, М. Коцюбинським і Г. Косинкою.

Внутрішні монологи передають загострений душевний стан Степана і Стехи, продукований непотрібністю, відчаєм. Зовнішній конфлікт, війна (повоєнні роки відбудови, коли жінкам потрібно було навчитись жити самим, бо краших забрала війна) переростає у внутрішній конфлікт, що розгортається через усвідомлення Стехою неспроможності реалізації себе як жінки і матері. Стеха, прийшовши додому, заплакала вголос: «Ще й баскалиться він, бач! Та нагодований був би, та доглянутий. Кої тобі мороки ще треба! Ходить, як та мара, туманіє за тією... прости господи! Думаєш, ти мені нужен? Не нужен ти мені... Мені хоч би дух чоловічий у хату, хоч би цигарку хто скурив у цих стінах...» [296, с. 368]. А Степан думав не про Стеху, а про Дарку і про те, що сам винен у тому, що застав дружину на гарячому, коли пішов у лісосмугу вирубати держак: «Обминає вона, ховається! Хоч би борщу раз у півроку прийшла зварила. А то самий хліб їси! А цей буде ще й з пиллюгою...» [295, с. 368].

Твори Гр. Тютюнника мають також риси і реалізму (чи натуралізму), і неореалізму. Зокрема, В. Марко зазначав, що письменник «досягав художньої правди, об'єктивно пориваючись до модернізму, а суб'єктивно прагнучи реалізму» [167, с. 204]. В. Шевчук окреслює невдоволення, яке не залишало митця: Гр. Тютюнник був незадоволений собою, своїми творами, темами, які обирав для художнього осмислення. З одного боку, «його душа рвалася вийти поза межі себе; а з другого боку – він не міг покинути коло матеріалу, освоєного ним безпосередньо» [48, с. 460].

Простежимо еволюцію творчого письма від описовості до психологізму в етюді Гр. Тютюнника «Паливода» та новелі «Деревій». У «Паливоді», на перший погляд, переважає змалювання побутових справ Федора Паливоди. Докладний опис лісу, Псла і витворення лінкуватого образу дядька Паливоди надає твору реалістичних рис. Оповідь ведеться від першої особи множини. Про те, хто ті люди, які йдуть ліською стежкою, і чому вони там опинилися, читачеві

незрозуміло. Натомість автор уводить натуралістичні описи природи, про що свідчать образи-одоративи (аромати конвалії, кропиви; запахи старих грибів і йоду, жовтих квітів). П. Ротач серед недоліків «Паливоди» визначає такі: нечіткість сюжету, відсутність дії, схематизм образу Паливоди. Ідея твору – єдність людини з природою. Це втілено в образі Федора, який відчуває себе вільним і незалежним серед природи. І в «Деревію» присутні описи квітів, кропиви. Але це вже інші конкретно-чуттєві образи, які додають «емоційної збалансованості у внутрішньому конфлікті героя» [134, с. 267]. Задіяні автором запахи допомагають відчути атмосферу села як осередку простоти й безмежної внутрішньої свободи. А на те, що це все вже не зовсім реалістичний твір, указує внутрішній конфлікт, породжений зовнішнім, який оприявнюється через філософський монолог зятя Ігоря. Він насичений роздумами про ментальність жителів міста й села, суспільство, народ, людську сутність, моральні риси людини: «А ми – народ, плем'я <...> – і не кидати один одного на поталу, а потім казати: така його доля! – повинні вчитися <...>! Людина – людині, народ – народові! З цього починається л ю д с т в о. А плем'я – не одностайне, плем'я, де кажуть: «Хай у сусіда хата згорить! – гідне зневаги, осміяння, знищення!» [295, с. 162] або «Любов до зручностей, до предметів продиктована їм прагненням до спокою, а спокій – душевна підлість, писав один великий російський письменник» [295, с. 161]. У цьому творі письменник утілює власні погляди на суспільство. З одного боку, зять, мешканець міста, інженер, що має вищу освіту, навіть дещо лякає тестя своїми роздумами про людей і Маню, дочку, а з іншого – не так батькові «дочка мила – хоч, звісно, хто ж рідної дитини не любить, – як зять Ігор та онука» [295, с. 160]. Митець виходить за межі традиційного зображення патріархальної родини з усталеними сімейними цінностями, оскільки людину нової генерації цікавлять роздуми над суспільством, законами Всесвіту. Слушно зазначає О. Корабльова, що «конфлікт твору можна назвати екзистенційним, оскільки він витікає з проблематики існування героя у цивілізаційному просторі і у просторі дикому, природному, відносно відчуженому від цивілізації. Спостерігається орієнтація автора на філософське-глибинне, психологічно вивірене художнє вираження

усталених, непохитних, циклічно повторюваних основ світобудови, у які він (автор) гармонійно вмонтовує свого героя, наділеного архетипальними рисами Мудрого Старого» [134, с. 267].

Зазначимо, що оповідання Гр. Тютюнника «Обмарило», «Кізонька» також вибудовані на реалізмові, хоч не можна ствердно говорити про це стосовно творів «Зав'язь», «Печена картопля», «Смерть кавалера», «Син приїхав» та деяких інших. Помічаємо, що від простого побутописання з елементами психологізму Гр. Тютюнник змінює спектр художніх пошуків до «жорсткого психологізму», «аналітичної сповідальності» (Л. Тарнашинська), більше заглиблюється в інтимний світ душі героїв. В. Марко зазначає, що «правда оповідань і повістей Григора Тютюнника ґрунтувалась на багатстві його особистого досвіду (підкреслення наше – Я. Д.), була забезпечена його талантом і невтомною працею над словом» [167, с. 211].

Конфлікт «громадське – особисте» Гр. Тютюнник частково реалізовує і в повісті «Климко». Дорогою в Слов'янськ по сіль, Климко зайшов на місцевий базар, де люди міняли одяг, сірники, мило на борошно, картоплю, кукурудзу. Автор демонструє не лише загальну післявоєнну атмосферу нужди в елементарних речах, а й те, як це змінює людину, перетворюючи її на злу, підступну, ненависну подобу істоти. Влучною є репліки на базарі людей, які торгувалися:

«– Сіль-крупка! Печатне мило заграничне! Тільки за марки!

– ...То дійдемося з вами?

– Хіба що на тому світі.

– **Ну й люди ж! Наче до війни таких і не було.**

– **Біда наплодила»** (Виділення наше. – Я. Д.) [296, с. 410].

Люди прагнуть удало виміняти будь-яку річ на харчі. Не авторську іронію, а, на жаль, сарказм, викликають окремі епізоди торгівлі. Зокрема, коли, наприклад, дівчина продавала хустку. Вона застосовує, висловлюючись по-модерному, надієвий у повоєнний час маркетинговий хід: тому, хто купить хустку, у подарунок – букет чорнобривців. Абсолютну черствість виявляє ворожка, яка

заманює людей погадати. Коли помічниця ворожки, Зіночка – «дрібненьке, схоже на пацюка звірятко в білих і жовтих латочках», напророкувала Климку «свіданя з мужем» [296, с. 408], то ворожка, розуміючи, що Зіночка її підставила, бо «це не мені, це жінкам» [296, с. 408], – сказав Климко, і слухати не захотіла хлопця, вона, «мовби враз оглохнувши, навіть не глянула на Климка, а забрала Зіночку під полу» [296, с. 408].

Зовнішній конфлікт язичництво / християнство митець демонструє досить обережно. Проте він зримо простежений у повістях «День мій суботній» та «Климко». Якщо в першому творі автор не розкриває причину зневіри Миколи в християнстві, то в повісті «Климко» наближає до розуміння причини розчарування. Цілком логічно виникає запитання: чому, за відсутності елементарних речей побуту, їжі, люди віддають останнє за «пророцтво» Зіночки. Уважаємо, що, окрім загального інтересу до майбутнього, людей цікавило болюче питання: коли життя стане кращим. Надивившись на Зінчине ворожіння, Климко рушив далі. Автор не дарма фіксує кожну річ, яку хлопець спостерігає на базарі. Викликає інтерес до продажу ікон. «Тут були старі, побиті шашілля ікони і в них – боги під склом серед барвистих воскових квітів; мідні, поначищувані каблучки і серги; товсті давні книги; червоні намиста з дукачем – і знову ікони, старіші й новіші, в оправках і без оправ, але **боги** на них були схожі один на одного, як брати, **і всі дивилися сумними очима не на людей, а поверх них** (Виділення наше. – Я. Д.) [296, с. 409]. Те, що люди продавали навіть ікони, свідчить як про їхню нужденність (продати святиню – гріх), так і про глибоку зневіру в Бога. Іконам традиційно християни надавали сакрального значення: їх нікому не продавали і навіть не виносили з хати, адже вважали, що тоді ікона втратить свою силу. Але навіщо людині Бог, якщо він не вберіг її сім'ю від голоду, змушує її і дітей страждати. І таких людей була більшість, адже автор уводить лексему «знову», тобто ікон було на базарі дуже багато. Відповідно до законів іконопису, зображення Святого не має передавати емоції, тому те, що Боги дивилися поверх людей, є також вираженням ставлення митця до релігії. Боги дивилися поверх людей, не помічаючи їхніх страждань, бо якби вони бачили ту зубожілість, то

неодмінно допомогли б нужденним. На нашу думку, цей епізод розкриває як зовнішній, так і внутрішній конфлікт, який переживає Гр. Тютюнник і намагається втілити в художню плоть.

У повісті «День мій суботній» письменникові вдається виразити обидва конфлікти. Микола Гордійович досить влучно висловлює власне ставлення до людей, що суголосне з позицією Гр. Тютюнника: «обмежені люди прагнуть себе якось возвеличити, щоб хоч у дрібницях стати вищими за інших» [292, с. 504]. Загострене почуття образи, від якої страждали навіть найрідніші письменника, художньо втілено в характері Миколи: «Я ніколи не забуваю свого приниження і не вибачаю тим, хто змусив мене до цього. Це, знаєш, той камінь Сізіфа, який я котитиму все своє життя» [296, с. 512]. Згадаймо, Гр. Тютюнник не міг коритися антилюдським виявам системи, які суперечили його внутрішньому єству. Тому Микола радить Степанові, університетському другу: «Степане, чесність нашу часом сприймають, як виклик або нерозумну вихватку; безпосередність вважають наївністю, а вразливість – слабкістю. Нам би, Степане, бути байдужими, тоді про нас казали б, що ми сильні натури» [296, с. 519]. Та все ж Микола, як і Гр. Тютюнник, обирає для себе єдиноправильний шлях: залишатися відкритим для людей. «Ні, Степане, важливо за всяких обставин залишатися із відкритими душами – тільки тоді ми не оглухнемо серцями, тільки тоді повною мірою відчуємо Людину в собі й інших» [296, с. 519].

Отже, зовнішні чинники, зокрема політичний устрій, загальнолюдські стосунки, вступали в конфлікт із проблемами духовності, моралі, що продукувало митця до себесамоусвідомлення. Власне ставлення до релігії, політики та людини загалом Гр. Тютюнник утілює через героїв художніх творів, повсякчас експериментує з ними, випробовуючи їх на духовну міцність та моральну стійкість.

### **Висновки до розділу 3**

Кореляція особистісних інтенцій письменника з його художньою творчістю

відкриває таємні коди буття літературного твору в усіх його виявах. Визначено, що особливості психоструктури Гр. Тютюнника, а саме холеричний і флегматичний компоненти сприяли вибору лаконічних форм у системі жанротворення й продукували особливості поетики прози митця: використання художньої деталі (деталь-портрет, предметна деталь, деталь-вчинок, деталь-асоціація), образів-одоративів, уведення внутрішніх монологів.

Переважання оповідання й новели викликане загальною орієнтацією літературної доби ХХ століття. Захоплення художньою творчістю західноєвропейських письменників, а також класичною російською літературою зумовило звернення Гр. Тютюнника до тенденцій психологізації, художньої деталізації, лаконізму.

Складність психоструктури письменника-шістдесятника сприяла оригінальності художнього мислення, що виявлено в таких його характеристиках: антиномічність; синтетичність, емоційність творів, інтелектуальний талант, драматургічність.

Театральність як ознака літературного процесу ХХ століття разом з притаманним митцеві акторським хистом сприяли, з одного боку, реалізації генетичних потреб, з іншого - маскували справжню його сутність, а також стали методом творчої лабораторії митця.

Гр. Тютюнник не зумів стояти осторонь суспільних подій, які продукували переосмислення власного ставлення до проблем традиційності у напрямку моралі, релігії, людських чеснот. Звернення письменника в художніх творах до зазначеного кола проблем дає підстави стверджувати про наявність зовнішнього конфлікту, який сприяв внутрішньому протиборству митця, екзистенційному вибору життя і смерті, щастя, добра і зла, чесності і лукавства. Тож прагнення вирватися за межі реалістичного побутописання й писати по-новому, що є виявом зовнішнього конфлікту, разом із особливостями психосоматики Гр. Тютюнника породжує внутрішній конфлікт, виражений на рівні поетики, а саме: драматургічність, уведення внутрішніх монологів та психологічних деталей. Переживання митцем внутрішнього спустошення внаслідок розчарування в

людях, зневіри в християнстві, яке мало б бути виявом милосердя до людини, Гр. Тютюнник виражає через внутрішні монологи героїв творів, а також деталі в їхній поведінці, іноді дивній, іноді – відверто смішній. Щоденникові записи, епістолярій, замітки в записниках, спогади про письменника слугують матеріалом для демонстрації зазначених вище конфліктів, розкриття яких митець досягає художніми експериментами над своїми героями.

## ВИСНОВКИ

Переосмислення здобутків класичної літератури спонукає до розширення традиційних підходів та методів аналізу художніх творів, і, відповідно, переоцінки творчості письменників-класиків. Очевидним у зазначеному контексті є звернення до психопоетики як психологічно спрямованої літературознавчої концепції, що передбачає аналіз мегатексту й психоструктури митця, визначає кореляцію особистісного й художнього на рівні поетики творів.

Специфіка виконаного дослідження вможливила використати кілька концепцій, спрямованих на розкриття психоструктури особистості, зокрема пріоритетними для нас стали концепції психоаналітиків (З. Фройд, К.-Г. Юнг), літературознавців (Н. Зборовська, Ю. Ковалів, С. Михида, Л. Тарнашинська, В. Фащенко).

Дослідження психопоетики творчості в літературознавчій парадигмі представлені працями, які зосереджені або загалом на засобах творення психологізму в художньому світі митця, або на висвітленні психічних проблем героїв творів без прив'язки до психоструктури письменника. Це вкотре доводить актуальність вивчення психопоетики, окреслення та розширення її інструментальної бази. Окрім уже загальноприйнятих (автобіографія, біографія, мемуари, власне художні твори), використано світлини письменника як допоміжний інструмент для визначення особливостей психеї художника слова.

Хоч на сьогодні маємо значну кількість наукових розвідок, присвячених вивченню творчості Гр. Тютюнника, проте більшість цих досліджень спрямована на вивчення поетики творів письменника-шістдесятника. Наукові розвідки В. Даниленка, Н. Зборовської хоч і наблизили нас до особливостей психосфери Гр. Тютюнника, проте залишили безліч дискусійних питань, які підтвердили актуальність звернення до постаті й творчості митця.

Мегатекст письменника-шістдесятника виявився багатим матеріалом

для аналізу психоструктури особистості та кореляції її особливостей і художнього результату. Вивчення щоденникових записів, автобіографій, епістолярної спадщини, записників, спогадів про митця дав новий, незаангажований політичними нахилами погляд на особистість Гр. Тютюнника.

Завдяки проведенню психологічних та психоаналітичних досліджень виявлено, що процес становлення особистості неперервний, хоч більшість психологів акцентують увагу саме на перших двох етапах (від народження – до дванадцяти років), що є особливо актуальним у випадку з Гр. Тютюнником. Водночас з тим незаперечним є і факт домінантного впливу сім'ї на формування характеру й темпераменту, на вироблення норм поведінки, які залежать від взаємин між батьками, дитиною і батьками, братами, сестрами.

Спостереження над мемуарами письменника-шістдесятника доводить, що чіпка пам'ять Гр. Тютюнника зафіксувала зраду матері Ганни Михайлівни. Складність взаємин між батьками та Гр. Тютюнником вплинула як на стосунки з матір'ю, так і на становлення в його уяві ідеалу чоловіка та жінки. Відсутність батька породила в художніх творах образи хлопців-підлітків, які в кожному чоловікові бачать потенційного батька. Ставлення матері до батька Гр. Тютюнника вкоренило у свідомості вже зрілого письменника уявлення про легковажність жіноцтва, з одного боку, а з іншого ж – сприяло висвітленню чоловічої неповноцінності. Визначено, що жінка зображена переважно як мати, дружина, коханка, попутниця. Однак особливістю цих образів жінок є віктимологічний характер змалювання.

Доведено, що ознаки творчої особистості, як от: чіпка пам'ять, спостережливість, дивакуватість, мовчазність – притаманні як Гр. Тютюннику, так і героям його творів. Визначення психосоматичної сфери письменника дало уявлення про амбівалентність характеру та бітемпераментність митця. Психофізіологічний підхід, застосований під час аналізу психопортрета Гр. Тютюнника, підтвердив залежність особливостей характеру й темпераменту митця від тілобудови. У процесі аналізу констатовано, що письменнику притаманні шизотимічні й інтровертні риси. Це продемонстровано за допомогою

опису світлин, а також спогадів, які конкретизують його зовнішність.

Попри зорієнтованість творів на психологію особистості, суспільний вектор у них є не менш визначальним. Постійна праця над собою, самовдосконаленням сприяли роздумам над проблемами окремої особистості, людства загалом, переосмисленню деяких історичних подій у житті суспільства, що простежено в художніх творах прозаїка. Митець виходить за межі зображення сім'ї у рамках традиційної християнської моралі, адже письменника цікавить людина в найширшому її розумінні. Важливою є й проблема втрати віри як домінанти духовності кожного розвиненого суспільства.

Особливості психосфери митця, а саме домінування холеричного й флегматичного компонентів у його психоструктурі спричинили превалювання жанрів психологічної новели, оповідання та використання автором образів-одоративів, художніх деталей, внутрішніх монологів, які сприяли психологізації та індивідуалізації прози. Докладно проаналізовано типи художніх деталей, які використовує Гр. Тютюнник: предметна деталь, деталь-вчинок, деталь-портрет, деталь-асоціація, деталь-питання, пейзажна деталь. Розмаїття видів художніх деталей – це ще одне підтвердження зазначеної амбівалентності темпераменту: надзвичайна скрупульозність, помножена на високу вимогливість до результату.

Узагальнено ознаки художнього мислення та виявлено, що Гр. Тютюнникові притаманні антиномічність, емоційність, чутливість, інтелектуальний талант, синтетичність, ліричність, драматургічність. Окрему увагу в нашому дослідженні приділено акторській грі – складнику таланту Гр. Тютюнника. Безапеляційним є те, що одним із генетичних задатків Гр. Тютюнника постає й акторський хист, яким були наділені фактично всі родичі письменника по батьковій лінії. Гр. Тютюнникові притаманні риси, виокремлені колись Мішелем Бернардом як чинники акторського мистецтва: тілесна іронічність (набір і диверсифікація можливостей видимого тіла); проксеміка (орієнтація тіла щодо сцени і публіки); постава, жести (конфігурація сегментів тіла (рука, нога, стопа тощо) стосовно оточення); рухи й динаміка тіла на сцені; мімічне й жестикуляційне вираження (очевидна експресивність тіла); вокальність (продуковані тілом звуки, наприклад

пальцями, ногами, ротом тощо). Доведено, що театральність як одна з ознак літературного процесу ХХ століття сприяла, з одного боку, реалізації генетичних потреб, з другого, маскувала справжню його сутність, а також стала методом творчої лабораторії митця.

Визначено, що митець використовує гру в ролі однієї з форм психотерапії, адже «програвання» окремих сцен певних життєвих ситуацій давало змогу звільнитися від емоційної напруги. Гра як метод художньої творчості Гр. Тютюнника полягає в тому, що письменник програвав на публіці ще не опубліковані оповідання й спостерігав за реакцією глядачів. Це вможливлювало бачити недоліки в художніх творах, які він довго правив і лише після того випускав у світ, де читачі пригадували вже програні Гр. Тютюнником сцени. Розрізнено терміни «драматургічність» і «театральність». Драматургічність репрезентована в ознаках або рисах власне драми: діалогічність, наявність ремарок, внутрішніх монологів. Концепт «театр» у творчості Гр. Тютюнника реалізований через використання автором театральних понять: театральна постановка, театральна афіша, театральний актор тощо.

Антиномічність як риса художнього мислення поряд з іншими його властивостями створювала неймовірну енергетику художності. Виявлено, що в художніх творах Гр. Тютюнник порушував проблеми, які мають суспільно-політичне або соціально-економічне тло. Визначено, що зовнішній конфлікт переходить у внутрішній: переживання зовнішнього конфлікту (добро / зло, мир / війна; відживання соцреалістичного типу мислення / пошуки нових шляхів відображення дійсності), з одного боку, та бажання показати внутрішню суть людини, вади суспільства, стримування в собі власних ідей, поглядів щодо суспільства, людини, її чеснот – з іншого. Зовнішній конфлікт Гр. Тютюнник намагається перебороти шляхом домінування таких форм художніх творів, як психологічна новела та оповідання, через оновлення тематики. Визначено, що роздуми письменника над світоустроєм, участю кожної людини в житті, сенсом її буття суголосні з концептами екзистенціалістів. Епістолярій засвідчив широту мислення Гр. Тютюнника, порушення традиційного уявлення про всесвіт і закони

існування суспільства, роздуми над моральністю суспільства, релігійністю. Визначено, що зосередження на внутрішніх конфліктах головних героїв, переживання ними екзистенційних проблем; осмислення в художніх творах жіночої психології є виявом внутрішнього конфлікту. Порушуючи в художніх творах проблеми суспільного та особистого характеру, Гр. Тютюнник насправді намагався розв'язати власні проблеми, які часто вступали між собою в конфлікт.

Доведено, що домінування окремих елементів психоструктури митців стало визначальним у розвитку рис модернізму. Відродження тенденцій неореалізму, започаткованих на початку ХХ ст. В. Винниченком, підхоплених у 20-х роках В. Підмогильним, окрім загальномистецьких тенденцій 60-х років, великою мірою зумовлене особливостями психосфери Гр. Тютюнника. Мегатекст письменника переконує в тому, що зовнішній конфлікт нерозривно пов'язаний із внутрішнім. Так, **зовнішній** конфлікт, спричинений ідеологією, неприйняттям у суспільстві породжував **внутрішній** конфлікт творчої особистості, який полягав у потребі вираження, оприлюднення своїх художніх пошуків і водночас розумінні неможливості здійснення цього. У художніх творах Гр. Тютюнник намагається розв'язати проблеми як суспільного, так й особистісного характеру.

Тісні рамки соцреалізму – це не лише данина тенденціям часу, а, переконані, навпаки, тенденції часу зумовлені появою в літературному дискурсі елітарних особистостей із певними особливостями психоструктури. Тому конфлікт ми бачимо значно ширше – у межах усїєї поетикальної системи Гр. Тютюнника. Втрата сенсу літератури реалізму й пошуки себе, метаморфози в жанрово-стильових концептах модернізму – один із виявів **зовнішнього** конфлікту. Зовнішні чинники, на кшталт політичного устрою, загальнолюдських стосунків, вступали в конфлікт із проблемами духовності, моралі, що продукувало митця до себесамоусвідомлення. Визначено, що прагнення вирватися за межі реалістичного побутописання й писати по-новому, що є виявом зовнішнього конфлікту, разом з особливостями психосоматики Гр. Тютюнника породжує внутрішній конфлікт, виражений на рівні поетики, а саме: образна система (змалювання таких, а не інших типів особистостей, чоловіків / жінок, матерів / батьків тощо),

драматургічність, уведення внутрішніх монологів та психологічних деталей. Переживання митцем внутрішнього спустошення внаслідок розчарування в людях, зневіри в християнстві, яке мало б бути виявом милосердя до людини, Гр. Тютюнник виражає через внутрішні монологи героїв творів, а також деталі їхньої поведінки, іноді дивної та непередбачуваної.

Отже, мегатекст Гр. Тютюнника – яскравий вияв саморепрезентації, себесамоусвідомлення, особливий погляд на суспільство, що сприяє створенню повноформатного психопортрета за допомогою психопоетикального підходу, який надає перспективи для подальшого його розвитку та використання в теоретико-літературознавчих дослідженнях.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аврахов Т. Г. Лист Григора Тютюнника до редактора видавництва «Молодь». Дивослово. 2001. №12. С. 16.
2. Аврахов Т. Г. Екзистенція в художньому слові Григора Тютюнника. Українська мова та література в школі. 1992. №9–10. С. 46–48.
3. Аврахов Т. Г. Григір Тютюнник, яким прописався в моєму серці. Слово і Час. 2009. №9. С. 69–78.
4. Аврахов Т. Г. За що поминали Маркіяна? (Амальгама критичних суджень про одну новелу Гр. Тютюнника). Слово і час. 1991. №3. С. 62–67.
5. Аврахов Т. Г. Поліфункціональність художньої деталі у творчості Гр. Тютюнника. 1989. №8. С. 16–23.
6. Аврахов Т. Г. Художня спадщина Гр. Тютюнника : спроба наукового осмислення й оцінки. Українська мова і література в школі. 1990. №3. С. 13–18.
7. Агеєва В. П. Поетика парадокса: Інтелектуальна проза Віктора Петрова-Домонтовича. Київ: Факт, 2006. 429 с.
8. Агеєва В. П. «Роман Ліни Костенко абсолютно непереконливий психологічно». URL : [http://gazeta.ua/articles/opinions-journal/\\_roman-lini-kostenko-absolyutno-neperekonlivij-psihologichno-vira-ageyeva/375455](http://gazeta.ua/articles/opinions-journal/_roman-lini-kostenko-absolyutno-neperekonlivij-psihologichno-vira-ageyeva/375455) (дата звернення : 15.04.2019)
9. Адлер А. О неврическом характере. М. : АСТ, 1997. 385 с.
10. Айзенк Г. Ю. Структура личности. СПб. : Ювента, 1990. 464 с.
11. Александрова С. Запахові відчуття – художня деталь в оповіданнях Григора Тютюнника. Лінгвістичний аналіз художнього тексту : хрестоматія. 2007. С. 93–96.
12. Алексеев М. П. Листи І. С. Тургенева: Повн. зб. творів і листів : Т. 1. М., 1961. С. 15–144.
13. Ананьев Б. Г. Психологическая структура личности и ее становление в процессе индивидуального развития человека. Психология личности. Т. 2. Хрестоматия. Самара : Изд. Дом БАХРАХ, 1999. С. 7–94.
14. Андреев А. Л. Художественное мышление как эстетическая категория. М. :

Знание, 1981. 64 с.

15. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. Львів : Літопис, 1996. 633 с.

16. Аристотель. Поэтика. Об искусстве поэзии. Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Минск : Литература, 1998. С. 1064–1112.

17. Арнаудов М. Психология літературного творчества. М. : «Прогресс», 1970. 656 с.

18. Бабишкін О. К. Боротьба за реалізм в українській літературі кінця ХІХ – початку ХХ ст. К. : Видавництво АН УРСР, 1961. 180 с.

19. Бальме Крістофер. Вступ до літературознавства. ВНТЛ. Класика. Львів, 2008. 269 с.

20. Барнич М. М. Акторські «ігри в обман». Вісник КНУКіМ: зб. наук. праць. Вип. 23. Київ : КНУКіМ, 2010. С. 6–11.

21. Барнич М. М. Спостереження за «самостійною діяльністю організму» актора в умовах публічної творчості. Студії мистецтвознавчі. № 2, 2008. С. 80–84.

22. Барнич М. М. Психологія переживання актора в ролі. Питання культурології. Вип. 31, 2015. С. 112–119.

23. Безпечний І. П. Теорія літератури. – Київ : Смолоскип, 2009. 388 с.

24. Белецкий А. И. В мастерской художника слова. М. : Высш. Школа, 1989. 160 с.

25. Березовий В. Його любили, ним захоплювались. Спогади про Гр. Тютюнника. Київ, 1997. №5–6. С. 130–140.

26. Бідюк О. В. Психологічний аналіз мікрообразів художнього тексту (творчість Ліни Костенко) : [монографія]. Луцьк, 2009. 188 с.

27. Білоус Володимир. Григор Тютюнник і його епоха у фотографіях Володимира Білоуса: Фотоальбом / Упоряд. фотографій та розробка макета В. М. Березового; Упор. текстів П. П. Масенка; Худож. оформ. та підготовка оригінал-макета Д. В. Мазуренка. К. : Твім інтер, 2005. 80 с.

28. Білоус Н. В. Сильові особливості моделювання жіночих характерів в українській літературі другої половини ХІХ-початку ХХ ст. : автореф. дис. канд.

філол. наук : 10.01.01. Київ, 2005. 20 с.

29. Білоус П. В. Психологія літературної творчості : [навч. посібник]. К. : Академвидав, 2014. 216 с.

30. Білоус П. В. Вступ до літературознавства: [навч. посібник]. К. : ВЦ «Академія», 2011. 336 с.

31. Блинова Л. В. Взгляды Д. Н. Овсяннико-Куликовского на психологию художественного творчества. Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена, 2008. Выпуск 88. С. 63–67.

32. Богомоллов А. Ю. Языковая личность персонажа в аспекте психопозетики: на материале романа Л.Н. Толстого «Анна Каренина»: дис. ... кандидата фил. наук : 10.02.02. Череповец, 2005. 207 с.

33. Большакова А. Ю. Теория автора в современном литературоведении. Известия АН СССР. Серия литературы и языка, 1998. Т. 57, № 5. С. 15–24.

34. Бондар В. В. У пошуках слова значущого : статті, інтерв'ю, рецензії. Кіровоград : Степ, 2008. 296 с.

35. Бондар Л. О. Діалектика християнства та неоязичництва у п'єсі Ярослава Верещака «Третя молитва». Літературознавство. Том №222. № 210. 2013. С. 11–15.

36. Бондар Л. О. Театральність як прийом жанросинтезу в драматургії Ярослава Верещака. Славянські літератури у кантэксце сусветнай : Матэрыялы Х Міжнароднай навукавай канферэнцыі, Мінськ, 2011. С. 48–54.

37. Бондар Н. В. Ментальні атрибути концепту «Жінка» у текстовому просторі Гр. Тютюнника. Лінгвістичні студії. 2012. Вип. 24. С. 92–95.

38. Брук Пітер. Жодних секретів: Думки про акторську майстерність і театр / Брук Пітер. Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2005. 134 с.

39. Бруно Ф. Новий Реалізм. Наслідок Нового Мислення. Тернопіль: Підручники і посібники, 2001. С. 4.

40. Брюховецька Л. І. Григій Тютюнник: «Пишу – і плачу, пишу – і радію». Кіно-Театр. 2008. №3. С. 16–21.

41. Бувалець О. О. Театральність і театралізація в сучасному культурологічному

дискурсі. Культура України. Вип. 43. 2013. С. 167–175.

42.Бурдон И. Физиогномика или Наука звать людей по чертам лица и наружным признакам. М, 1912. 243 с.

43.В'язовський Г. В. Творче мислення письменника. К., 1982. 335 с.

44.Василенко Е. М. «Те, про що я хочу писати, надрукують...». Молода громада. 1991. 3 груд. С. 3.

45.Вертипорох О. В. Психопоетика роману Михайла Бриниха «Хліб із хрящами». Літературознавство. Фольклористика. Культурологія. Вип. 18 – 20. 2015. С. 425–435.

46.Сергеєнкова О. П., Столярчук О. А., Коханова О. П., Пасєка О. В. Вікова психологія : [навч. посіб.]. К. : Центр учбової літератури, 20012. 384 с.

47.Вірченко Т. Авторська типологія художніх конфліктів (на матеріалі творчості представників конфедерації драматургів України). *Studia Methodologica* : [науковий збірник] Тернопіль: ТНПУ, 2012. Вип. 34. С. 37–46.

48.Вічна загадка любові: Літературна спадщина Григора Тютюнника. Спогади про письменника. К. : Рад. письменник, 1988. 495 с.

49.Выготский Л. С. Психология искусства. – М. : Искусство, 1986. 573 с.

50.Выготский Л. С. Психология : [Сборник]. М. : Апрель-пресс : ЭКСМО-пресс, 2000. 1006 с.

51.Выготский Л. С. Собрание починений: в 6 т. М. : Педагогика. Т. 4: Детская психология, 1984. 438 с.

52.Вялікова О. О. Концептуальний зміст феномену поетика постмодернізму у контексті розвитку поетики як науки. Наукові записки. – Вип. 81 (3). Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2009. С. 237–241.

53.Гаджиєв В. В. Поняття гри у гуманітарному знанні. Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Філософія. Політологія. Київ : ВПЦ «Київський університет. Вип. №114, 2013. С. 16–19.

54.Герхард Адлер. Лекции по аналитической психологии. М. : Реал-бук: Ваклер, 1996. 278 с.

55.Гнатюк М. І. Літературознавчі концепції в Україні другої половини ХІХ –

початку ХХ сторіч. Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2002. 207 с.

56. Головій О. Неореалістичний тип персонажа у творчості В. Винниченка та Гр. Тютюнника. Питання літературознавства : Зб. наук. праць. Чернівці. «Рута», – 2009. Вип. 77. С. 14–24.

57. Голубовский Б. Пластика искусстве актера. М. : Искусство, 1986. 189 с.

58. Горбатюк В. Другої зустрічі не було: Спогад. Київ, 2001. №11–12. С. 156–159.

59. Горнфельд А. Г. Муки слова. – С-Петербург, 1906. 47 с.

60. Горнфельд А. Г. О толковании художественного произведения. Пути творчества, 1912. 31 с.

61. Горький М. «Детство», «В людях», «Мои университеты». М. : Худож. лит., 1984. 700 с.

62. Гримич Г. Портрет зовнішній і психологічний. Дніпро. 1986. №9. С. 153–159.

63. Грифцов Б. А. Психология писателя. М. : Худ. лит., 1988. 462 с.

64. Гром'як Р. Т. Літературознавчий словник-довідник. К. : «Академія», 1997. 752 с.

65. Громов Е. С. Природа художественного творчества. М. : Просвещение, 1986. 237 с.

66. Гротовский Ежен Театр. Ритуал. Перформер [пер. з польськ.]. Львів, 1999. 185 с.

67. Гунько О. «Ти чув, що вчора сказав Григір Тютюнник? Про це вже відомо в райкомі партії» Газета по-українськи. – № 1332. [Електронний ресурс] / О. Гунько. – Режим доступу: [http://gazeta.ua/ru/articles/history-newspaper/\\_ti-chuv-scho-vchora-skazav-grigir-tyutyunnik-pro-ce-vzhe-vidomo-v-rajkomi-partiyi/412785](http://gazeta.ua/ru/articles/history-newspaper/_ti-chuv-scho-vchora-skazav-grigir-tyutyunnik-pro-ce-vzhe-vidomo-v-rajkomi-partiyi/412785)

68. Гурбанська А. І. Жанровий дискурс української повісті 60-80-х років ХХ століття. К., 2008. 422 с.

69. Гуторов О. Незахищене серце : Характер і час Гр. Тютюнника. Прапор. 1990. №8. С. 14–68.

70. Гуторов О. Незахищене серце : Характер і час Гр. Тютюнника. Прапор. 1990.

№9. С. 18–71.

71. Гуцало Є. Правдоборець : Повість-спогад про Гр. Тютюнника. Україна. 1987. №46. С. 13–14.

72. Гуцало Є. Правдоборець : Повість-спогад про Гр. Тютюнника. Україна. 1987. №47. С. 13–14.

73. Гуцало Є. Правдоборець : Повість-спогад про Гр. Тютюнника. Україна. 1987. №48. С. 13–14.

74. Гуцало Є. Правдоборець : Повість-спогад про Гр. Тютюнника. Україна. 1987. №49. С. 13–24.

75. Давидова М. В. Художник в театре XX века. М. : Наука, 1999. 150 с.

76. Даниленко В. Г. Архетип, монотип, стереотип як формотворчі структури художнього тексту (на матеріалі прози Григора Тютюнника) : автореф. дис. канд. філол. наук : 10.01.08. К., 1994. 20 с.

77. Даниленко В. Г. Архетип, монотип, стереотип як формотворчі структури художнього тексту (на матеріалі прози Григора Тютюнника) : дис. канд. філол. наук : 10.01.08. К., 1994. 200 с.

78. Даниленко В. Г. Енергія болю (психічна травма в художньому світі Григора Тютюнника). Слово і час. 2000. №4. С. 27–29.

79. Даниленко В. Г. Танець над прірвою: смерть Григора Тютюнника в дзеркалі аналітичної психології. Слово і час. 2011. №12. С. 31–34.

80. Диалектика и теория творчества. М. : Издательство МГУ, 1987. 198 с.

81. Дон Жуан у світовому контексті. К. : Факт, 2002, 445 с.

82. Донцов Д. Поетика українського рісорджімента (Леся Українка). Літературно-науковий вісник. Кн. 1. Львів, 1922. С. 28–44.

83. Дроботун О. М. Колористика української прози доби модернізму (на матеріалі новелістики М. Коцюбинського, О. Кобилянської, В. Винниченка) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «українська література». Кіровоград, 2010. 20 с.

84. Дуткевич Т. В. Дитяча психологія : [навч. посібн.]. К. : «Центр учбової літератури», 2012. 424 с.

- 85.Ермаш Г. Л. Искусство как мышление. М. : Искусство, 1982. 277 с.
- 86.Жиленко І. Homo feriens. Сучасність. жовтень. 1997. С. 18.
- 87.Жиленко І. Homo feriens. Сучасність. 4 квітня. 2002. С. 132.
- 88.Жулинський М. Закон спільного кореня. Листування між Гигорієм та Григором Тютюнником. Вітчизна, 1986. С. 129–138.
- 89.Журавльова Л. П. Психологія емпатії : [монографія]. Житомир : Видавництво ім. І. Франка, 2007. 328 с.
- 90.Захарчук І. В. Культуролого-естетичні функції малої прози Григора Тютюнника (Семантика та динаміка проєкцій) : автореф. дис. канд. філол. наук : 10.01.01. К., 1998. 16 с.
- 91.Захарчук І. В. Підводні рифи рецептора правди у творчості Григора Тютюнника. Вітчизна. 1997. №9–10. С. 140–141.
- 92.Захарчук І. В. Проєкція дивака у творчості Гр. Тютюнника. Дивослово. 1998. №9. С. 9–12.
- 93.Зборовська Н. До проблеми психоаналітичної інтерпретації в українському літературознавстві. Вісник Черкаського університету. Випуск 47. Черкаси, 2003. – С. 25–30.
- 94.Зборовська Н. В. Код української літератури: Проект психоісторії новітньої української літератури: [монографія]. К. : Академвидав, 2006. 498с.
- 95.Зборовська Н. В. Психоісторія новітньої української літератури: проблеми психосемантики і психопоетики : автореф. дис. докт. філол. наук. : 10.01.01 «Українська література», 10.01.06 «Теорія літератури». К., 2007. 42 с.
- 96.Зборовська Н. В. Стильовий портрет шістдесятництва. Слово і час. 2001. №12. С. 26–42.
- 97.Зборовська Н. В. Психоаналіз і літературознавство. К. : Академвидав, 2003. 392 с.
- 98.Здібності, творчість, обдарованість: теорія, методика, результати досліджень : за ред. В. О. Моляко, О. Л. Музики. Житомир: Рута, 2006. 320 с.
- 99.Зіновська А. Відкрите листування як вияв авторської свідомості в умовах тоталітаризму. Київська старовина. 2004. №2. С. 86–90.

100. Зубак Л. О. «О, мій ти абсолютний чеснику!». Зоря Полтавщини. 2006. №166. С. 3.
101. Иванов С. М. Быстрый холод вдохновения. М. : Сов. Россия, 1988. 271 с.
102. Иванов С. М. Формула открытия. М. : Сов. Россия, 1976. 271 с.
103. Ігнатенко М. А. Генезис сучасного художнього мислення. К., 1986. 285 с.
104. Ільків А. В. Інтимний дискурс письменницького епістолярію другої половини ХІХ – початку ХХ століть [монографія]. Івано-Франківськ: Фоліант, 2016. 372 с.
105. Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського, ф. 299, спр. № 2255, арк. 1–10.
106. Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського, ф. 299, спр. № 2628, арк. 1–3.
107. Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського, ф. 299, спр. № 2508, арк. 1.
108. Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського, ф. 299, спр. № 245, арк. 1 зв. – 3.
109. Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського, ф. 299, спр. № 528, арк. 2.
110. Капуста Віктор. Шахова термінологія в українських словниках. Українське мовознавство. Міжвідомчий збірник. Випуск 41. 2011 р. С. 10–17.
111. Кассіерер Е. Поняття символічної форми в структурі про дух. Культурологія ХХ століття. 1988. № 11. С. 37–66.
112. Кирій І. Незабутній: (Спогад про Гр. Тютюнника). Комсомолець Полтавщини. 1989. 8 липня. С. 3.
113. Кирій І. Рушник на щастя: (Спогад про Гр. Тютюнника). Зоря Полтавщини. 1989. 23 липня. С. 2.
114. Кирнос Д. И. Индивидуальность и творческое мышление. М., 1992. 171 с.

115. Клековкин О. Ю. Сакральний театр: Генеза. Форми. Поетика (структурно-типологічне дослідження) : [монографія]. К. : Київський державний інститут театрального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого, 2002. 272 с.
116. Клименко В. В. Психологія творчості: [навч. посібник]. К. : Центр навчальної літератури, 2006. 480 с.
117. Клочек Г. Д. Григір Тютюнник – Людина. Митець (Спроба цитатного життєпису). УМЛШ. 2007. № 6. С. 82–96.
118. Клочек Г. Д. Григір Тютюнник – Людина. Митець. УМЛШ. 2007. № 9/10. С. 100–110.
119. Клочек Г. Д. Синергія літературного твору: [навчальний посібник з магістерського курсу теорії літератури]. Кіровоград. 2015. 132 с.
120. Клочек Г. Д. Енергія художнього слова. Кіровоград: РВЦ КДПУ ім. В. Винниченка, 2007. 448 с.
121. Ковалів Ю. І. Новелістичні апробації Гр. Тютюнника. Вісник Маріупольського державного гуманітарного університету (Серія: Філологія), 2009. № 2. С. 60 – 92.
122. Ковалів Ю. І. Історія української літератури: кінець ХІХ-поч. ХХІ ст. : підручник у 10 т. К. : ВЦ «Академія», 2013. Т. 1 : У пошуках іманентного сенсу. 2013. 512 с.
123. Коваль В. Загадка смерті Гр. Тютюнника. Дніпро. 1993. № 7–8. С. 122 – 145.
124. Ковальчук Л. Театральний костюм – важлива складова художнього образу вистави. Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки. 2010. Вип. 3. С. 233 – 239.
125. Кодак М. П. Авторська свідомість і поетика. Вісник Запорізького державного університету. 2001. № 1. С. 1–3.
126. Кодак М. П. Григорова новела як концепт... Слово і час. 2007. № 7. – С. 51–55.
127. Кодак М.П. Поетика як система: літ.-крит. нарис. – 2-ге вид., доповнене. Луцьк: ПВД «Твердиня», 2010. 176 с.

128. Козлик І. В. Методологія літературознавства як актуальна проблема. Стаття перша. Зарубіжна література в навчальних закладах. 2003. №9. С. 2–9.
129. Козлов А. В. Психіка письменника і персонажів як основа визначення психопоетики, ментальності і духовності твору (замість вступу). Літератури світу: поетика, ментальність і духовність. 2013. Вип. 1. С. 5–13.
130. Козлов А. В. Психопоетика «Автобіографії (за 65 років)» М. Л. Кропивницького. УМЛШ. 2010. №7. С. 20–22.
131. Козлов А. В. Психопоетика оповідання Г. Квітки-Основ'яненка «Знахарь». Вісник ЛНУ ім. Т. Шевченка. 2011. № 6 (217). Ч. 1. С. 85–90.
132. Копець Л. В. Психологія особистості: [навч. посібник для студ. вищих навч. закл.]. К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2007. 460 с.
133. Корабльова О. В. Дитячий світ у прозі Григора Тютюнника. Актуальні проблеми слов'янської філології (Сер. : лінгвістика і літературознавство). Бердянськ, 2009. Вип. 21. С. 340–347.
134. Корабльова О. Конфлікт у сюжетній моделі малої прози Григора Тютюнника. Наукові записки Національного університету «Острозька академія». (Серія : Філологічна). 2014. Вип. 41. С. 266–268.
135. Корецька Л. Один день спекотного літа. Дніпро. 2007. №3 – 4. С. 139–143.
136. Костюк Г. С. Актуальне вопросы формирования личности. Советская педагогика, 1940. № 6. С. 15–39.
137. Коцюба О. Й за тебе душу погублю!.. : Роздум-спогад. Березіль. – 1995. №1–2. С. 180–185.
138. Коцюбинська М. Х. «Зафіксоване й нетлінне» : Роздуми про епістолярну творчість». К. : Дух і літера, 2001. 300 с.
139. Коцюбинська М. Х. Листи і люди: роздуми про епістолярну творчість. К. : Дух і літера, 2009. 584 с.
140. Кравчук Л. В. Роль сім'ї у формуванні морально-етичних почуттів дитини молодшого шкільного віку. Педагогічний процес: теорія і практика : [зб. наук. праць]. Ін-т пед. освіти і освіти дорослих АПН України, Благодій. фонд ім.

Антоня Макаренка. Київ : ЕКМО. 2009. Вип. 3. С. 209–214.

141. Кравчук Петро. Василь Гоголь-Яновський – український драматург початку ХІХ ст. Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. К., 2010. С. 246–257.

142. Кривонос І. В. Психологічна структура українського національного характеру: реконструкція за творами художньої літератури : автореф. дис. канд. псих. наук : 19.00.05. К., 2008. 19 с.

143. Крицкая Н. В. Психопоетика как современное направление поэтики. Ученые и учения : XXII Международная научно-практическая конференция, 14-15 июня 2012 г. Горловка : ФЛП Пантюх Ю. Ф. 2012. С. 112–114.

144. Кузьменко В. Генеза європейської приватної кореспонденції та візантійська епістолярна традиція. Київська старовина. 2003. №3. С. 3–21.

145. Кульчицька О. Соціально-психологічні фактори формування таланту. Практична психологія та соціальна робота. 2007. №1. С. 13–24.

146. Курило Л. Публіцистичні мотиви епістолярію Олесья Гончара. Актуальні проблеми літературознавства : [зб наук. пр.]. Дніпропетровськ, 2003. Т. 15. С. 38–45.

147. Кутішенко В. П. Вікова та педагогічна психологія (курс лекцій): навчальний посібник. К. : Центр навчальної літератури, 2005. 128 с.

148. Левчук Л. Психоданаліз: історія теорія, мистецька практика. К. : Академвидав, 2003. 392 с.

149. Ленська С. Образ матері в малій прозі Василя Шукшина і Гр. Тютюнника. Рідний край: альманах Полтавського державного педагогічного університету. Полтава, 2010. №1 (22). С. 126–129.

150. Леонгард Карл. Акцентуированные личности [пер. с нем, пред. и ред. В. М. Блейхера]. 2-е изд. стер. К. : Головное узд-во, 1989. 375 с.

151. Леонтьев А. Н. Деятельность. Сознание. Личность. Москва: «Политиздат», 1975. 304 с.

152. Леонтьев А. А. Основы психолінгвистики. Москва: «Смысл», 1997. 287 с.

153. Лесин В. Літературознавчі терміни. Київ: «Радянська школа», 1985. С. 162–163.
154. Литературная энциклопедия терминов и понятий. Под ред. А. Н. Николюкина. М. : НПК «Интелвак», 2001. 1600 с.
155. Лихачова О. А. Концептуально-діалогічний характер конфлікту та його вертикальні структури в прозі Гр. Тютюнника. Проблеми сучасного літературознавства: Зб. наук. праць. Одеса, 2001. Вип. VI. С. 71–85.
156. Лихачова О. А. Новелістика Григора Тютюнника в контексті доби і прозової творчості шістдесятників. Актуальні проблеми літературознавства. Зб. наук. праць (філол. науки). Дніпропетровськ, 2001. Випуск IX. С. 45–55.
157. Лихачова О. А. Поетика новелістичної творчості Григора Тютюнника: автореф. дис. канд. філол. наук : 10. 01. 01. Запоріжжя, 2002. 16 с.
158. Література. Теорія. Методологія [пер. з польськ. С. Яковенка; упоряд. і наук. ред. Д. Уліцької]. 2-ге вид. К. : Вид дім «Києво-Могилянська академія», 2008. 543 с.
159. Літературознавча енциклопедія: У 2 т. [автор-укладач Ковалів Ю. І.]. – К.: видавничий центр «Академія», 2007. Т. 2. 2007. 624 с.
160. Літературознавчий словник-довідник. За заг. ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. К.: ВЦ «Академія», 2006. 752 с.
161. Ліфарєва Н. В. Психологія особистості: [навчальний посібник]. Н. В. Ліфарєва. Київ: Центр навчальної літератури. 2003. 240 с.
162. Ломброзо Ч. Гениальність и помешательство. Тайна характера: Психологические типы. Харьков: Фолио, 1996. С. 10–290.
163. Лукашенко О. Що скажем тим, кого любили? Літературна Україна. 1981. 23 червня. С. 3.
164. Мазоха Г. Український письменницький епістолярій другої половини ХХ століття: жанрово-стильові модифікації : [монографія]. К. : Міленіум, 2006. 344 с.
165. Малєєв П. Полудень. Кіровоград : Облуправління по пресі, 1992. 96 с.
166. Манян Л. В. Гр. Тютюнник. Повість «Облога». Вивчаємо українську

мову та літературу. Х., 2008. № 33. С. 27–30.

167. Марко В. П. Стежки до таїни слова: Літературознавчі й методичні студії: [навч. посібник для студ. філологічних спеціальностей]. Кіровоград: «Степ», 2007. 264 с.

168. Маслоу А. Х. Мотивація и личность / А. Х. Маслоу. – Спб: Питер, 2008. – 352 с.

169. Маценко І. Деталі з пам'яті. Комсомолець Полтавщини. 1981. 5 грудня. С. 3.

170. Мейлах Б. С. Психология художественного творчества: предмет и пути исследования. Психология художественного творчества. М.: Наука, 1980. 288 с.

171. Михида С. П. Психопоетика українського модерну: Проблема реконструкції особистості письменника : [монографія]. Кіровоград : «Поліграф-Терція», 2012. 352 с.

172. Мітосек З. Теорії літературних досліджень : [монографія]. Сімферополь : Таврія, 2005. 408 с.

173. Мовчан П. Вгадування чи пошук? Жовтень. 1969. №11. С. 142–144.

174. Мовчан Р. Гр. Тютюнник – знакова постать в українській культурі чи естетичний феномен? Слово і час. 2005. № 7. С. 23–27.

175. Мовчан Р. Неопублікованими сторінками записників Гр. Тютюнника. Слово і Час. 1993. № 8. С. 28–35.

176. Мовчан Р. Сильові тенденції творчої манери Гр. Тютюнника. Українська мова та література. 2001. № 45. С. 1–3.

177. Моклиця М. Модернізм у творчості письменників ХХ ст. : [навч. посібник для студ. вузів]. Луцьк : Вежа, 1999. Ч. 1. 154 с.

178. Моклиця М. Модернізм як структура. Філософія. Психологія. Поетика. Луцьк: Вежа, 2002. 398 с.

179. Мороз Л. Григир Тютюнник. Київ, 1991. 205 с.

180. Мороз Л. «Пам'ять... як вишневий цвіт...» : (Про Гр.. Тютюнника). Київ. 1991. № 11. С. 125 – 128.

181. Московкина Е. А. Психопедагогика прозы В. М. Шукшина : автореф. дис. к. филол. н. : 10.01.01. Барнаул, 2000. – 24 с.
182. Московкина Е. Мотив детства в романе Захара Прилепина «Санька». Вестник Томского государственного педагогического университета. Томск, 2016. С. 145 – 151.
183. Мусієнко О. «Повна душа болю». Гр. Тютюнник: жертва брежнєвського режиму. Рідна школа. 1995. №6. С. 35–44.
184. Наєнко М. К. «Дозвольте помилитися» - останній сатиричний спалах. Рідний край : Науковий публіцистичний художньо-літературний альманах. 01/2010. №1. С. 211–214.
185. Наєнко М. К. Інтим письменницької праці: 3 лекцій про специфіку літературної творчості. К.: Педагогічна преса, 2003. 280 с.
186. Наєнко М. К. Українське шістдесятництво: школи, напрями, тенденції. К. : ВЦ «Академія», 1997. 320 с.
187. Наранхо К. Гештальт-терапія. Модек, 1995. 304 с.
188. Неживий О. І. «Любе село Шилівка». Літературна Україна. 2004. № 23. С. 1, 7
189. Неживий О. І. «Мудрий скарбничий – пам'ять людська» (Гр. Тютюнник на Луганщині). Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. 2004. № 5 – 6. С. 174–179.
190. Неживий О. І. Григір Тютюнник: одна присвята Іванові Чендею. Слово і Час. 2006. №9. С. 65–67.
191. Неживий О. І. Григір Тютюнник: роздуми перед ювілеєм про творчість і пам'ять. Слово і Час. 2011. №12. С. 16–31.
192. Неживий О. І. Джерела життєпису Гр.. Тютюнника: дитинство, юність. Рідний край: альманах Полтавського державного педагогічного університету. Полтава. 2011. №1. С. 136–145.
193. Неживий О. І. Луганщина і Григір Тютюнник. Слово і час. 1998. №3. С. 77–80.
194. Неживий О. І. Наукова біографія і творча спадщина Григора

Тютюнника: джерелознавча і текстологічна проблематика : автореф. дис. д-ра філол. наук : 10.01.09. Л., 2013. 29 с.

195. Неживий О. І. Про себе, як учителя, скажу...». Україна. 1989. 22. С. 16–17.

196. Неживий О. І. Які ми є, українці? Літературна Україна. 2007. №22. С. 1, 7.

197. Неїжмак В. Тютюннику – з любов'ю. Україна молода. 2006. №228. С. 2.

198. Нечиталюк І. В. Формально-змістові модифікації малої прози кінця ХІХ – початку ХХ століття. Науковий вісник кафедри ЮНЕСКО Київського національного лінгвістичного університету. Філологія, педагогіка, психологія. 2013. Вип. 26. С. 165–171.

199. Никифорова О. И. Исследование по психологи художественного творчества. М. : Изд-во Моск. ун-та, 1972. 152 с.

200. Нитченко Д. В. Листи письменників : літературний огляд. Мельборн : В-во «Ластівка», 1992. 190 с.

201. Ніцше Ф. Людське, надто людське: Книга для вільних умів [наук. редактор українського видання Олег Фешовець; пер. з нім.]. Львів: «Астролябія», 2012. 408 с.

202. Новакович Руслан. З любові і муки. «У передсмертній записці Григора Тютюнника запам'ятала одну фразу: «Помучте іншого...» – згадує вдова відомого письменника. Дзеркало тижня. 2006. №47. 8 – 15 грудня.

203. Новіков А. О. Український театр і драматургія: від найдавніших часів до початку ХХ ст. : [монографія]. Харків : Харківське історико-філологічне товариство, 2015. 412 с.

204. Новіков Б. В. Творчість як спосіб здійснення гуманізму [монографія]. К. : Парапан, 2005. 332 с.

205. Овсяннико-Куликовский Д. Вопросы психологи творчества. СПб: Издание Д. Е. Жуковского, 1902. 302 с.

206. Овсяннико-Куликовский Д. Литературно-критические работы [сост.,

подгот. текста, примеч. И. Михайловой; Вступ. статья Ю. Манна]. Т.1.: Статьи по теории литературы; Гоголь, Пушкин, Тургенев, Чехов. М.: Худ. лит., 1989. 542 с.

207. Овсянко-Куликовский Д. Литературно-критические работы [сост., подгот. текста, примеч. И. Михайловой; Вступ. статья Ю. Манна]. – Т. 5.: Герцен, Белинский, Добролюбов, Михайловский, Короленко, Чехов, Горький, Андреев. Издание 3-е. Москва, 1923. 172 с.

208. Овсянко-Куликовский Д. Литературно-критические работы [сост., подгот. текста, примеч. И. Михайловой; Вступ. статья Ю. Манна]. Т.6.: Психология мысли и чувства. Художественное творчество. Основы Ведаизма. – М.: Худ. лит., 1909. 231 с.

209. Оляндер Л. Відносність і точність термінології у слов'янському літературознавстві. Вісник ЖДУ ім. І. Франка. 2005. Випуск 22. С. 143 – 146.

210. Орлова Е. И. Образ автора в литературном произведении: [учебное пособие]. Москва, 2008. 44 с.

211. Островська А. С. Форми вираження авторської свідомості в творчості письменників нової генерації кінця 19 – поч. 20 ст. (на матеріалі прози В. Стефаніка, О. Кобилянської, М. Коцюбинського): дис. канд. філол. наук 10.01.06. Донецьк, 1999. 205 с.

212. Панасюк А. М. Жанрова своєрідність прози Володимира Гжицького у контексті розвитку української прози 20-30-х, 50-80-х років ХХ століття: дис. канд. філол. наук : 10.01.01. Тернопіль, 2008. 201 с.

213. Панченко В. Є. Енергія пошуку: Літературно-критичні статті та нариси. К. : Радянський письменник, 1985. 271 с.

214. Пархета Я. Григир Тютюнник: «у пошуках батька». Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Філологічні науки : зб.наук. ст. / [гол. ред. В. А. Зарва]. Бердянськ: ФОП Ткачук О. В., 2015. Вип. VI. С. 151 – 159.

215. Пархета Я. Психоавтобіографічність повісті Гр. Тютюнника «День мій суботній». Науковий вісник Миколаївського державного університету імені В. О. Сухомлинського: збірник наукових праць / гол. ред. О. С. Філатова. – Вип. 4.14

(111). – Філологічні науки (літературознавство). Миколаїв : МНУ імені В. О. Сухомлинського, 2014. С. 127 – 133.

216. Пархета Я. Епістолярій Григора Тютюнника: проблема стосунків з матір'ю. Питання літературознавства : науковий збірник /гол. ред. О. Червінька. Чернівці : Чернівецький нац. ун-т, 2014. Вип. 89. С. 52 – 61.

217. Пархета Я. Психопортрет Григора Тютюнника: кореляція психосоматики і характеру. Волинь філологічна: текст і контекст. Аналіз та інтерпретація тексту. Луцьк, 2015. С. 204 – 214.

218. Пархета Я. Категорія «Творча особистість» в мегатексті Григора Тютюнника. Наукові записки Кіровоградського державного педагогічного університету ім. Володимира Винниченка. Випуск 142. Серія: Філологічні науки. Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2015. С. 85 – 89.

219. Пархета Я. Трансформація образу жінки у мегатексті Григора Тютюнника. Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Випуск X. Серія: Філологічні науки. Бердянськ: ФО-П Ткачук О. В., 2016. С. 162 – 167.

220. Пархета Я. Характер у структурі особистості Григора Тютюнника (на матеріалі епістолярію та спогадів). «Література світу: поетика, ментальність і духовність»: збірник наукових праць. Випуск 3. Кривий Ріг, 2014. С. 213 – 221.

221. Пархета Я. Особливості художнього мислення Григора Тютюнника (на матеріалі мегатексту письменника). Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. Філологічні науки (літературознавство): матеріали IV Всеукраїнської науково-практичної конференції. Луганськ, 2013. С. 251 – 259.

222. Пархета Я. Дуалістичність темпераменту Григора Тютюнника: експлікація у художній творчості. Вісник Маріупольського державного університету. Серія: Філологія». Маріуполь, 2015. С. 48 – 55.

223. Пасенко Наталя. «...То каміння кричатиме»: спроба спростувань тез статті Володимира Даниленка щодо Григора Тютюнника. Українська літературна газета. 2012. 29 червня (№ 13). С. 14–15.

224. Пахаренко В. Українська поетика: [підруч. для вищ. навч. закладів].

Черкаси : Відлуння-плюс, 2002. 319 с.

225. Пахльовська О. Українські шістдесятники: філософія бунту. Сучасність. 2000. Ч.4. С. 65–84.

226. Педан Т. Характер за зовнішністю (психологічний практикум). Київ: НІКА-ПРІНТ, 2009. 335 с.

227. Перкінс Девід. Чи можлива історія літератури? [пер. з англ. А. Іщенка]. К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2005. 152 с.

228. Печарський А. Я. Психоаналітична парадигма української прози першої третини ХХ ст. : автореф. дис. д-ра філол. наук : 10.01.01. Львівський національний університет ім. І. Франка. Львів, 2011. 40 с.

229. Пищальникова В. А. Введение в психопоезику. М.: Наука, 1985. 168 с.

230. Піхманець Р. В. Психологія художньої творчості: [монографія]. К.: Наук. думка, 1991. 164с.

231. Поетика: [збірник статей]. АН України, інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка. К.: Наук. Думка, 1992. 209 с.

232. Покровська Т. Н.. Художественный характер как отражение нравственной позиции писателя : дисканд. філол. наук : 10.01.01. К., 1994. 154 с.

233. Поліщук Олена. Автор і персонаж в українській новітній прозі : [монографія]. К. : ПЦ «Фоліант», 2008. 176 с.

234. Поліщук О. П. Феноменальні ознаки художнього мислення: філософсько-естетичний дискурс. Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності : альманах : [зб. наук. пр.]. К., 2005. Вип. 15. С. 130 – 136.

235. Поліщук О. П. Художнє мислення та творчість (до проблеми естетичної інформації як детермінанти мислення). Гуманітарний часопис : зб. наук. пр. Х., 2008. №1 (14). С. 113–117.

236. Поліщук О. П. Художнє мислення : естетико-культурологічний дискурс : [монографія]. К. : Парапан, 2007. 207 с.

237. Поліщук О. П. Художнє мислення: філософсько-естетичний дискурс (до проблеми семантичного поля поняття). Гуманітарний часопис : зб. наук. пр. Х., 2005. № 4. С. 72–77.

238. Поліщук Тетяна. Богдан Ступка: «Від театру королів – до театру блазнів». Газета «День». – № 181. URL: <http://day.kyiv.ua/uk/article/cuspilstvo/bogdan-stupka-vid-teatru-koroliv-do-teatru-blazniv> (дата звернення 15.04.2019).

239. Полякова Юліана. Парадигма «автор-оповідач-читач» у театральних усмішках Остапа Вишні 20-х років ХХ ст. Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. К., 2012. Вип. 11. С. 58–69.

240. Пономарев Я. А. Психология творчества и педагогика. М. : «Педагогика», 1976. 280 с.

241. Потебня А. А. Из записок по теории словесности. Х., 1905. 652 с.

242. Потебня А. А. Мисль и язык. К. : Синто, 1993. 189 с.

243. Потебня А. А. Мысль и язык. Поэзия. Проза. Сгущение мысли. М.: Лабиринт, 1999. 300 с.

244. Потебня О. О. Эстетика і поетика слова. К. : Мистецтво, 1985. 302 с.

245. Процик І. В. Архетипи в художньому моделюванні світу І. Драча і М. Ореста : автореф. дис. канд. філол. наук : 10.01.01. Кіровоград, 2012. 20 с.

246. Психологія : [навч. посіб.]. О.В. Винославська, О.А. Бреусенко-Кузнєцов, В.Л. Злишков. К.: Фірма «ІНКОС», 2005. 352 с.

247. Психологія : підручник. / Трофімов Ю. Л., Рибалка В. В., Гончарук П. А. [та ін.] ; за ред. Ю. Трофімова. К. : Либідь, 2008. 560 с.

248. «Прийшов, щоб не розлучатися...» : На пошану 70-річчя Григора Тютюнника: наук. збірник / [упоряд.: М. М. Конончук]. К. : Твім інтер, 2005. 328 с.

249. Рева-Левшакова Л. В. Неореалістична українська і прсійська проза першої третини ХХ століття : [монографія]. К. : Видавничий дім Дмитра Бурого, 2014. 376 с.

250. Ремша А. Григiр Тютюнник. «Климко»: паралель між життям автора і сюжетом твору: воєнне дитинство в повісті. УМЛШ. 2011. № 7/8 (107). С. 133 – 138.

251. Рибалка В. В. Теорія особистості у вітчизняній психології: [навч.

посібник]. К., 2006. 529 с.

252. Роговий Ф. К. Пам'яті одного дня: Документальна новела про Гр. Тютюнника. Криниця. 1991. №3. С. 4–5.

253. Роджерс К. Р. Вигляд на психотерапію. Становлення человека : [пер. с англ. М. М. Исенина]. М. : «Прогресс-Универс», 1994. 480 с.

254. Рождественская Н. В. Психология художественного творчества: [учеб пособие]. С-Петербург, 1995. 270 с.

255. Розовский Марк Григорьевич. Изобретение театра. М. : АСТ, 2010. 656 с.

256. Роменець В. А. Психологія творчості. Київ: Видавництво «Вища школа», 1971. 247 с.

257. Ротач П. «Усе покинув би й полинув...» : За листами Гр. Тютюнника. Комсомолець Полтавщини. 1991. №2. липень. С. 3.

258. Рубинштейн С. Л. Проблемы общей психологии. М. : Педагогіка, 1976. 416 с.

259. Рудецька Н. М. Художня деталь в українській реалістичній прозі 60-70-х років XIX сторіччя. Наукові записки Харківського Національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди (Серія: літературознавство). 2011. Вип. 1. С. 43–81.

260. Савчин Н. Б. Рецепція російської літератури у творчості Григора Тютюнника : автореф. дис. канд. філол. наук : 10.01.05. Київ, 2011. 20 с.

261. Святовець В. Ф. Епістолярна спадщина Лесі Українки: листи в контексті художньої творчості. Київ : Вища школа. Видавництво при Київ. університеті, 1981. 184 с.

262. Селиванов В. Социальная природа художественного мышления. М., 1982. 144 с.

263. Семенець О. О. Синергетика поетичного слова. Кіровоград, 2004. С. 17.

264. Сергеєнкова О. П. Вікова психологія: [навч. посібник]. К.: Центр учбової літератури, 2012. 384 с.

265. Сизоненко О. Недовговічні Тютюнники. Київ. 2001. № 11/12. С. 15–24.
266. Симонов П. В. Темперамент. Характер. Личность. М. : Наука, 1984. 161 с.
267. Скляр І. О. Психопоетика творчості Валер'яна Підмогильного : автореф. дис. канд. філол. наук : 10.01.01. Харків, 2012. 20 с.
268. Скрипченко О. Загальна психологія : [навч. посібник]. Київ: «А. П. Н.», 2002. 464 с.
269. Славинський М. Мало – бачити. Мало – розуміти. Треба любити. Віче. 2006. №23 – 24. С. 58–59.
270. Словарь литературоведческих терминов [ред-сост. Л. И. Тимофеев, С. В. Тураев]. Москва: «Просвещение», 1974. 509 с.
271. Словник літературознавчих термінів [за ред. В. М. Лесина, О. С. Пулинця]. 3-тє вид., перероблене і доповнене. К : «Радянська школа», 1971. 624 с.
272. Соболевская Е. К. Искусство-Художник-Жизнь. Неизбежность противоречий и пути примирений : [монография]. О. : Астропринт, 2010. 219 с.
273. Солодухова Л. В. Емпатія в світлі різних теоретичних підходів. Вісник Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди (Серія: Психологія). 2011. Вип. 41. С. 204–211.
274. Соценко Наталія Федорівна. Інтертекстуальність прози О. І. Купріна : автореф. дис. канд. філол. наук : 10.01.02. Харків, 2008. 21 с.
275. Старовойт І. М. Котигорошко в автобіографічній прозі Григора Тютюнника. Наукові записки НаУКМА (Серія: філологічні науки). 2009. Т. 98. С. 59–64.
276. Стеблина М. І слово озветься: Спогад про Гр. Тютюнника. Літературна Україна. 1976. 4 грудня. С. 2.
277. Столяренко О. Б. Психологія особистості : [навч. посіб.]. К. : «Центр учбової літератури», 2012. 280 с.
278. Сучасний словник літературознавчих термінів [автор-укладач М. Ф. Гетьманець]. Харків: Веста: Видавництво «Ранок», 2003. С. 91.
279. Тарнашинська Л. Б. Екзистенційно-аксіологічна модель бути /

здаватися як дихотомічне поле саморепрезентації шістдесятників. Слово і Час. 2013. №3. С. 34–49.

280. Тарнашинська Л. Б. презумпція доцільності: Абрис сучасної літературознавчої концептології. К. : Вид. дім «Києво-могилянська академія», 2008. 534 с.

281. Тарнашинська Л. Б. «Іноді я відчуваю людину, як рана – сіль». Українська мова та література. 1996. №12. С. 2, 3.

282. Тарнашинська Л. Б. Українське шістдесятництво: профілі на тлі покоління: (історико-літературний та поетикальний аспекти). К. : Смолоскип, 2010. 632 с.

283. Теорія літератури : [підручник / за наук. ред. О. Галича]. Київ : Либідь, 2001. 488 с.

284. Теория личности в западно-европейской и американской психологии: хрестоматия по психологии личности : [редактор-составитель: Д. Райгородский]. Самара: «Бахрах», 1996. 480 с.

285. Трохименко О. В. Філософський смисл феномену сміху в творчості. Філософські обрії. 2013. №29. С. 74–81.

286. Тузков С. А. Типология и поэтика русской повести начала XX века: От И.Бунина до А.Белого [монография]. Кировоград: «Имекс ЛТД», 2004. 183 с.

287. Тульчинська Н. М. Концепція кохання в прозі Гр. Тютюнника. Психологізм її вираження. Актуальні проблеми літературознавства: [зб. наук. пр.]. Дніпропетровськ, 2000. Т. 6. С. 62–70.

288. Тульчинська Н. М. Своєрідність художнього вираження психологізму у творчості Григора Тютюнника : автореф. дис. канд. філол. наук : 10.01.01. Дніпропетровськ, 2002. 16 с.

289. Тульчинська Н. М. Своєрідність художнього вираження психологізму у творчості Григора Тютюнника : дис. канд. філол. наук : 10.01.01. Дніпропетровськ, 2002. 217 с.

290. Тютюнник Г. «Скучаю за твоїм словом...». Слово і Час. 1991. № 12. С. 12–23.

291. Тютюнник Г. Автобіографія. Літературна Україна. 1987. 16 липня. С. 4.
292. Тютюнник Г. Бути письменником: щоденники, записники, листи [передм., упорядкув. О. Неживого]. К. : Ярославів Вал, 2011. 440 с.
293. Тютюнник Г. Вибрані твори [навч. посібник]: упорядкув., передм., прим. П. П. Засенка. К.: Грамота, 2008. 400 с.
294. Тютюнник Г. Облога : вибрані твори: передм. та примітки В. Дончика. 3-тє вид. К. : Пульсари, 2005. 832 с.
295. Тютюнник Г. Холодна м'ята: оповідання, повісті, твори для дітей: упорядк і передм. П. П. Засенка. [Вид. друге]. К. : Укр. письменник, 2014. 844 с.
296. Тютюнник Григір. Облога: Вибрані твори; [передм. та примітки В. Дончика]. 3-тє вид. К. : Унів. видавництво ПУЛЬСАРИ, 2004. 584 с.
297. Тютюнник Григір. Твори. К. : Видавництво ЦК ЛКСМУ «Молодь», 1984. 578 с.
298. Унесенные талантом, или Ни дня без строчки: Класики и современники о тайнах творчества, секретах писательского труда и не только [сост., вступ. ст., пояснения в тексте Н. Битман]. К. : Издательская компания «Воля», 2006. 296 с.
299. Універсальний літературний словник-довідник. С. М. Оліфіренко. – Донецьк: ТОВ ВКФ «БАО», 2008. 432 с.
300. Фащенко В. В. Історія української літератури ХХ віку: [програма]. Одеса, 1980. 29 с.
301. Фащенко В. В. У глибинах людського буття: Літературознавчі студії. Одеса: Маяк, 2005. 640 с.
302. Федоров В. Автор як онтологічна проблема / В. Федоров // СІЧ. – 2003. – № 10. – С. 55–58.
303. Ференц Н. С. Основи літературознавства : [підручник]. К. : Знання, 2001. 431 с.
304. Ференц Н. С. Теорія літератури і основи естетики : [навч. посіб.]. К. : Знання, 2014. 511 с.

305. Фізер І. М. Психолінгвістична теорія літератури Олександра Потебні. К. : Видавничий дім: «КМ Academia», 1993. 107 с.
306. Фізер І. М. Філософія літератури. К. : НаУКНА: Аграр Медіа Груп, 2012, 217 с.
307. Фока М. В. «...О, що зі мною фарби ті зробили!» : Про живописний компонент художнього мислення Павла Тичини. Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. 2009. № 3. С. 92–102.
308. Фока М. В. Синтез мистецтв у поетичній творчості Павла Тичини [монографія]. Кіровоград: МПП «АнтуражА», 2012. 340 с.
309. Форум-театр: формула виходу з кризи: навч.-метод. посіб. для бажаючих створити форум-театр [Л. Гук, М. Григоріва, Д. Доусет, О. Єделева, І Захарченко та ін.]. К. : Школа Рівних Можливостей, 2007. 68 с.
310. Франко І. Із секретів поетичної творчості. Зібрання творів : У 50 т. – Т. 31: Літературно-критичні праці (1897-1899) [упоряд. та комент. Ю. Л. Булаховської, В. П. Ведіної, Т. І. Комаринця, К. Т. кутковець, В. П. Лук'янової, А. І. Скоця]. К. : Наукова думка, 1981. 582 с.
311. Фрейд Зигмунд. Психология бессознательного: [Сб. прирзведений] [пер. с нем.]. М. : Просвещение, 1990. 447 с.
312. Фрейд Зигмунд. Художник и фантазирование. М. : Республика, 1995. 398 с.
313. Фрейд Зигмунд. Я и Оно. М.: Меттем, 1990. 54 с.
314. Фрейд Зигмунд. Я и Оно. По ту сторону принципа удовольствия [пер. с нем.]. М. : АСТ: Астрель, 2011. 156 с.
315. Фройд З. Вступ до психоаналізу [пер. з нім. Т. Парашука]. Харків : Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2015. 480 с.
316. Фром Э. Душа человека: [сборник]. М. : Республика, 1992. 430 с.
317. Фуко М. Що таке автор? Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. За ред. М. Зубрицької. Львів : Літопис, 2001. С. 598–617.
318. Хархун В. Дефінітивні розбіжності терміна «поетика» в літературознавчих методологіях ХХ століття. Вісник Запорізького державного

університету. Збірник наукових статей: Філологічні науки. Запоріжжя: Запорізький державний університет, 2001. №1. С. 1 – 2.

319. Хейзинга Й. Homo ludens. В тени завтрашнього дня [пер. с нидерл., общ. ред. и послесл. Г. М. Таврецяна]. М. : Издательская группа «Прогресс», «Прогресс-Академия», 1992. 464 с.

320. Хигир Б. Физиогномика. М. : АСТ: Астрель: Хранитель, 2007. 640 с.

321. Хом'як Т. В., Сечіна А.М. Деталь у поезиці Миколи Хвильового. Вісник Запорізького державного університету. 2002. №2. С. 39–44.

322. Хороб М. Б «День мій суботній»: художньо-філософське осмислення буття Гр. Тютюнника. Вісник Прикарпатського університету: [Серія: Філологія]. 2005. Вип. 9–10. С. 86–94.

323. Хороб М. Б. До питання психологізму в оповіданнях Гр. Тютюнника. Українське літературознавство. 1983. Вип. 41. С. 22–28.

324. Храпченко М. Б. Поэтика, стилистика, теория литературы. Собр. соч.: в 4-х т. М.; 1984. Т.4. С. 403.

325. Храпченко М. Б. Творча індивідуальність письменника і розвиток літератури. К. : Дніпро, 1976. 376 с.

326. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. Ф. 966. «Тютюнник Григій Михайлович (1931–1980), український радянський письменник (1943-1980 рр.)». Оп. 1. Спр. 10. З матеріалами для сценарію українського весілля. 5 травня-4 липня, 35 арк.

327. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. Ф. 966. «Тютюнник Григій Михайлович (1931–1980), український радянський письменник (1943-1980 рр.)». Оп. 1. Спр. 28. Ганні Михайлівні Тютюнник, матері письменника. 4 серпня 1979, 1 арк.

328. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. Ф. 966. «Тютюнник Григій Михайлович (1931–1980), український радянський письменник (1943-1980 рр.)». Оп. 1. Спр. 49. Групові фото з дружиною Людмилою Василівною Тютюнник та синами. м. Київ (1976 рік). 2–6 арк.

329. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України.

Ф. 966. «Тютюнник Григiр Михайлович (1931–1980), український радянський письменник (1943-1980 рр.)». Оп. 1. Спр. 49. Г. М. Тютюнник з родичами під час повернення зі служби в Радянському флоті. 1955 р. 1.арк.

330. Центральний державний архiв-музей лiтератури i мистецтва України. Ф. 949. Оп. 1. Спр. 67. Фото Гр. Тютюнника, зроблене на I з'їзді молодих письменників України. арк. 1.

331. Центральний державний архiв-музей лiтератури i мистецтва України. Ф. 400. Оп. 1. Спр. 239. Фото на Байковому кладовищі на могилі П. Тичини. арк. 8.

332. Церков Ю. І. Остап Вишня: До 100-річчя від дня народження. К. : Товариство «Знання», 1989. 48 с.

333. Цибульській Микола. Кіровоградська сторінка в житті Григорія Тютюнника. Кіровоградська правда. 21 вересня 1999 р. №11. С. 3.

334. Цюп'як І. К. Українська новела 20-80-х років ХХ століття в контексті сучасних інтерпретацій : [монографія]. Дніпропетровськ : Національний гірничий університет, 2013. 198 с.

335. Чепурна О. В. Дискурс дитини у прозі українських письменників-шістдесятників (Гр. Тютюнник, В. Близнець, Є. Гуцало) : автореф. дис. канд. філол. наук : 10.01.01. Кіровоград, 2008. 24 с.

336. Черепанова І. Ю. Дом колдуни: Язик творческого бессознательного. М. : КСП. 1996. 381 с.

337. Черненко О. А спочатку було село... Березіль. 1992. №7–8. С. 146–155.

338. Черненко О. Коли слова оживають. Спомини про Григорія та Григора Тютюнників. Вітчизна. 1999. №7–8. С. 135–139.

339. Черненко О. Тютюнники зблизька. Дзвін. 1994. №5. С. 135–139.

340. Черненко О. Ф. Не зміліє пам'яті криниця. Спогади про Григорія та Григора Тютюнників. Київ: «Ярославів Вал», 2001. 255 с.

341. Шевченко А. ...Щоб було слово і світло на папері. Література і сучасність: літературно-критичні статті. 1982. Вип. 5. С. 167–173.

342. Шевченко Л. Що за однослівним заголовком : до характеристики поетики Г. Тютюнника. Культура слова : республік. міжвід. зб. / Ін-т мовознавства

ім. О. О. Потебні НАН України ; [редкол.: С. Єрмоленко (відп. ред.) та ін.]. К., 1989. Вип. 36. С. 29–32.

343. Шелег Тетяна Володимирівна. Психологічні аспекти розвитку творчого «Я» дитини: [науково-методичний посібник]. К. : ТОВ «СІТПРИНТ», 2013. 126 с.

344. Шеремета Н. Гр. Тютюнник – скарб української літератури. Українська література в загальноосвітній школі. 2007. № 12. С. 43 – 47.

345. Шестопал О. Г. Засоби «театралізації» літературного тексту (на матеріалі іспанської прози постмодернізму). Літературознавчі студії. 2015. Вип. 43. С. 326–333.

346. Шляхова Н. Емоції і художня творчість. К. : Мистецтво, 1981. 103 с.

347. Шопенгауэр Артур / Введение в философию. Новые паралипомены. Об интересном [пер. с нем.]. Мн. : ООО «Попурн», 2000. 416 с.

348. Штейнбук Ф. М. Оповідання Григора Тютюнника «Оддавали Катрю» у контексті тілесно-міметичного методу аналізу художніх творів. Науковий вісник Миколаївського державного університету (філологічні науки). Т. 4. Вип.8. Миколаїв: МНУ, 2011. С. 123–129.

349. Шугай Олександр «Усе живе – тепле...»: Нове про Григора Тютюнника. К. : Вид. дім «Киево-Могилянська акад.», 2006. 226 с.

350. Шудря М. Непідкупний голос правди: Невідоме про Гр. Тютюнника. Дивослово. 1996. №4. С. 8–10.

351. Щекин Георгий. Визуальная психодиагностика: познание людей по их внешности и поведению: [учебно-методическое пособие]. К. : ДП Издат. дом «Персонал», 2011. 616 с.

352. Эллис А. Гуманистическая психотерапия : Рационально-эмоциональный поход : [пер. с англ.]. М. : ЭКСМО-Персс, 2002. 272 с.

353. Эстетика: Словарь. Под общ. ред. А. А. Беляеваи др. М. : Политиздат, 1989. 447 с.

354. Эткинд Ефим Григорьевич. Психопозитика. «Внутренний человек» и внешняя речь. Статьи и исследования. Спб.: Искусство., 2005. 704 с.

355. Эткинд Ефим Григорьевич. «Внутренний человек» и внешняя речь. Очерки / психопозетики русской литературы XVI – XIX вв. М. : Школа «Языки русской культуры», 1998. 448 с.
356. Юдкін-Ріпун І. М. Сценічні властивості прози М. Коцюбинського: до 150-річчя народження. Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету (Серія: Філологія). 2014. № 10. Т. 1. С. 89–92.
357. Юдкін-Ріпун І. М. Театральність творчості В. Винниченка. Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету (Серія: Філологія). 2014. № 9. С. 49–54.
358. Юнг К. Г. Архетип і позасвідоме [пер. з нім.]. К. : «Український письменник», 2014. 400 с.
359. Юнг К. Г. Архетипи і колективне несвідоме [пер. з нім. К. Котюк]. Львів: Видавництво «Астролябія», 2013. 588 с.
360. Юнг К. Г. Воспоминания, сновидения, размышления [пер. з нем. И. Бушной]. К. : Airland, 1994. 416 с.
361. Юрова І. Творча особистість І. Костецького у літературному дискурсі II половини XX століття: [монографія]. Донецьк: Норд-Прес, 2006. 270 с.
362. Ялом И. Д. Лечение от любви и другие психотерапевтические новеллы [пер. з англ. А. Б. Фенько]. М. : Класс, 1997. 228 с.
363. Ярмыш Ю. Штрихи к портрету. Радуга. 1982. №8. С. 131–141.
364. Datsenko Ya. Features of the influence of the macro environment on the writer's orientation of Hryhir Tyutyunnyk (based on the writer`s megatext). Modern Science — Moderní věda. — Praha. — Česká republika, Nemoros. 2019. № 1. P.83 – 90.
365. Drevdahl J. E., Cattell R.V. Personality and Creativity in Artists and writers. Journ. Of clinical psychology. April, 1958. vol. XIV, P. 2.
366. Dubrova Oksana. Sexus, or the problems of sex in Walt Whitman's lyrics. Людина в мовному просторі: історична спадщина, проблеми, перспективи розвитку: [збірник тез]. Бердянськ : БДПУ, 2016. С. 91–93.
367. Cattail J. Mental test and measurements. New York, 1890. 242 p.

368. Perls F. Ego, Hunger and Aggression: a Revision of Freud's Theory and Method. London: Unwin Ltd., 1947. 273 p.

369. Roter J. V. Social learning and clinical psychology. New York, 1954. 189 p.

**Список публікацій та апробацій здобувача*****Статті в наукових фахових виданнях України***

1. Пархета Я. Григiр Тютюнник: «у пошуках батька». Науковi записки Бердянського державного педагогiчного унiверситету. Серiя: Фiлологiчні науки. Бердянськ: ФОП Ткачук О. В., 2015. Вип. VI. С. 151–159.

2. Пархета Я. Психоавтобiографiчнiсть повістi Гр. Тютюнника «День мiй суботнiй». Науковий вiсник Миколаївського державного унiверситету iменi В. О. Сухомлинського. Серiя: Фiлологiчні науки (лiтературознавство). Миколаїв : МНУ iменi В. О. Сухомлинського, 2014. С. 127–133.

3. Пархета Я. Епiстолярiй Григора Тютюнника: проблема стосункiв з матер'ю. Питання лiтературознавства. Чернiвцi, 2014. Вип. 89. С. 52–61.

4. Пархета Я. Психопортрет Григора Тютюнника: кореляцiя психосоматики i характеру. Волинь фiлологiчна: текст i контекст. Аналiз та iнтерпретацiя тексту. Луцьк, 2015. С. 204–214.

5. Пархета Я. Категорiя «Творча особистiсть» в мегатекстi Григора Тютюнника. Науковi записки. Випуск 142. Серiя: Фiлологiчні науки. Кiровоград: РВВ КДПУ iм. В. Винниченка, 2015. С. 85–89.

6. Пархета Я. Трансформацiя образу жiнки у мегатекстi Григора Тютюнника. Науковi записки. Випуск X. Серiя: Фiлологiчні науки. Бердянськ: ФОП Ткачук О. В., 2016. С. 162–167.

7. Пархета Я. Характер у структурi особистостi Григора Тютюнника (на матерiалi епiстолярiю та спогадiв). Лiтература свiту: поетика, ментальнiсть i духовнiсть. Випуск 3. Кривий Рiг, 2014. С. 213–221.

8. Пархета Я. Особливостi художнього мислення Григора Тютюнника (на матерiалi мегатексту письменника). Вiсник Луганського нацiонального унiверситету iменi Тараса Шевченка. Луганськ, 2013. С. 251–259.

***Статті в закордонних та наукометричних виданнях:***

9. Пархета Я. Дуалістичність темпераменту Григора Тютюнника: експлікація у художній творчості. Вісник Маріупольського державного університету. Серія: Філологія». Маріуполь, 2015. С. 48–55. «Index Copernicus International». URL: <http://visnyk-filologia.mdu.in.ua/uk/vipusk12.pdf> (дата звернення: 15.04.2019)

10. Пархета Я. Творческая личность в структуре психопозитики (на материале мегатекста Грыгора Тютюнника). Современные проблемы социально-гуманитарных и юридических дисциплин: вклад молодых ученых в развитие науки. Материалы VI Международной научно-практической конференции. Краснодар, 2013. С. 135–141.

11. Datsenko Ya. Features of the influence of the macro environment on the writer's orientation of Hryhir Tyutyunnyk (based on the writer`s megatext). Modern Science — Moderní věda. Praha. Česká republika, Nemoros, 2019. Nr 1. P.83 – 90.

***Стаття в іншому виданні***

12. Пархета Я. КОНЦЕПЦІЯ «я-центризму» у творчості письменників-шістдесятників (на матеріалі творчості Гр. Тютюнника та В. Дрозда). Українська ментальність: колективна монографія, 2016. С. 126–133. URL: [http://mentalnist-2016.blogspot.com/p/blog-page\\_15.html](http://mentalnist-2016.blogspot.com/p/blog-page_15.html) (дата звернення: 15.04.2019)

***Виступи на Міжнародних і Всеукраїнських конференціях***

Результати роботи апробовано в доповідях і виступах на міжнародних і Всеукраїнських конференціях:

1. I Міжнародній науково-теоретичній конференції «Літератури світу: поетика, ментальність, духовність» (Кривий Ріг, 2013);

2. VI Міжнародній науково-практичній конференції «Современные проблемы социально-гуманитарных и юридических дисциплин: вклад молодых ученых в развитие науки» (Краснодар, 2013),
3. Всеукраїнській науково-практичній конференції «Література і місто: художній поступ» (Луганськ (2013);
4. XI Міжнародній поетикологічній конференції «Біографія як текст» (Чернівці, 2014);
5. Всеукраїнській науковій конференції «Людина в мовному просторі: історична спадщина, проблеми, перспективи розвитку» (Бердянськ, 2015);
6. Міжнародній науковій конференції «Аналіз та інтерпретація тексту у світлі сучасних методологій» (Луцьк, 2015);
7. IV Всеукраїнській науковій конференції «Творча спадщина Володимира Винниченка на тлі ХХ століття» (Кіровоград, 2015);
8. I Міжнародній науково-практичній конференції «Людина в мовному просторі: історична спадщина, проблеми, перспективи розвитку» (Бердянськ, 2016).