

ВІННИЦЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ МИХАЙЛА КОЦЮБИНСЬКОГО

Факультет філології й журналістики імені Михайла Стельмаха

Кафедра української мови

МАГІСТЕРСЬКА РОБОТА

на тему: «**УКРАЇНСЬКІ ХАРАКТЕРИ В ХУДОЖНІЙ ПРОЗІ**
МИХАЙЛА СТЕЛЬМАХА»

Студентки 2 курсу МУУ групи
Освітньої програми Середня освіта.
Українська мова і література
Спеціальності 014.01 Середня освіта
(Українська мова і література)
Галузі знань 01 Освіта / Педагогіка
Ступеня вищої освіти магістра
Брижатої Діани Василівни

Науковий керівник: Зелененька І. А.,
кандидат філологічних наук, старший
викладач

Розширена шкала _____

Кількість балів: _____ Оцінка: ECTS _____

Голова комісії _____
(підпис) (ініціали, прізвище)

Члени комісії _____
(підпис) (ініціали, прізвище)

_____ (підпис) (ініціали, прізвище)

_____ (підпис) (ініціали, прізвище)

м. Вінниця – 2020 рік

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ I. Особливості романної творчості Михайла Стельмаха.....	9
1.1. Тенденції романотворення у підсоветській українській прозі.....	9
1.2. Етапи формування індивідуального стилю всупереч тоталітарному пресингу.....	16
1.3. Модерністські ознаки прози Михайла Стельмаха.....	28
РОЗДІЛ II. Український епічний ліризм як спротив тоталітаризму.....	43
2.1. Архетипні образи українців у середній та в великій прозі Михайла Стельмаха.....	43
2.2. Українська ментальність у лещатах ідеологічних нашарувань.....	48
2.3. Концепція народного героя-звитяжця в романі Михайла Стельмаха «Правда і кривда», автобіографізм і народоцентризм зображення.....	63
ВИСНОВКИ.....	73
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	78

ВСТУП

На початку ХХ століття в українському літературознавчому просторі відбувалася радикальна зміна мистецького канону, до якої призвела криза методологій у 90-х роках ХХ століття. Цей процес зачепив передусім визнаних, відомих у часи СРСР та в період посттоталітарний, так званих класиків соцреалізму, серед яких і подолянин Михайло Стельмах. Його твори, що не зазнавали купюрування, як, до прикладу, твори Павла Загребельного, та фальшування, як твори Юрія Яновського, залишилися такими ж, якими вони були написані свого часу. Однак змінюється кут зору на мистецьку практику в підрежимний період, змінилося незалежницькі читацьке ставлення, позаяк за законами практики рецептології у письмі автора, яке є завершеним (скінченним) безкінечним є читання [57, с. 230].

Стельмах Михайло Панасович – відомий український письменник часів СРСР, офіційний представник соціалістичного реалізму як єдиноможливого, тобто єдинодозволеного мистецького напрямку в тоталітарній державі, названого в незалежній критиці вульгарним соцреалізмом. Член Спілки письменників УРСР, найбільш відомий як автор низки ліричних дитячих творів, цілих поетичних збірок для дітей, що не втратили своєї мистецької вартості. Із 1940-их років Михайло Стельмах працював найплідніше в середній та у великій прозі. Проза Михайла Стельмаха, збагачена народною лексикою, відчутно споріднена за багатьма стильовими ознаками з ліризованою прозою імпресіоніста Михайла Коцюбинського, із малою прозою періоду третього українського ренесансу (тобто «розстріляного відродження») Юрія Яновського. Однак особливо помітними є неоромантичні впливи Олександра Довженка.

Є кілька жанрів, що у творчості Михайла Стельмаха проявилися як домінуючі, – у поезії це катренний, баладний вірш, у прозі – повість. Попри ідеологічну заангажованість, поезію Михайла Стельмаха вирізняють такі риси: багатогранність тематики глибокий ліризм, такий, котрий властивий

українським пісням, природна емоційність, перманентний вплив балади; і це на відміну від прози, котра має вельми відчутні соцреалістичні нашарування. Намагаючись ухилитися від режимного пресингу, письменник вдався до виразного, сказати б, лекального сентименталізму (який у своїх гіпертрофованих ознаках був властивим методу соцреалізму). Ці стилістичні вихитрювання не зашкодили Михайлові Стельмаку посісти одне з чільних місць у літературній ієрархії СРСР.

Уміння вибудувати концепцію народного героя, тобто героя з глибинки, трудівника-селянина з козацьким походженням, що не йшло врозріз із панівною ідеологією пролетаріату й більшовизму, дає можливість нам стверджувати про **актуальність дослідження**, у фарватері якого опинилися цілісні, скульптурні, лекальні, стихійні народні характери, абсолютно реалістичні, ба навіть драматично й трагічно реалістичні, із огляду на добу, у якій творив письменник. Творча спадщина Михайла Стельмаха, так би мовити, витримала випробування читача й часу; те, що ми завжди вважали автобіографічними повістями – «Гуси-лебеді летять...», «Щедрий вечір» стали програмними для школи, умовно вважаються циклом або діалогією творів-поетизацій про українське село й землю.

Отже, **тема дослідження** – «Українські характери в художній прозі Михайла Стельмаха».

Мета нашого дослідження – з'ясувати особливість природи національного ліризму прози Михайла Стельмаха, що має статус під радянської, задля альтернативного погляду на його творчість, зокрема, на повісті «Гуси-лебеді летять...» та «Щедрий вечір», тобто проаналізувати спадщину мистця в контексті феномену «ліричної прози» часів «відлиги», задля актуального порівняння з відомими автобіографічними творами nonfiction, щоб диференціювати автобіографізм і ліризм в українському письменстві та соцреалістичні засади псевдопоетики та девавальції змісту під пресингом тоталітарної влади.

Досягнення мети передбачає розв'язання таких завдань:

1) описати стан проблеми розвитку української прози в підрадянський період, зокрема, відображення в ній інформації про репресії, про голодомор та про війну як про явища етноцидні в лещатах тоталітаризму (або натяків на ці події);

2) проаналізувати окремі образи, сюжетні лінії, сформовані на тлі проблеми виживання українців у сталінський період та після нього в контексті есхатологічного характеру української літератури як європейської на прикладі прози Михайла Стельмаха;

3) дослідити особливості образотворення й символотворення повістей та романів Михайла Стельмаха як маркерних проявів антитоталітарного й антирежимного мислення української прози ХХ століття, де стрижневою формою опору виявилася національна характерологія, збереження українськості всупереч підрежимному безгрунтянству.

Гіпотеза нашого дослідження – повісті й романи Михайла Стельмаха входять до корпусу офіційних, підрежимних творів, але завдяки унаївненню й езоповій мові передають інформацію про етноцид в СРСР, акумулюють ідейно-естетичні форми націоцентризму, а тому дотичні до європейської модерністської прози.

Об'єктом дослідження є проблематика збереження національної ментальності в середній та в великій прозі Михайла Стельмаха.

Предмет дослідження – художні особливості реалізації проблематики виживання українців в умовах етноцид доби СРСР, ідейно-естетичні форми образів українців як персонажів середньої та великої прози Михайла Стельмаха, на прикладі повістей «Гуси-лебеді летять», «Щедрий вечір», романів «Велика рідня», «Чотири броди» та ін.

Теоретико-методологічна база. Науковці, що досліджували прозу підрадянського періоду, розділилися в поглядах на творчість письменника, із одного боку, вказуючи на неї як на органічно фальшиву, позбавлену мистецької вартості, інші стверджують про частковість подібного. Зокрема,

стельмахівську прозу досліджували літературознавці Жулинський М.Г., Дончик В.Г., Кіраль С.С., Мацько В.П., Подолинний А.М., Поляруш Н.С., Колошук Н. Г., Віннічук А.П., Зелененька І.А., мовознавці Іваницька Н. Л., Павликівська Н. М., Мацько Л.І., Мацько О.М., Прокопчук Л.В., та ін.

Про Михайла Стельмаха ще з 1940-х років з'явилися статті у періодиці СРСР та навіть кілька літературно-критичних збірок: це «Про Михайла Стельмаха: літературно-критичні статті» (1971), «Про Михайла Стельмаха: літературно-критичні матеріали» (1972), «Наш Михайло Стельмах: літературно-критичні статті, етюди, есе» (1982). Уже в період «відлиги» з'явилися монографії та літературно-критичні нариси Юрія Бурляя, Олега Бабишкіна, російською мовою – Володимира Піскунова та Івана Семенчука. У період «заморозків» постали праці Миколи Домницького та Івана Семенчука (він розширив свій нарис про письменника). Під завісу «реакції» вийшли праці Григорія Штоня, Василя Марка, Олега Килимника. Усе це було ознакою «монументалізації» підрежимного класика, проте аналіз, оцінювання та коментування творчості Михайла Стельмаха не змінювалися суттєво. На йкращі потуги підсоветського літературознавства можна означити на сьогодні як есеїстику.

Згадаємо тут і «Свято соціалістичної літератури» [41, с. 334], працю Мілоша Крно, словацького письменника, написану в 1959 р. та передруковану й скорочену в перекладі в 1982 році. Порушником режимної традиції став Іван Світличний, котрий у відомій статті «Боги і наволоч» (часопис «Вітчизна», 1961, № 12), розпочав критичну дискусію про такі актуальні проблеми художньої та життєвої правди. У 90-х роках ХХ століття, під час «кризи методологій», з'явилися незаангажовані, прогресивні статті Григорія Штоня, Володимира Панченка, Василя Яременка, Фелікса Штейнбука, а також частини в монографії Миколи Ткачука [89, с. 402–436], що допомогли якісно переосмислити спадщину Михайла Стельмаха.

У роботі використано такі **провідні методи досліджень**: описовий, психологічний та порівняльно-історичний методи дослідження,

типологічний, власне зіставний, прийоми аналізу й синтезу, прийоми психоаналізу, а також теорію архетипів.

Зв'язок із науковими програмами і планами. Дослідження реалізоване в контексті загальної для країни комплексної програми масштабного вивчення української підрадянської прози, у якій відображено проблеми виживання українців у період сталінізму, «відлиги» та «реакції». Дослідження є частиною плану навчально-наукової роботи кафедри української літератури Факультету філології й журналістики імені Михайла Стельмаха Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського.

Теоретичне значення роботи полягає у спробі кваліфікувати повістеву та романну прозу Михайла Стельмаха про підрадянське життя й виживання українців творами не лише типово хронікальними, із даниною тоталітарній добі, а й літературними явищами кардинального типу, що становлять кістяк літератури того часу й не можуть бути викинути з дискурсу чи проігнорованими.

Практичне значення роботи характеризується перспективою використання результатів дослідження для викладання української літератури, а також краєзнавства в закладах середньої освіти, у коледжах, у гімназіях та в ліцеях. Матеріали дослідження можуть бути використаними у подальшому дослідженні антитоталітарної проблематики, а також у процесі написання методичних розробок, наукових і науково-методичних статей, сценаріїв уроків та тематичних виховних заходів.

Апробація дослідження: результати дослідження апробовані й обговорені:

1. на VII Всеукраїнській науковій on-line конференції «Літературні контексти ХХ століття. Ігор Костецький і доба» з міжнародною участю (29 жовтня 2020 року).

2. IV Міжнародна науково-практична конференція "FUNDAMENTAL AND APPLIED RESEARCH IN THE MODERN WORLD" (18-20 листопада 2020 р. Бостон, США).

Публікації. Основні теоретичні положення та результати дослідницької роботи висвітлено в наукових розвідках, поданих до друку та оприлюднених у фахових виданнях:

Брижата Д. В. Етноархетипність прози Михайла Стельмаха на тлі доби. Філологічні студії: збірник наукових праць студентів та магістрантів факультету філології й журналістики імені Михайла Стельмаха. Випуск 18. Вінниця: ТОВ "ТВОРИ", 2020. 187 с. С. 144 – 148.

Брижата Д. В. «Концепція народного героя-звитяжця в романі Михайла Стельмаха «Правда і кривда». Літературознавчі студії: Збірник наукових праць. До 90-річчя Ліни Костенко. Випуск 14. Вінниця: ТОВ "ТВОРИ", 2020. 392 с. С.251 – 263.

Брижата Д. В, Зелененька І. А. Проза Михайла Стельмаха та літературний канон СРСР. FUNDAMENTAL AND APPLIED RESEARCH IN THE MODERN WORLD Abstracts of IV International Scientific and Practical Conference. 2020. Boston, USA. С.520-531.

Структура роботи: вступ, два розділи (кожен із розділів, у свою чергу, складається з кількох функціональних підрозділів), висновки і список використаних джерел та літератури (99 позиції). Загальна кількість сторінок у роботі – 86.

РОЗДІЛ І.

Особливості романної творчості Михайла Стельмаха

1.1. Тенденції романотворення у підсоветській українській прозі.

Проблема розвитку епосу, зокрема, середньої та великої форми, зосібна – романотворення, хронікальності чи епопейності (адже радянська критика схилилася саме до епопейності) та проблема ідентифікації постаті письменника, його індивідуальності покрізь опис, персонажність, колізії у його ж творах у СРСР зацікавила на зламі ХХ-ХХІ століть багатьох науковців, зокрема Григорія Сивоконя, Леоніда Новиченка, Віталія Дончика, Миколи Жулинського, Івана Світличного, Євгена Гуцала, Соломії Павличко, далі з антитоталітарним дискурсом белетристики почали працювати такі дослідники, як Оксана Забужко, Віталій Мацько, Дмитро Дроздовський, Ярина Цимбал, Євген Баран, Степан Процюк, Ігор Павлюк, Анатолій Подолинний, Борис Хоменко, Ольга Куцевол, Надія Колошук, Ніна Поляруш, Алла Віннічук, Ірина Зелененька та ін.

Кожне з досліджень, виконаних на зламі століть або ж у першому десятилітті ХХІ століття вважається нині серйозною спробою написання літературної історії України (хоча тут можна дорікнути, що це історія кількох жанрів). Тому й для сучасної наукової генерації це стало справою принциповою – які імена вписувати в антитоталітарний дискурс, яких письменників вважати сталкерами епохами та жертвами режиму, а яких – васалами тоталітарної влади. Продовження дослідження відображеної в белетристиці україністики в лещатах тоталітаризму є прогресивним досвідом не лише для науки, а й для уявлень про дискурс, для збагачення сучасної рецепції навколо доби, для культурно-мистецької самосвідомості українців як європейців загалом.

Заперечні думки, на зразок того, що ми маємо справу з періодом засилля вульгарного соцреалізму, єдиноможливої псевдомистецької практики в СРСР,

є слухними до певного моменту, доки не починати розглядати в епосі герменевтичний та психоісторичний рівні. Навіть в СРСР, за умов жорсткої цензури, автора можна було ідентифікувати за індивідуальними зобов'язаннями щодо вибору фактів, справді важливих для читача, хай навіть лекально присутніх в історії, і псевдоавтора можна було ідентифікувати за фальсифікаціями.

Назвемо тут, до прикладу, вершинні твори підсоветської прози – це роман «Бур'ян» Андрія Головка, роман у восьми новелах «Вершники» Юрія Яновського, роман-трилогію про участь українців у II світовій війні «Прапороносці» Олеся Гончара, роман Михайла Стельмаха «Велика рідня», роман Григорія Тютюнника «Вир» про людські трагедії в тоталітарній державі від терору й до війни, роман у двох книгах Ірини Вільде «Сестри Річинські» на основі життя й почуттів авторки, перший великий епічний твір Леоніда Первомайського «Дикий мед» – воєнний роман про події 1943 року, найбільшу танкову баталію війни, що відбулася на Курській дузі та ін. Інші твори науковці розглядають як складові літературної тенденції, як ті, що допомагають зрозуміти характер ухилянь і компромісів авторів у СРСР, вони не є візитівками спадщини письменників і становлять її тло.

Письменники постійно шукали компроміс із соціалістичною дійсністю, що й демонструють названі твори; а проте ідеологічні настанови часто визначали характер сюжетних ліній та розв'язок багатьох творів, також нашкодили художності прямолінійні документальні та публіцистичні характеристики у стилістиці газетних штампів.

У період сталінізму, коли завдання письменників і дослідників літератури виконувалися артілями, колективами і в темпах так званих «норм», тобто сурогатно, критика вимагала від авторів вигадування ідеологічно правильних ситуацій, персонажів і героїв, фіналів твору, як-от у новелі «Подвійне коло» Юрія Яновського. Жодної творчої ініціативи, авторської сміливості щодо новаторства, словесної розкутості, обережності в судженнях, жодних власних концепцій у письменників СРСР не могло бути, усе це

відразу переслідувалося й супроводжувалося наліпкою «буржуазного націоналізму».

Найбільш помітною ознакою розвитку повісті та роману в УРСР, як на погляди Віталія Дончика, Леоніда Новиченка, Миколи Жулинського та інших науковців, є їхній історизм, що перманентно глибоше: «Думаючи про найголовніші його досягнення, ми виділяємо, по-перше, поглиблення історизму...» [42, с. 42]. У ХХІ столітті Ніла Зборовська, Ярина Цимбал, Ірина Зелененька почали вести мову про психоісторичні особливості епосу, поезії, драми.

На кінець 50-х років ХХ століття тенденційним, зростаючим, на думку літературознавця, став історизм, пов'язаний із поступовим висвітленням війни. [42, с. 55]. І в наступні два десятиліття історизм, а згодом і зв'язок часів, стають особливо активними прийомами та формами зображення [42, с. 88].

Панно розвитку епосу в дослідженнях науковців усе ще має ознаки ескізності, хоча й характеризується повною; надто лоскитною є тема підрежимної творчості, пов'язана з головною цінністю – людським життям, адже п'ятидесятники, шістдесятники, післяшістдесятники (або сімдесятники чи пізні шістдесятники – як їх кваліфікують у літературознавчій науці) та вісімдесятники добре засвоїли досвід «розстріляного відродження», протестний урок самогубця Миколи Хвильового, зацькованого Павла Тичини, спаленого заживо Володимира Свідзінського та ін. Отже, можемо простежити траєкторію розвитку української прози ХХ століття так: пореволюційна проза, воєнна проза, післявоєнна проза, химерна проза.

Ще одна форма дослідження підрежимної прози – вивірення історичної правди та правоти письменників як хроністів чи літописців національно-визвольної революції та фальсифікаційної жовтневої, громадянської війни, колективізації, II світової війни, довоєнного та післявоєнного голоду й репресій. На зламі століть популярною формою дослідження стало прояснення естетичної тотожності творів з гуманістичними ідеями. Художність, як органічна складова мистецької довершеності, була і залишається першочерговою умовою громадянської,

соціальної, історичної правдивості епосу. У цьому контексті в Леоніда Новиченка є чимало застережень щодо першої частини роману «Велика рідня» Михайла Стельмаха: « ... Дмитро Горицвіт був відкриттям немалою значення в українській прозі, був образом, який показав і багатство духовного світу рядового селянина з «середньої маси» і складність його поступового приходу до нового, колективного життя ... » [42, с.52].

Про другу книгу роману науковець висловився так: «... не завжди допомагала пробитись до глибин характерів, до складної «діалектики почуттів і дещо орнаментальна лірична манера письменника, не кажучи вже про «запрограмовану» однолінійність окремих персонажів, здебільшого негативних... » [42, с. 53]. Усе це підтверджує той факт, що епічний твір потрібно розглядати з урахуванням умов його написання, а також із огляду на рецепцію.

У СРСР оцінки читацької аудиторії та критики часто-густо не збігалися, філософія народів, загнаних у межі режиму, штучності, була філософією рабів, які плекали надію на визволення, що добре виписано в авантюричних, пригодницьких романах письменника-емігранта Івана Багряного «Тигролови» й «Сад Гетсиманський», – є мораль упосліджених, у межах якої хтось усе ж таки кидає виклик системі.

Отже, художня проза, яка містить певний протест, перетворюється на документ доби, хоч і може не мати ознак документальності. Проте в ХХІ столітті література почала тяжіти до документалістики, змінився й читач, котрий почав вимогливіше ставитися до інформації, а це ознаки рецепційної корекції. Але саме функціональність літератури – той аспект, завдяки якому покоління за поколіннями будуть перечитувати українську прозу.

Леонід Новиченко вивів свою періодизацію розвитку романного жанру в межах періоду [42, с.59], беручи до уваги певний вартий уваги твір, розглядаючи в ньому цікавий задум, детальний опис, тематику, пластику образів, певну акцентуацію, властиву романістам, з'ясування загальнолюдського та національного через одиничне, індивідуальне, окреслення ідейно-стильових течій, що випадково чи свідомо втілив автор.

Цікаво, що саме Леонід Новиченко ввів до літературознавчої терміносистеми поняття про тематику романів – йдеться про так звану «тематичну карту» українського роману постепохи, пояснивши, що така картина : « ... дає уявлення про тематичний розмах сучасної української прози, про широту охоплення літературою життєвого матеріалу як сьогодні, так і в минулому.

Однак справжню картину руху роману зможе дати тільки відповідь на основні питання: проблематика і конфлікти, типовість характерів персонажів і проникливість, точність їх зображення і оцінки, стильові устремління авторів і міра їхньої майстерності – тобто все те, що визначає зрілість і глибину письменницької концепції дійсності, правдивість і соціально-педагогічну цілеспрямованість художнього зображення життя... » [42, с.87]. Інше визначення науковця, більш ширше, що впливає з попереднього – « ... справжня картина руху роману» [42, с.87], однак воно не універсальне, адже не враховує ролі індивідуальності автора-прозаїка, натомість науковець порушує питання про « ... зрілість і глибину письменницької концепції дійсності... » [42, с.87].

Проблематика епічного твору, його стиль і майстерність – це те, що передбачає розгляд історичного руху жанрів епосу, характерів у творі, оскільки історія літератури не вичерпується вивченням тенденцій, значно цікавішими у ХХІ столітті для науковців стали автор і його твір.

У прогресивних науковців вже посеред 80-х років ХХ століття виникло бажання досліджувати роль і значення особистості письменника, характеризуючи індивідуальні особливості видатних романістів. Науковці діяли за формулою: індивідуальність + історія, не окреслюючи постале явище в контексті доби. Винятком можна вважати лише ветеранський роман Олеся Гончара «Прапорonosці», хоча є твори на воєнну тематику вдаліші й без ідеологічних нашарувань, до прикладу, епос кавалера Освенцимського хреста Вадима Бойка, а саме повість «Після страти», про яку Олесь Гончар висловився так: « ... Це єдина книга, яку я читав двічі... » [41, с.58], це автобіографічний

твір про виживання в нацистських концтаборах. До ХХІ століття окремі твори не набували популярності, точніше, не популяризувалися, знаними були, так би мовити, хрестоматійні автори; лише тепер наголос припадає на принципово правдиве, акцентується увага на тому, яке значення в літературу приносить новаторський факт, автора як носій цього факту.

Брак методології в історико-літературних розвідках, нестача широкого плану, панорамності бачення літератури – це те, що вимагає вирішення в ХХІ столітті, і це поряд із проблемою балансу, єдності (або близькості чи подібності) й накладання «процесу» й «персоналії».

Достатньо часто ще навіть на початку ХХІ століття науковці застосовували до романів тоталітарної та посттоталітарної епох синтез двох методів – проблемно-тематичного аналізу разом із естетичним, надуживаючи ним у характеризуванні історичних особливостей розвитку української літератури, це стосується й учителів-словесників.

У 10-х роках ХХІ століття зріс інтерес до образного аналізу, до психоісторичного та психолінгвістичного дискурсів, основа яких у поясненні поведінки та вчинків персонажів через травми, переживання історії й дійсності, мовне вираження сутності та ін. У цьому сенсі вельми благодатними нам видаються персонажі Михайла Стельмаха, він, як і Олександр Довженко, психологічно точно й художньо майстерно виписав, подекуди сконструював чи змонтував (із режисерським підходом) образи дітей і дорослих.

Михайло Стельмах не був новатором на рівні жанрових форм повісті та роману (повість-поема, ліричний роман-сповідь, етноцентричних роман-епопея), він пішов за своїм поколінням, довіряючи авторитетам, орієнтуючись на імпрезу Максима Рильського, Юрія Яновського, Олеся Гончара, Олександра Довженка, а тому ми не знайдемо в його середній та великій прозі руйнування класичних форм, автор обрав шлях соціальних маркерів, він наголошує, виліплюючи образи українців [41, с.23], на тому, що є дійсне, яким би суворим не було, є соціальне й національне, глибоко народне й

історичне, і що ці форми буття найважливіші в формуванні волі людини, вони формують адекватний людський погляд на глибинний взаємозв'язок явищ.

Те, чого намагався дотримуватися прозаїк, чи не в першу чергу, – точності у трансляції господарської, суспільної свідомості українських селян, у цьому є проявлення ґрунтовності позиції самого автора, вихідця з подільської глибинки. Як і Олександр Довженко, як і Юрій Яновський, Михайло Стельмах полюбив ретроспекції, що допомогли йому відтворити формування певних рис характеру чи емоцій персонажів, які постають перед читачем у пліні розгортання сюжету, і це все не потребує ускладнення сюжету додатковими лініями, не заплутує читача, не спотворює й не уповільнює рецепцію, пришвидшує аналіз.

Отже, його твори можна з певністю розглядати як дослідження життя в країні з тоталітарним режимом і як словесний живопис, що прикрив вектор художньої правди, що, на думку автора, мала би допомогти в пізнанні та плеканні світу. А тому його героям властиві й широта філософського світогляду, і моральні почуття, і естетична культура. Для порівняння, у сучасних українських романах нема жодного пресингу з боку влади, проте скрутно з художньою правдою, бідні характери, часто відсутній контекст доби; науковці Ніла Зборовська, Віра Агеєва, Євген Баран, Ірина Зелененька почали вести мову про «відключення» (байдужість, екзальтованість) автора або й узагалі про «смерть» автора.

Можемо з певністю зробити висновки про суспільну значущість української прози, зосібна – середньої та великої форм, універсальних жанрів для демонстрації проблем доби, тому вельми важливими є дослідження розвитку жанрових форм, зокрема, у період СРСР, спостереження за розвитком епосу, за тим, яким є його соціальне звучання. Історія української повісті й роману – це історія становлення нашої країни й суспільства, розвитку духовної культури нашого народу. Важливим тут є поняття «зрілості жанру», що охоплює діапазон поміж характером твору, як передумовою художності, та

індивідуальністю як особливим проявленням характерів твору й автора, а також містить амплітуду від художньої деталі до філософського змісту.

1.2. Етапи формування індивідуального стилю всупереч тоталітарному пресингу.

Стельмах Михайло Панасович – український письменник доби СРСР, тобто підрадянський або, як кваліфікують літературознавці нематерикової України, тобто емігранти, - підсоветської, відкидаючи слово «рада», оскільки тоталітарна критика користалася недемократичними засадами співпраці з діячами культури, а пресингом. І хоча подолянин Михайло Стельмаха був ветераном II Світової війни й пройшов її як солдат армії СРСР, підлягав детермінантам режиму.

Письменник народився в селі Дяківцях, що неподалік від містечка Літина. Поділля вельми благодатно впливало на предметність зображення у його творах - Вінниччина традиційно залишається для поетів та прозаїків тим фарватером, який не лише стає джерелом натхнення та спогадів, а й перетворюється на персонажа, на цілу образну систему. Це помітно у творчості Лесі Українки, Михайла Коцюбинського, Василя Стуса, Євгена Гуцала, Василя Земляка, Володимира Яворівського, Миколи Рябого та інших визнаних майстрів слова. Михайло Стельмах у сувору добу реакції на модернізм зберіг і реформував навички затилювального письма й сільської хронікальності, властивих реалістам Іванові Нечуєві-Левицькому та Панасові Мирному, мазків вражень, що належать до техніки модерніста-імпресіоніста Михайла Коцюбинського [41, с.34].

Важливу роль у формуванні якості епічного таланту й об'єктів зображення відіграло те, що письменник народився в бідняцькій сім'ї та зростав серед розкішного Прибужжя, дитинство та рання юність, що припали на пореволюційні роки та на громадянську війну, розруху й голод, минули в рідному селі, лягли в основу багатьох образів і мотивів епічних творів. Мати

письменника, Стельмах Ганна Іванівна, першою збудила в сина любов до природи та до фольклору – і він самотужки осилив грамоту й читання, батько та дід Дем'ян, колишній кріпак, й особливо улюблена бабуся привили культ праці й поваги до людей праці.

Михайло Стельмах написав про це в автобіографічних поемних повістях чи повістях-поемах, як іноді кваліфікують ці твори науковці: «Гуси-лебеді летять» і «Щедрий вечір». Помітний у цьому епосі й вплив тих двох книг, які захопили Михайла Стельмаха змалку, це Шевченків «Кобзар» і «Тарас Бульба» Миколи Гоголя; відчувається вплив змісту класичних творів двох геніїв, вплив мовностилістичний. Із дитинства у Михайла Стельмаха був потяг до осмислення та створення поезії, а також до мислення образами, це був стихійний прояв таланту, розбуджений фольклором і працею на землі.

Після закінчення початкової школи Михайло Стельмах вступає в школу колгоспної молоді, яку закінчує у 1928 році, згодом - у Вінницький педагогічний технікум, а там і Вінницький педагогічний інститут, який успішно закінчує в 1933 році. Працював у школах Поділля, потім переїздить ближче до Києва – у с. Літки над Десною. Багато читає, цікавиться історією краю, вивчає народну творчість, знає тисячі пісень, які склав народ України від Карпат аж до Слобожанщини [10, с.50].

Знаходимо в середній та великій прозі Михайла Стельмаха навіть елементи кадрування й репортажності, що були властиві його сучасникові, п'ятдесятнику Олександрові Довженку, чия проза була близька до кіномистецтва, увібравши в себе сценарність. Про своє майже робінзонівське дитинство, яке, безперечно, має ознаки надивленого Шевченківського (вірші з «Кобзаря») та Довженківського (кіноповість «Зачарована Десна») дитинства, про сільських трударів – рідних батьків та земляків-односельців із великою повагою та діткливою, латентною любов'ю, навіть із певним обожнюванням (і це в тоталітарній країні), написав Михайло Стельмах у своїх двох автобіографічних повістях «Гуси-лебеді летять» (1964) і «Щедрий вечір» (1967) [13].

Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського свого часу був Вінницький державним педагогічним інститутом імені Михайла Стельмаха, адже Михайло Стельмах навчався в закладі вищої освіти за часів репресій – він закінчував Вінницький інститут соціального виховання в 1932 році. Парадоксально, але саме в період навчання були оприлюднені в пресі перші Стельмахові замітки та есеї, статті та рецензії; так формувався репортажно-нарративний, дослідницько-споглядальний характер його письма. Після завершення інститутських студій, працюючи на педагогічній ниві, Михайло Стельмах збирав і досліджував фольклор, зокрема, паремії, якими багата його прозова творчість, а також народнопісенну творчість, що відбилася у фронтових та післяфронтових поезіях [13].

Музичність і ритмічність, афористичність та прикладна, так би мови, мудрість українського народу, що базово зосереджені у фольклорі, приваблювали подоланина з дитячих літ, у певний спосіб компенсувавши відсутність забороненої модерністської літератури. Українська народна героїчна та лірична пісні й казки про тварин та соціально-побутові казки були для Михайла Стельмаха тим фундаментом, який допомагав пручатися перед усепроникним засиллям соціалістичного (вульгарного – за визначенням сучасного літературознавства) реалізму [8, с.56], якому майже повністю вдалося опертися хіба Максимові Рильському, зберігши неокласичну манеру (та й він відсидів більше року в Лук'янівській тюрмі Києва), порятував письменника в умовах ступеневої пролетаризації та примітивізації зображення, хоча, звичайно, впливу радянщини, що мала вигляд сурогатний, не уникнули ні Олесь Гончар, ні Олександр Довженко, ні Юрій Мушкетик, ні, звичайно, і Михайло Стельмах.

В інтерв'ю на українському радіо часів незалежності Олесь Гончар відповів на запити й закиди щодо вирізання зі своєї прози ідеологічних моментів так, як би відповів і Михайло Стельмах – ідеологічні елементи належать добі, історії, як і всякі фальшування, вони дають сучасникам

розуміння тієї патової ситуації, в яку потрапили українці з 2017 року; жонгливання долями, жонгливання видами мистецтв і свідомостями мільйонів громадян штучно створеної держави з псевдореспубліками, що насправді були колоніями, населеними рабами. Кризь ідеологічно правильне епічне письмо проглядає це історично важливе повідомлення, загорнене у фольклорні полотна, як у своєрідні сейфи та обереги – це ознаки Езопової мови (або, іншими словами, Езопового письма), такого типу повістування, що містить прихований змістовий контент, а не просто контекст, воно стало домінантою багатьох поетів-шістдесятників, і дарма проігнороване дослідниками прози 50-80-х рр. ХХ століття. Термін цілком застосовний до прози Олександра Довженка, Олеся Гончара, Григорія Тютюнника, Михайла Стельмаха [41, с.89].

Значний вплив на формування мистецької свідомості Михайла Стельмаха відіграли літературні контакти, один із доленосних відбувся під завісу тридцятих років ХХ століття, що супроводжувалася піковим розмахом репресій в СРСР (саме на цей період припали найжорстокіші арешти, етапи й розстріли української інтелігенції, зокрема, знищення соловецького етапу в урочищі Сандармох, правду про який ми дізналися в 1997 році, а до того серед громадськості побутувала гіпотеза, що ворогів СРСР утопили в Білому морі). У цей час молодий радянський учитель і нешкідливий для режиму поет Михайло Стельмах, твори якого друкуються з 1936 року, познайомився з письменником, земляком Яковом Качурою, котрий склав протекцію для початківця перед одним із найзначніших офіційних діячів культури СРСР, письменником Максимом Рильським, котрий так і не став остаточно підрежимним [6, с.89].

Із точки зору історичної трагічності українства дещо парадоксальним є те, що віршові спроби Михайла Стельмаха припали на тридцяті роки, проте з огляду на початок педагогічної діяльності нашого земляка з 1933 року в селах рідного Поділля, а згодом у школі села Літки на Київщині, це виглядає природним. До того ж, паралельно з учительською роботою Михайло

Стельмах збирає фольклор, найперше – народну пісню. Фольклористичній діяльності крайнина завадила II світова війна, пізніше після якої він працював на посаді наукового співробітника в Інституті фольклору та етнографії АН УРСР.

Завдяки піклуванню великого неокласика Максима Рильського в 1941 році, за кілька місяців до початку розгортання Другої війни на теренах СРСР вийшла друком перша збірка поезій Михайла Стельмаха «Добрий ранок», під редакцією Андрія Малишка, у ній відбито той факт біографії, що автор перебував на службі у війську. Михайло Стельмах став безпосереднім учасником бойових дій, солдатом-артилеристом; певна суворота наративності відчувається у фронтових віршах, а це прогнозований перехід у подальшому до прози.

Після поранення в голову та в спину в 1941р. (поранення й контузію він отримав на межі російської і білоруської землі, між Великими Луками і Невелем), загрозливого для життя та здоров'я Михайла Стельмаха (він довго був прикутим до шпитального ліжка, але продовжував писати), медична комісія списала молодого подолянина «по чистій» [13], однак підлікувавшись, він знову повертається на фронт, як кореспондент для фронтової газети «За честь Батьківщини» (це був Перший Український фронт).

Фронтowa поезія Михайла Стельмаха сповнена ненависті до ворогів і болу втрат, любові до України й свого народу, що залишалися під окупацією. У 1942 році він написав поезію, у якій вельми відчутними є наративно, розлогі, властиві прозі міркування, кадрування й, разом із тим, пісенна легкість – усе те, що автор переніс у прозу: « ... Життя моє – ідуть бійці суворі, / І чуєш дзвін натруджених сердець...» [76, с.37], письменник пише констативно, не уникаючи інфернальних образів-символів, що не вписуються в канон соцреалізму: «... Вночі прострелені зринають зорі, / В полях вмира поранений боєць. / Береш його гвинтівку серед поля, / Що

пахне ще і потом, і теплом, / А на могилі вже печалиться тополя / І тужить голос вистиглим зерном... » [76, с.38].

Михайло Стельмах фіналізував наведений до прикладу ліричний твір дуже схоже, на наш погляд, за інтонаціями та ідеєю до Шевченкового «Заповіту», з наслідуванням традицій Шевченкового просторування, питомих для його віршів локусів і топосів, але в своєму ритмі, близькому до маршової пісні: « ... Життя моє - атаки і походи, / На всіх шляхах гарматний ярий грім, / І піднялись в Дніпрі червоні води, / А за Дніпром пустіє отчий дім. / Життя моє – не пісня солов'їна – / Пожари, кров, натружене плече. / А за димами встала Україна, – / І вража кров сторіками тече...» [76, с.78].

Залікувавши в липні 1944 року друге важке поранення (осколком авіабомби під Львовом), Михайло Стельмах повертається до зброї й завершує участь у війні на території Німеччини. У 1942 році за редакцією Максима Рильського у Воронежі та в Уфі з'являються дві нові поетичні збірки Михайла Стельмаха – «За ясні зорі», «Провесінь» (1942 р.), це книги фронтових віршів, що позначені впливом фольклору, зокрема, ліричної та героїчної народної пісні, що мало би сприяти читацькому усвідомленню потреби боротьби й відновлення мирного життя, у якому є можливість повнокровно виявляти різноманітні емоції та почуття. Фольклорність (притчевість, пісенність, паремічність) стала властивими прозі, що дозволяло в певний спосіб послаблювати вплив соцреалізму. У 1943 році в Уфі з'явилася друком книжка оповідань Михайла Стельмаха «Березовий сік» із редакцією Юрія Яновського [13].

Акцентним для розуміння творчої силуети письменника є те, що 1943 рік став переломним не лише в ході війни, що знаменується наступом, а й зміною темпів ведення воєнних операцій, а отже, змогою письменника-мислителя й воїна водночас переосмислити баталії, швидкоплинність людського буття, місце людини в межах буремної епохи, сповненої катаклізмами. Саме 1943 рік став початком праці над омріяним іще до війни великим епічним твором.

Не дивно, що твір має кілька частин, котрі є окремими книгами, адже праця над епосом тривала вісім років; частини цього твору «На нашій землі» (1949) та «Великі перелогі» (1951) зазнали кілька «проміжних» редакцій, відтак постав і справді об'ємний роман-хроніка «Велика рідня», що цілком уписувався в риторику влади. Відзначений Державною премією СРСР роман-епопея став прецедентом для створення серії епічних полотен. Михайло Стельмах із військом СРСР був у Польщі, Чехословаччині, Австрії. Серед його бойових відзнак – Орден Вітчизняної війни II ступеня, чотири медалі «За бойові заслуги», а також ряд інших нагород [80].

Максим Рильський не випадково присвятив письменникові поезію (як на той час, із ідеологічно правильною назвою – «Михайлові Стельмаху»), порівнявши його з селянином-рільником, сівачем, оформивши твір як віншування, у народнопісенній манері, близькій подолянинові: «... Нехай не знає втоми та рука, / Що добре зерно в добру землю сіє, / Не зневажає чорні суховії / І щедра, як напровесні ріка. / Благословенна праця рільника, / Що оре цілину в ясній надії, / Пшеницю від полови він одвіє, / Як жнив кінчиться радість нелегка... » [41, с.90].

Далі він розвиває тему збройного захисту, небезпідставно, це не викликало в системи запитань, оскільки Михайло Стельмах – ветеран, фронтовик, котрий вижив у хвищі II світової війни, а тому перше слово у строфоїді – «щасливий»: «... Щасливий воїн, що во ім'я миру / Свою підносить бойову сокиру, / Во ім'я правди кривду тне з плеча! / Хвала тому, хто людям у приполі / Несе слова, подібні хлібу й солі, / І співи, гідні слави сіяча!...» [76, с.103].

Порівняємо ці зрілі, лірично-панегіричні враження неокласика про письменника із тими, які були в Максима Тадейовича при першій зустрічі: «... він сором'язливо показав мені свої вірші, од яких так і повіяло світлим і своєрідним талантом, а також великий зошит власноручних записів пісень...» [41, с.105]. Вектор прози підказують перші поетичні твори молодого воїна Михайла Стельмаха, де постає неоромантичний образ «моя

рідня» як узагальнення на позначення пісні, праці, землі, роду, тому спостереження неокласика більш, аніж слушні, вони доленосні – письменник перебував у фарватері народнопісенного ладу, архаїчної філософії родинності, поваги до землі та світу: «... Може, тим без пісні я не можу / Працювати, жити навіть дня, / Що округ земля моя хороша / А на ній – моя рідня...» [76, с.106].

По закінченні II світової війни, із 1945 року Михайло Стельмах працював у Києві, в Інституті мистецтвознавства, фольклору та етнографії, що дозволило повністю зосередитися на епосі. Творення епічних полотен про українське село у двадцятому столітті, в СРСР стало перманентним процесом для письменника, зі ступеневим, у залежності від зміни генсека (так і поділяємо творчість письменника на сталінський та посталінський періоди, де була більша й менша політична заангажованість), до певної міри постійним пристосуванням до партійної лінії.

У післявоєнні роки він має час і досвід, аби виступити в різних жанрах літератури та в усіх жанрах – впише вірші, однак усе рідше, а більше – прозу (повісті й романи), постають п'єси, а також кіносценарії та наукові, науково-публіцистичні й власне публіцистичні статті. Науковий та публіцистичний таланти, а також складне фронтове минуле спонукають надати перевагу великій прозі, прозаїк-романіст, прозаїк-хроніст доволі легко формується в особі автора, ба більше Стельмахові романи сприймаються як історичні, начебто це столітня історія українського села, як у Панаса Мирного та Івана Білика в соціально-психологічному романі «Хіба ревуть воли, як ясла повні».

Шість романів автора, що входять до так званої епічної серії, у сучасному літературознавстві окваліфіковані як своєрідний художній літопис, хроніка життя селян в УРСР, що належить до типового колоніального масиву офіційної літератури СРСР, до канону соцреалістичного епосу, де глорифікаційний центр – епопея «Велика рідня» [21, с.160], твір був відзначений сталінською премією, найвищою мистецькою нагородою в СРСР, проте Михайло Стельмах переробив його у

відповідності до вимог критики «культу особи» тоталітарного лідера – у 1957 році твір було перевидано під назвою «Кров людська – не водиця». Амплітуда тематики й проблематики типових для доби епічних полотен письменника сталінського й посталінського періодів така – від ілюзій стосовно захисту людських прав у тоталітарній державі та наївних мрій про землю як про індивідуальну власність до примусової колективізації та створення колгоспів, у які письменник вірив.

Отже, романні твори автора – це епопея «Велика рідня» – у двох книгах: «На нашій землі» (1949), «Великі перелogi» (1951), «Хліб і сіль» (1959), «Правда і кривда» (інша назва твору «Марко Безсмертний») (1961), «Дума про тебе» (1969). Щоб пояснити це трагічне засліплення багатьох українських письменників, потрібні глибокі дослідження епохи і світогляду митця, вивчення творчої лабораторії, зокрема способу пізнання життя та його художнього осмислення [23, с.56].

Наголосимо тут, що «Хліб і сіль», «Кров людська – не водиця», «Велика рідня», «Дума про тебе», «Правда і кривда» – це вже в назвах своїх, так би мовити, не просто твори з колоритом епохи, а характерні, тяглісні твори, бо назви – це маркери, і Михайло Стельмах це чудово розумів, вирісши в країні гасел, ці твори широкі й рельєфні, як самі українські села, вони також барвисті, як українська природа, виконані в мазках, як імпресіоністські художні полотна, та в кадрах, як фільми, при цьому автор у них легко на фоні панорамності підіймає важливі для суспільства проблеми. У центрі цих полотен – майже скульптурно-моментальні, колоритні сільські характери Свирида Мірошніченка, Марка Безсмертного, дядька Себастьяна та інших персонажів.

Їхня філософія – проста й глибока, історична, без бажання підпорядковуватися чомусь тимчасовому, а їхня мудрість – не вчитана з книг, відфольклорна, заснована на історичних трагедіях народу, себто на історичній пам'яті, спрямована супроти безгрунтянства й на захист рідної землі. Михайло Стельмах не робить землю персонажем творів, як це було в

модерністській прозі Ольги Кобилянської, а підходить до модерного дискурсу образу села, в основі бачення якого саме життя й земля також, разом із людським досвідом [45, с.206].

Тоталітарна влада (незалежно від того, чи це був режим Сталіна чи Хрущовська відлига, чи, так звані, заморозки й реакція) обрала подолянина Михайла Стельмаха за свого ментора та співця, винагородивши його преміями (згадаємо тут найвищі державні нагороди, які отримав письменник: Сталінська, Ленінська, Шевченківська), а також депутатським мандатом Верховної Ради СРСР п'ятьох скликань та найвищими державними званнями – академіка АН УРСР, Героя Соціалістичної Праці.

Механізм цієї, так би мовити, обраності (чи обрання) не підлягає жодному аналізу: із одного боку аргументом було те, що Михайло Стельмах – ветеран, із іншого – селянське походження талановитого педагога. Проте провладна критика режимів усіх генсеків регулярно піддавала твори Михайла Стельмаха ретельному цензуруванню, про що є відповідні свідчення (були в письменника труднощі з публікацією романів «Правда і кривда» та «Чотири броди» тощо).

Проте знання народної моралі, праці на землі, побуту і звичаїв, мистецтва й ужиткової культури, історичного, віковичного життя українського села, що пережило всілякі знущання й винищення, що відтворені письменником у малій, середній та великій прозі видаються невичерпними. Описи, картини рідної природи у всіх її формах і проявах є справді класичними, майстерними, опанування рідною, унормованою станом на ХХ століття мовою вражає – у цьому [13].

Отож читання творів Михайла Стельмаха там, де він є самим собою, а проявляється письменницька справжність, тут не може бути ідеологічних спотворень, політичних фальсифікацій, помпезного офіціозу режимних гасел, пролетарського ентузіазму. Людська справжність і безпорадність перед ситуацією приносить читачеві естетичну насолоду, на рівні рецепції ідейне

рівних ідеологічно Стельмахових творів розширюється до розуміння живучості національного.

Творче кредо письменника чи не найкраще демонструють такі його поетичні рядки, що містять наративність: «... Земля моя, запашна, барвінкова, / ріки медові, дощі золоті, / тільки б побачить тебе у обнові, / більше нічого не хочу в житті...» [76, с.104]

Про захист краси у творчості майстра, що тягнеться від ліричної імпрези, тобто від досвіду віршування, висловився доктор філологічних наук Дончик Віталій Григорович: «...краси людського серця, праці на землі, рідної природи, пісні й мрії народу, самої його душі – така моральна, і філософська, і естетична концепція романіста» [21, с.128], – справді про Михайла Стельмаха як про класика, на його захист написав один із найгрунтовніших дослідників прози ХХ століття.

До того ж сам письменник як глибокий знавець філології вважав, що основою світу його творів, стрижнем світовідчуттів героїв його прози є «село на нашій Україні» (цитування поеми Тараса Шевченка «Княжна» тут цілком доречне, адже письменник і справді опирався на досвід генія у відтворенні народного життя); село й селяни, ті, «які орють і сіють і мають велику радість од хліба насущного» [78, с.304] – персонажі з еволюцією. Автор подбав про колоритність персонажів, вони яскраві зовні та мають стійку мораль, хоча й чинять помилково, набуваючи зрілості – відданість нашого народу своїй праці, рідній землі Михайло Стельмах транслює як власну, тут є певна накладка смислів, його персонажі часто схожі на нього ж.

У цьому вбачаємо відданість автора своєму народові, підкреслене єднання з ним. Письменник нерідко повторював таке на зустрічах із земляками: «Усі мої твори про вас, про Поділля» [78, с.14]. Цю не показну любов майстер підтвердив уже тим, що віддав преміальні кошти на розвиток свого села. До того ж вельми промовистою є така деталь – під лівовою часткою епосу виведене місце написання: Київ – Ірпінь – Дяківці.

Письменник значеннево підняв рідне село до столиці, у рідних подільських Дяківцях він іще малим «потягнувся до пісні, до неба, до вечірньої зорі і завмер у тому смутку і диві...» [78, с.345], на чому інтонаційно близько до пісенного ладу наголошував. Висновкувати тут можна за допомогою відомої цитати: « ... Та найголовніше, що твори Михайла Стельмаха становили бездоганний ідеологічний зразок, на прикладі якого виховувалися декілька поколінь радянських людей... » [97, с. 275].

Отже, маємо серію монолітних епічних полотен, кожний із яких має свою під колоніальну історію: роман «Кров людська – не водиця» (1957 р.) був написаний, по суті, до 40-річчя так званого Великого Жовтня; за роман «Хліб і сіль» (1959 р.) разом із обома попередніми епічними творами письменника письменник отримав Ленінську премію в 1961 році; роман «Правда і кривда» (1961 р.) є публіцистичною сповіддю, він дивує своєю різкою «відкритістю», як на тоталітарну дійсність; роман «Дума про тебе» (1969 р.) є соцреалістичним романом про українське село, де розкрита його психологія (як і в «Великій рідні»); «Чотири броди» (1979 р.) – це останній роман Михайла Стельмаха, відзначений Державною премією УРСР імені Тараса Шевченка в 1980 році.

Об'єктом багатьох творів письменника є зображення українського села у 30 роках ХХ століття, у піковий період репресій та примусової колективізації, та в часи II Світової війни (у романі акцентується на форматі Великої Вітчизняної війни) – Михайло Стельмах подібно до Олександра Довженка змушений був створити канон громадянства та позиції простої людини з СРСР, тільки епічний, а не сценарний.

1. 3. Модерністські ознаки прози Михайла Стельмаха.

У 90-х роках, під час «кризи методологій», з'явилися статті Володимира Панченка, Григорія Штоня, Василя Яременка, Фелікса Штейнбука, а також частини в монографії Миколи Ткачука [89, с. 402–436], де йшла мова про потребу перегляду соцреалістичних явищ.

Однак якісно нове прочитання творчості Михайла Стельмаха не викликає активного пошукового інтересу поміж літературознавців, відсутні нові дисертації та монографії, письменник зрідка потрапляє лише в екскурсу антитоталітарної тематики й знаходиться в колі інтересів подолян, зокрема, згадаємо тут Всеукраїнську конференцію до 105-річчя земляка, реалізовану у Вінницькому державному педагогічному університеті імені Михайла Коцюбинського та збірник праць за її результатами «Михайло Стельмах у новітніх парадигмах наукового знання» (2017). Науковець Роман Кухаренко запропонував розглядати Михайла Стельмаха як «неформатного класика» [41, с.34]. Проблема співвіднесення з поняттями nonfiction та «лірична проза» ніким не розглядалася. А проте ми будемо вести мову про модерні ознаки прози Михайла Стельмаха, у ключі традиції nonfiction.

В українській літературі після послаблення тоталітарного пресингу, у так звану післясталінську добу, течію ліризації прози, що була вже відомою й популярною на той у Європі та в Америці, спочатку означили нечисленні епічні твори середньої форми старших прозаїків: це кіноповість (а за всіма ознаками це таки лірична повість) «Зачарована Десна» (1956 р.) Олександра Довженка та повісті Михайла Стельмаха «Гуси-лебеді летять...»(1963 р.) і «Щедрий вечір» (1964 р.). Їхню появу, звісно, продукувала «хрущовська відлига», хоча «відлига» мала й слабкі моменти – брак суспільних перетворень, гіркоту режимності, яку було неможливо швидко подолати.

Про модерність можна вести мову, торкаючись автобіографічних повістей письменника, (хоча вони не власне автобіографічні, бо в них нема тяжіння до документалістики, себто до традиції nonfiction, яка активізувалася

в добу модернізму), оскільки в них нема реальних подій, не спостерігається конкретне зображення дійсності чи змалювання суспільства, нема справжніх гострих, як на той час, обставин життя героїв, котрих ми за традицією зі шкільної лави вважаємо автобіографічними. Критики апелюють до такого авторського одкровення: «... перші спогади мого дитинства починаються з зірок... » [78, с.90].

Оповідь у повістях Михайла Стельмаха виразно суб'єктивована, суголосна з ідеологією та насичена й перенасичена радянськими ідеологемами, а тому здається, що крізь читацьке сприйняття дев'ятирічного Михайлика «притрушеним» (це, до речі, приклад із улюблених слів Стельмаха) барвистими метафорами ми маємо справу з так званим життєвим твором.

Відзначимо високий діапазон філософської проблематики - це мистець і доба, герой і юрба, провина та кара, любов і кохання та зрада; усі вони в сюжетній інтерпретації мають глибинну морально-етичну основу. Автор транслює у прозі традиційний для українського світогляду тривимірний простір, у якому часто надає виняткової ролі певній духовній субстанції, до прикладу, пісні, як-от у повісті-поемі «Гуси-лебеді летять...» або в ліричному романі «Чотири броди».

Для всього описаного автор застосував надивлені в Олександра Довженка розгорнуті кінематографічні прийоми панорамності й кадрування, що надають просторування й контекстуальності, бачення історії та окремої людини і її долі. Це дало письменникові можливість небанально возвеличити український народ як наймудрішого вчителя й мислителя для кожного з нас, котрий сам творить свою філософію, незалежно від обставин життя, влади, пори року, а створивши, накопичує досвід, сповідує цю філософію, ревно відстоює її, не відходячи від неї, захищає, якщо потрібно.

У Михайла Стельмаха, відтак, особлива мова творів – вона збагачена народною лексикою, фольклоризмами, поетизмами, а тому ліризована, має вона в собі й публіцистичність, коли автор вдається до соціальних акцентів.

Перипетійні та духовні перехрестя в долях персонажів та дифузії досвідів героїв, різних за віком, від малого Михайлика до ветерана Марка Безсмертного, нагадують прийом Івана Франка з перехрещенням доль, як у модерністській соціально-психологічній повісті романного типу «Перехресні стежки». Автор постійно розвиває лінію роздумів, розганяє її персонаж ними репліками, особливо ми це бачимо на прикладі монологів Михайлика, до рівня мислительних небокраїв, у цікавій проекції на пізнання, у векторі на мудре, інтелектуальне осягнення дійсності та історії сучасниками та нащадками.

Отже, у межах власного канону, яким автор намагався обійти тоталітарну критику, Михайло Стельмах створив цілий національний морально-етичний комплекс, що складається зі світобудови, історії та культури українців, що сприймається актуально завжди, тобто поза часом.

Панорамність, а також поліфонічність стали в цьому контексті тими принципами сюжетотворення, які дали можливість письменникові реалізувати множинність точок зору, котрі були чи могли існувати на той час, відтворити множину внутрішніх реакцій, людських драм на фоні долі всієї України, доводячи, що вона схожа з українцями, а це і є модерністське письмо.

Художня рефлексія постає в Михайла Стельмаха у лінійному історіософському просторі, у поєднанні гносеологічної енциклопедичності з онтологічністю, відтак вона транслює історичний часопростір, духовні екстраполяції, із вектором на сучасність і на сучасника, що теж притаманно модерному письму.

Подільські селяни на початку 20-х років ХХ століття, зображені у творах письменника, називали свою добу «таке врем'я», це повторюваний у творі евфемізм; чимало понять із лексикону персонажів є психологічними маркерами епохи; слова, до того ж, чітко поділили персонажів на сільську бідноту та на класових ворогів бідноти й більшовиків – куркулів. На фоні типової картини більшовицької брехні про страждання бідноти від бандитів і

куркулів автор спробував виткати вигідне владі історичне панно, але воно має стільки цікавих іронічних мазків, які чітко регламентують – така словесна інтерпритація вигідна замовнику – владі СРСР.

Ось кілька доволі промовистих ілюстрацій із повісті «Гуси-лебеді летять...»: « ... Коли в київському цирку об'явився новий правитель України гетьман Скоропадський, а на майданах і зборнях по мужицьких шкурах засвистіли німецькі й австрійські шомполи, у нашому селі ніхто не захотів стати старостою...» [67, с. 75–76], «... недовго протрималось на чужій зброї оте сузір'я дрібних карликів, яке, дорвавшись до влади, забуло, що надворі стоїть двадцятий вік...» [67, с. 75–76], «... напхане злобою, затавроване братовбивством і торгом землі батьків, це сузір'я дрібних карликів подалось на смітники чужих богів не світити, а гавкати й гарчати на землю батьків, на якій уже в ясній задумі йшов новий ранок... » [67, с. 75–76].

Контрастними є спогади, ретроспекції з дитинства, про які автор написав так зворушливо; малим він віддав насіння, яке мати тримала для посіву, бідному хлопчачу, і мама пораділа щедрістю сина: «... хто й пособить у світі бідному чоловіку, хто дасть йому скибку хліба чи ложку борщу? Ніхто, тільки такий самий злидар... » [67, с. 40]. При підтримці матері, як бачимо з тексту, малий Михайлик зростав гуманістом, альтруїстом, натуралістом. У Дяківцях дід Дем'ян був і справді шанованою людиною, дбайливо ставився до землі, яка годувала всіх, був майстровитим, авторитетним (образ нагадує дядька Лева з драми-феєрії «Лісова пісня» Лесі Українки).

Під його впливом ширшав внутрішній світ допитливого Михайлика: «... От і принесли нам лебеді на крилах життя... Еге ж: і весну, і життя. Тепер, внучку, геть чисто все почне оживати: скресне крига на річках та озерах, розмерзнеться сік у деревах, прокинеться грім у хмарах, а сонце своїми ключами відімкне землю... » [67, с. 5]. За християнськими обрядами, за народними віруваннями, саме 7 квітня, на свято Благовіщення, небесні сонячні ключі відмикають сонну землю, до свята селяни вважали за гріх

поратися на землі, однак прозаїк не міг передати це прямо, він це втілює в низці зображально-виражальних засобів, а також за допомогою барвистих метафор, підкреслюючи цим любов до народної звичаєвості, незалежно від віри й переконань.

Важливою тут є також ілюстрація мовлення селян. Дуже добре попрацював Михайло Стельмах над лексиконом діда: мову подільського сільського діда Дем'яна модельована в образах, у художніх обрамленнях. Тропи як моделі інтенційного мислення, а також індивідуальна мовленнєва практика письменника, любов до метафор дозволяють вести мову про багатющій індивідуальний стиль, котрий контрастував із тоталітарними догмами : « ... Гляне сонце із свого віконечка вниз, побачить, що там і земля, і люди, і худібка, і птиця помарніли й скучили за весною, та й спитає місяця-брата, чи не пора землю відімкнути? Місяць кивне головою, а сонце посміхнеться й на промінні спустить у ліси, у луки, у поля, і на воду ключі, а вони вже знають своє діло!.. » [67, с. 5].

Отже, у повістях вбачаємо певну боротьбу картин історичної та неісторичної дійсності. Фольклорна поетика в Михайла Стельмаха має, по суті, характер двох мистецьких систем, що балансують на високому художньому рівні, тобто на рівні «синтетизм – фольклор» і навспак. Фразеологізми й міфи – ще одна пара явищ, яка прикрашає структуру художнього твору, вона позиціонована як моделювальна система. Усе це має відмінний від реального зображеного плану вираження.

Можемо зробити висновок, що перцепція моделює уяву, а також перспективу бачення, рівні розуміння того, про що йдеться в тексті: «... якоїсь доброї години гляне сонце із свого віконечка вниз, побачить, що там і земля, і люди, і худібка, і птиця помарніли й скучили за весною, та й спитає місяця-брата, чи не пора землю відімкнути?» [67, с.98], або ще далі таке (ілюструємо розповідь діда Дем'яна малому Михайлику): «Місяць кивне головою, а сонце посміхнеться й на промінні спустить у ліси, у луки, у поля і на воду ключі, а вони вже знають своє діло!», Або ще приклад із цього ж

таки твору: «Зоря іде – долю веде» (Роздсьомий), «Гепер головне – свіжа сорочка й чиста совість» («Гуси-лебеді летять») [67, с.105].

Малий Михайлик здобув шкільну освіту трансгресивно, не маючи взуття, він також вельми втішався тим, що взимку батько приносив його до школи, загорнувши в кирею. Відтак повість репрезентує специфічну модель, модель кола:

- 1) дитинство – дорослий світ, коли сучасне у спогадах повертається в минуле, яке реально ніколи;
- 2) дитинство проектується в майбутнє власне текстом у формі.

Отже, повість Михайла Стельмаха «Гуси-лебеді летять» є симбіозом, із одного боку, фольклорних і народницьких традицій, а з іншого – фатальних і повчальних наслідків щодо втілення настанов соціалізму.

Картини псевдоісторичної дійсності в повістях Михайла Стельмаха, проте, мають ознаки колажності, публіцистичних пасажів, що властиві модернізму. Отже, при соцреалістичних лекалах змісту автор застосовував модерністську техніку.

Цитовані, аналізовані тут події подані так, що зрозуміло – вони далекі від життєвого досвіду дев'яти-десятилітнього сільського хлопчика, а отже, це вже не дитина, це ідеологічно правильно мислячий, слухняний гвинтик тоталітарної системи (тут можна пригадати моделювання більшовицького образу Гапки, товаришки Жучок, революціонерки з новели Миколи Хвильового «Кіт у чоботях», однак у Гапці комуна винищила жіноче начало); або ж це оповідач, який користується пам'яттю дитини, котра потрапила в лещата тоталітарної системи. У такому випадку, ми бачимо вміло сконструйовану автором модель мислення законослухняного громадянина УРСР.

Доктор філологічних наук, професор Володимир Панченко висновкував про однозначність авторських оцінок у згаданих творах майстра, апелюючи до їхнього радянського ідеологічного підґрунтя [46, с. 6], проте, йдучи супроти догм ідеології, письменник творив гімн селянській праці й

ладу села, віковичній гуманістичній моралі українців, де перемагають совість, любов і добро, вивищуючись не штучно над захланністю, брехнею, злістю, злочинами.

Повага, яка була в народі до Михайла Стельмаха як до ветерана, обережність влади із ним саме з цієї ж причини, дозволила авторові чинити певний спротив антигуманним, одіозним догмам режимної політики, висловлюватися іноді несподівано різко, і це залишилося безкарним: « ... ота книжкова погорда до селянина і його кривної праці породила в мені першу відразу до пихи, де б не вищирювала вона свої ікла: чи з житейського щодення, чи з книги, бо в книжці зеліяне слово має бути справжнім святом душі й мислі...» [67, с. 25].

Про своє дитинство й дорослішання Михайло Стельмах написав так: «... Я мало тоді стрічався з скарбами людського духу. Та гріх було б гудити ті часи – вони були по-своєму прекрасні... » [67, с. 25]. Автор ідеологічно правильно пояснював сільські злидні 1920-х рр. як наслідок загроз від інтервентів: « ... Що воно тільки далі з цього буде? Кажуть, знов усі загрыниці на нас військо збирають... » [67, с. 84]; таку репліку автор надає в повісті «Гусях-лебедях...» старому батькові дядька Себастьяна, до цих героїв автор прихильний.

Очевидно, Михайло Стельмах добре підозрював, що панівна ідеологія, понищивши село й селян, перетворивши Україну на рабівню з рабами й колгоспами, намагатиметься повністю знищити українство. Тому і згодом зайнявся тематикою опору. Письменник неодноразово підіймав у повістях питання мрій дорослих про щасливу долю дітей, адже батьки-селяни живуть дітьми і працею на землі, а діти наслідують їх.

Серед класових та ідеологічних ворогів фрагментарними, але негативними виписані священик зі своєю родиною, а також церковний староста – у творі він розчепірений титар, дядько Володимир і його дружина Марійка – сільські жмикрути, Юхрим Бабенко – винятковий серед простих

селян безсовісний кар'єрист, бандити і здирники – дядько Порфирій, дядько Яків і дядько Сергій.

Дядько Яків називає дядька Себастьяна, голову комнезаму, а в минулому червоного партизана, так – «чудило», «святий», на його тлі такими ж ідеологічно позитивними є червоні козаки, безіменні, позбавлені колоритності, які випадково з'являються і зникають, займають позицію фантома (марення) у творі, що такою є модерністським прийомом, це певна *fata morgana*: « ... одне тобі рубає, друге стріляє, третє, як на плакаті, по семеро всяких ворогів так наскрізь прохромлює, що вони тільки ногами дригають і розгублюють чорні капелюхи... » [66, с. 13], цей інфернальний загін мчить «... тим старим Чумацьким шляхом, що спадає в місячний півсон» [66, с. 233], поряд із маренням автор згадує ідеологічно правильного героя Котовського, завербовуючи малого Михайлика, який несе святкову вечерю дядькові Себастьяну, в адепти цієї інфернальності.

Інфернальна оповідь, збагачена поетичними метафорами, видалася б нам схожою на модерністську містерію, оскільки відчувається накладання образу червоного козацтва на історичне українське січове воїнство, у якого й було вкрадено комуною ряд символів, включно з червоним кольором. Однак автор у першу чергу прагнув надати дитячим оповідям пафосності, ілюструємо це в конкретних прикладах : « ... І все життя я відчуваю над собою безсмертне крило червоного прапора... » [66, с. 215–216], « ... І хай мою і дитячу, і довічну любов приймуть оті лицарі революції, які шаблями видобували новий світ, щоб ми стояли посеред дня!... » [66, с. 215–216].

Натомість М. Ткачук ствердив, що в повісті «Щедрий вечір» пластично поєдналися ліризм і достовірність, документальність і змалювання подій [89, с. 426]. Сентиментальна піднесеність, як знакова особливість стельмахівської ліричної прози – це авторської оповіді та колоритні мовленнєві звички персонажів, які було не складно сконструювати, виписати, оскільки письменник замолоду був фольклористом. Сентиментальність із розсипом описовим, завуальовані й колоритні діалоги без глибокої індивідуалізації, але

з передачею духу мови, котра на той час втрачала свої позиції в СРСР, а також архетипний сільський лад символізують у творах майстра все українське, що дивом уціліло в СРСР, і це символізують назви багатьох творів подолянина. Тоталітарна критика це не помітила.

Отака стельмахівська поетична манера в епосі викликала в молодших тоді шістдесятників захоплення та відторгнення. Якщо Олесь Гончар максимально сприйняв подолянина, свого побратима у ветеранстві, то Володимир Дрозд назвав манеру Михайла Стельмаха так – «цвіріньковий стиль» (йдеться про передмову до епопеї «Листя землі» та про автобіографічну повість-шоу «Музей живого письменника, або Моя довга дорога в ринок», датовану 1994 р.). Василь Стус у кінці 1970-х років назвав манеру офіційних письменників СРСР так – це «проза колгоспних підлітків», у якій «... один співучіший за другого, один солодший за другого...» (йдеться про 8 запис «З таборового зошита» [87, с. 162], щоправда, він не натякав на земляка Михайла Стельмаха.

Доречною буде ще одна літературно-критична згадка. Ірина Жиленко в листі до свого чоловіка Володимира Дрозда у 1966 році писала так: « ... Я боялась «довженківщини», тобто того, що в Довженка найгірше, – пафосу...» [12, с. 596].

Отже, Михайло Стельмах мав досвід і нагоду змінити життєву правду й безкомпромісність і щирі наративно тяглість мемуарної прози (у традиції nonfiction) на пафосність і сентиментальність. Очевидно, так він намагався довести майбутнім поколінням, що він не «укрсовпис», зосереджуючись на мистецькій роботі, черпаючи натхнення з метафор та епітетів, із приказок і прислів'їв, із обрядів і ужиткової культури народу.

Особливу увагу в цьому контексті звернемо на ритуал щедрого вечора, що фігурує в назві повісті, адже християнство в СРСР начебто вдалося викоринити – у шкільній програмі для радянських дітей не було жодної традиції, жодного твору з зимового циклу українців. Повість не змінила ставлення ідеологів до літератури, фольклору, культури українців, але це

маркер для розуміння позиції автора, який транслиував цим етноцентричність, український націоналізм.

Повісті «Гуси-лебеді летять...» та «Щедрий вечір», які часто називають автобіографічними, з'явилися тоді, коли появилися шістдесятники й переживали своє «третє цвітіння» представники старшого покоління, Максим Рильський, Павло Тичина, Володимир Сосюра та ін. У так званих «протестних листах», що були спрямовані на захист дисидентів, проти перших арештів, у 1964-1965 роках, був підпис і Михайла Стельмаха. Про це згадали у своїх мемуарних працях такі шістдесятники, як Ірина Жиленко, Юрій Бадзьо, Світлана Кириченко та ін.

Відлигівцями ні Олександр Довженка, ні Михайло Стельмах не стали. Українська підрадянська критика асоціювала «відлигу» з появою так званої шістдесятницької поезії Дмитра Павличка, Ліни Костенко, ліричних оповідань тоді ще вельми молодих прозаїків Євгена Гуцала, Валерія Шевчука, Володимира Дрозда [13].

Пізніше критики долучили до знакових творів «відлиги» й мемуарну трилогію «Розповіді про неспокій» (1968–1972 рр.) Юрія Смолича, котра є промовистим свідченням реакційності, кон'юктурності, заангажованості радянської есеїстики, мемуаристики більше, аніж книги Іллі Еренбурга, російського письменника, лавреата Сталінської премії, назва повісті якого «Відлига» й номінувала, по суті, цілу епоху, із одного боку він був глашатаєм комунізму в світі, із іншого – отримував догани від спецслужб СРСР.

Справжні власне некон'юктурні та безкомпромісні мемуарні твори української прози – це «Третя Рота» (1926–1930 рр., 1942, р., 1959–1960 рр.) Володимира Сосюри та «Щоденник» (1941–1956 рр.) Олександра Довженка, саме вони не дійшли навіть під час «відлиги» до читача, «шухлядними» вони залишалися й після «відлиги», у період «заморозків», у повному вигляді вони не були надрукованими до кінця 1980-х [49].

У перелік замовчуваних явищ додаємо три хвилі Голодомору, Голокост, боротьбу УСС та УПА, справжні реалії німецької окупації, таборів

смерті, радянських концтаборів та радянського «визволення» Європи. Цікаво, що Михайло Стельмах порушив у своїх прозових творах проблеми голодомору та діяльності УПА, зовсім некомфортні теми для під колоніального суспільства, проте науковці не надто активно займаються цією віхою творчості відомого подолянина.

Про голодомор Михайло Стельмах написав вельми обережно, пересічний читачеві не помітить національну трагедію за ліричним плином оповіді повісті «Гуси-лебеді летять...»: « ... Навіть у страшний тисяча дев'ятсот тридцять третій рік, голодуючи, дядько Микола кепкував із своєї недолі... », [66, с. 17]; і далі дитячі спостереження стають моторошними, а не іронічними, однак автор завуальовує трагедію в дитячих спостереженнях: «... Зустрів його я весною вже обрезакого, розбалакалися про людське горе, згадали сусідів, що передчасно перейшли на цвинтар, посумували... » [66, с. 17].

Більше письменник не згадує про своє рідне село Дяківці Літинського району Вінницької області, як про потерпіле від штучного голоду, віднесене істориками до I категорії, із тотальним вимиранням сільського населення. Автор не згадує далі про долю «обрезакого» Миколи – дядька-вусаня й пересмішника, типового трударя-мудрагеля з народу, одного з найприємніших Михайликових сусідів.

У бажанні показати Україну як незламну за будь-якої влади, таку, яка не змінює свою автентичність, автор моделює художній час, він існує в його романах та повістях у кількох формах, зокрема, таких, як:

а) відображення дещо абстрактних філософських уявлень радянського письменника;

б) тривалість сюжету, що залежна від подій, що фокусуються навколо героїв, від авторської форми сприйняття (або ж відчуття) тяглості сюжету, що є модерністською практикою;

в) вид структурних і стихійних функціональних зв'язків у тексті між спогадами та реаліями і прогностикою, висловлених із уст персонажів; це може бути:

часовий зв'язок між подіями та героями;

зв'язок між автором і героями;

зв'язок між автором і подіями.

У модерністській практиці автор зображає події під кутом зору тонкого особистісного світобачення, заснованого на враженнях, емоціях, деструкціях та ін. Михайло Стельмах обрав для себе подібний варіант, але це образотворчий засіб, у сукупності з ретроспекціями.

Це дозволило Михайлові Стельмаху не полишати неоромантизм, до якого був схильним у віршах, і ми це продемонстрували, і з іншого боку, він в такий спосіб відтворює у своїх повістях і романах людину на фоні різних періодів історії, а також створює настільки стислий період часу, наскільки можна, аби вияскравити персонажа, показати багатогранно на фоні перипетій однієї людини особливості буття людей, їхні неповторні характери. Це щось на зразок коридору в дзеркалі з інших дзеркал, себто магічний прийом, який властивий візеонеризму як модерністській практиці.

Вартою уваги є спроба Михайла Стельмаха написати великий епос про Галичину після II світової війни, про війну ОУН-УПА на рідному письменникові Поділлі, наштотується на жорсткий опір цензури. Доктор історичних наук, професор Володимир Сергійчук написав про це досить прозоро, тепер це відомі висловлювання : « ... Михайло Стельмах написав би правдиво про ОУН-УПА. Він навіть пробував зробити це свого часу, бодай і в жорстких рамках ідеологічного завдання партії. Але йому не дали можливості сказати хоч частинку правди про ОУН-УПА... » [58, с.125].

Далі в наукових дослідженнях йдеться про те, що підпільна агентська діяльність Михайла Стельмаха – не легенда й не гіпотеза, на підтвердження аргументовано подається текст доповідної начальника Головліту Української ССР Полонника К. секретареві ЦК КП(б)У Назаренку І. від 2.10.1952 року: «

... Доповідаю, що Головліт УССР не дозволив до видання й повернув видавництву «Радянський письменник» на переробку повість Михайла Стельмаха «Над Черемошем ... » [58, с.126].

Михайло Стельмах мав задум відтворити в епосі процес колективізації в селах Верховини на Станіславщині (тепер Івано-Франківська область) у 1948–1950 роках, що супроводжувався довготривалим спротивом. Однак письменник начебто не зумів відтворити спротив у манері ідеологічно правильній, показавши класову боротьбу, бідноту й куркулів, натомість у творі діють буржуазні націоналісти, озброєні найновітнішою стрілецькою зброєю, тобто бандерівці, які мають своє керівництво, розгалужене підпілля по всіх теренах краю, а також «Українську головну військову раду», яка нагороджує почесними відзнаками, орденами й медалями сміливців у боротьбі з СРСР.

Можемо з певністю стверджувати, що офіційний письменник СРСР, по суті, створив провокацію та легенду водночас, провокацію для влади і легенду про нездоланне націоналістичне підпілля, не переслідуючи, очевидно, таку мету; це було визнано політично шкідливою літературою [10, с.45].

Можемо охарактеризувати манеру оповіді Михайла Стельмаха як таку, що зосереджена в епізодах, пов'язаних із зображенням родинності, а також у дитячому ретроспективному світі персонажа Михайлика, для якого важливішими постають світ і природа, уява й традиції, які він спостерігає, а зовсім не те, що відбувається в дорослому світі, який він спостерігає екзистенційно.

За Стельмаховими романами та повістями можна вивчати народну естетику, етику та народну педагогіку та їхнє, так би мовити, виживання в СРСР, однак тут врахуємо, що в ідеальному вимірі народного суспільства, до якого прагне автор, та в оспівуванні найвищих моральних цінностей, з якими які суголосна українська характерологія загалом, нема особливих компромісів – людина має вистояти так, як головні персонажі його творів.

А отже, письменник не уникнув ідеалізації, возвеличеними постають сільські носії етнопедагогіки – Стельмахові мати й батько, а також старші з роду – дід і бабуся.

Автор уникає в зображенні родичів виразно індивідуального малюнку, але пише так конкретно, що легко читачеві запам'ятовуються деталі та яскраві порівняння й метафори. Коли змальовує рідне, автор не ставить собі за мету виписати характери в конкретних обставинах життя. Відтак, із одного боку, характери не мають великої спільності з реалістичним законом зображення, адже вони не індивідуалізовані, не розкриті вповні, а з іншого – яскрава техніка не дає нам резюмувати, що вони абсолютно типові. Автор застосовує жонглювання, що було властивим уже пізньому модернізму.

Лірична структура та стиль повістей «Гуси-лебеді летять...» та «Щедрий вечір» не входить у вельми вузькі рамки одного жанру, як ми вже визначили – це повісті-поєми, отже, вони поза естетикою соцреалізму, оскільки дифузії жанрів були атиповими для СРСР. Автор постійно надає зображенню проникливо-духовного прочитання, із виразним суб'єктивним звучанням [13].

Проте у свідомості автора все ще залишалися міфи про владу СРСР як великої держави, яка дала селянству України більш масштабні можливості. А тому Михайло Стельмах сам вдається до вкрай небезпечної поетизації міфів про універсальність механізмів супердержави СРСР, у якій добре кожному народові. Саме так і сформувалися механізми творення дуже банальної легенди про лицарів революції, що насправді схожі за типом візуалізації до козаків.

На думку сучасного читача, письменник зробив чимало образів, які повністю вписуються в соцреалістичний дискурс, плакатними, схематичними, типізованими. Сьогодні, коли приховати щось від читача нема можливості й бажання, нема жодного купюрованого факту, коли нема режимних замовчувань, спотворень та ідеологічних кліше, які свого часу молоді шістдесятники на зорі хрущовської відлиги не пробачили старшим

письменникам (хай навіть винятковим майстрам, переосмислювати прозу титульного письменника УСРСР Михайла Стельмаха не просто. Зате опoетизований у нього не раз, так би мовити, доколгоспний лад українського подільського села, а також святості сільської родини й наївний дитячий погляд на світ і на суспільство – це те, що характеризується в прозі краянина найрозкішнішими барвами.

Отже, Михайло Стельмах – так званий письменник-офіційник доби тоталітаризму, письменник-ветеран, який, пройшовши II світову війну, усвідомлюючи збройний потенціал і можливості спецслужб СРСР, вдавався до певних маневрів, що дозволило зберігати художню якість письма, непомітно наближатися до модернізму.

Подoлянин Михайло Стельмах – титульний автор підрежимної літератури, котрий, однак, зумів уникнути повної знебутості своєї письменницької праці, вдавшись до питомої для українства фольклоризації художнього мовлення, деякої наївності буття, сентименталізації своїх героїв, їхніх учинків, народного світогляду, передав дух української мови, яку влада намагалася винищити разом із нацією. Саме цілковитому винищенню українців опирався Михайло Стельмах.

РОЗДІЛ II.

Український епічний ліризм як спротив тоталітаризму

2.1. Архетипні образи українців у середній та в великій прозі Михайла Стельмаха.

Процеси українського державотворення та національна філософія тісно пов'язані між собою, також розум і почуття громадян, що не завжди бралися до уваги в СРСР, стали об'єктом осмислення в підрадянській прозі [14, с.5], героями – люди на фоні тоталітарної держави, які дошукуються відповіді на сакраментальне запитання «що ми за народ такий?», котре актуальне й нині. Звідси можемо зробити висновки про те, що проза Михайла Стельмаха, хай типова підрадянська (чи підсоветська, як зараз актуально зауважують дослідники національної культури в еміграції), має своє значення фундаментування психології народу, котрий століттями виборював незалежність. На цю проблему звертали увагу чи не всі науковці, котрі досліджували прозу Михайла Стельмаха, однак глибокого аналізу психотипів як етнічних не було.

Як відомо, будь-яка література будь-якої країни починається саме з нації, і вона «висуває» такі пріоритети, яких потребує нація чи ширша формація навколо неї – народ, а далі – громадянське суспільство. Це підтвердив, досліджуючи творчість нашого видатного, геніального земляка, світового новеліста-імпресіоніста Михайла Коцюбинського, класик подільської літературознавчої школи Борис Хоменко: «Перш ніж говорити, якою є література, слід збагнути, якою є нація. Бо нація й історія дають зміст. Письменник втілює цей зміст у форму» [95, с. 15]. Отже, питання національної свідомості посідає вельми значне місце в житті українських письменників (і це стало візитівкою подільської прози, великої та малої форм), зокрема, це добре помітно у творчості таких велетнів белетристики: Михайла Коцюбинського, Михайла Стельмаха, Євгена Гуцала, Володимира

Яворівського, Олега Черногуза, а тепер і жінок-новаторок (згадаємо тут саме жіноче письмо на протигагу чоловічому) – Валентини Сторожук, Тетяни Яковенко, Ірини Зелененької, Валентини Гальянаної, Вікторії Гранецької, Наталки Доляк.

Вагоме живильне значення громадського і творчого подвигу (саме так, бо йдеться про подільські акценти і про вміння змалювати правду життя в тоталітарну добу) діяча культури й освіти ХХ століття Михайла Стельмаха полягає в тому, що він в період засилля реакції, після відлигівських спроб оновити суспільну свідомість, балансував поза політичними нюансами, усілякими гаслами, а також поза демагогією та відвертими забріхуваннями й доносами на людей, зумів у задушливій атмосфері колективізації, репресивної машини, заморозків показати буденні радощі й турботи, невідняте щастя та гіркі негаразди українців у ХХ столітті. Найбільш повно письменнику вдалося відтворити життя українського села до під час і після II Світової війни, це панорама життя УРСР, не лише працюючих селян України [49, с.56].

У складні часи відновлення й конфліктного становлення української державності постать Михайла Стельмаха як освітянина, прозаїка та поета сприймалася вельми неоднозначно, і це природно. Однак епоха, режим не залишали вибору людині, вона могла кинути виклик або вижити, якщо над нею не висів домоклів меч спецслужб СРСР; Михайлові Стельмаху вдалося одурити режим, співпрацюючи з підпіллям, написати про простих людей так, що тоталітарне риштування спадало з кожного образу.

Система, не маючи того меті, випадково допомогла письменникові зрозуміти, як саме треба писати в режимній країні, щоб залишитися у віках; саме явище та функціональне використання прози Михайла Стельмаха виправдане на рівні вибивання з масиву типово радянської української літератури – бо в ній видно орієнтири майбутнього, можна покрізь парадокси тоталітарної дійсності й сільської простоти зрозуміти суттєве (а в ньому два складники – глибоко національне й загальнолюдське). Тому на основі

аналізу літературних пластів ХХ століття, де модернізм придавали в СРСР соціалістичним реалізмом, зробимо етапний висновок про те, що визначальним кроком у формуванні національної свідомості як основної ознаки етносу, яку непомітно для тоталітарної критики любіював у прозі Михайло Стельмах, є й мусить бути надалі, якщо українці хочуть відновити корпус своєї літератури в ХХ столітті, вивчення етнічних архетипів народу України, котрі вміло завуальовані мистцями, хроністами народного життя, народного щастя й Голгофи українців під пресингом репресій, голодоморів, війн, що вміло обсервував, а не просто описав видатний подолянин.

Відштовхнемося тут від влучного цитування на підтвердження наших спостережень за контекстотворчістю етносемантики в епічній спадщині Михайла Стельмаха: «Коллективний досвід народу у первісних формах, або етнічні архетипи, переходять до майї поколінь, залишаючись на рівні несвідомого і виявляючись в індивідуальній свідомості» [95, с.112].

На думку більшості дослідників прози ХХ століття, серед архетипів українського народу чи не найперше місце посідає архетип матері (Великої Матері, а далі – матері України, що виховує, оплакує й ховає своїх дітей, загиблих у горнилі репресій та війн, жінки-матері, дівчинки як майбутньої матері та бабусі, як матері українських матерів, патріархально-матріархальної, яка бачила інше господарювання й життя, а саме життя до СРСР).

Типова жінка-героїня Михайла Стельмаха – це селянка, любляча матір-трудівниця, котра піклувалася про господу та про дитину, тишком просила в бога щастя для своїх дітей через образи птахів-провісників, до прикладу. Михайло Стельмах часто натякає в сакральних образах українського міфосвіту (птахи, хліб, сонце, село, сад), що між дітьми та їхніми батьками й батьками батьків навіть на значній відстані присутній генетичний зв'язок, а материнське благословення завжди було священним і не втратило значення навіть у часи тиранії. Тоталітарні риштування у творах лише увиразнюють і загострюють сакральний контекст характерів, підказують ключі до

декодування окремих символів, увиразнюють архетипність. Особливим у прозі Михайла Стельмаха від твору до твору є почуття родинності, що міцніло, розвивалося в часі, не втрачаючи своєї первинної справжності.

Одним із різновидів вербалізації архетипу Великої Матері є добра матір, напівказкова, матір-природа (це й добра матінка-земля, що віками родить, рятуючи їх від голоду, це українська земля-годувальниця, закодована в образах свійських тварин, вирощених у полі рослин, особливо злакових культур, птахів, що гніздяться поблизу українських осель), яка надає загалом творам, а не лише сюжету, особливу, специфічну форму, а також сакральний зміст і значення, вводячи спадщину подільського класику в модерністський контекст, із якого начебто автор випадає. У національній окресленості та в соціальній маркованості, разом із тим, образи із семантичним полем родинності, батьківщини формують поспіль оцінний образ українського села, настроїв українців в умовах СРСР [14, с.25].

Українці у прозі Михайла Стельмаха – найчастіше хлібороби, і земля для них – це майже все їхнє життя; вони добре усвідомлюють, що земля народжує, виколисує, як парость вирощує, плекає все для селян сама, отже, має ознаки божественності, слухає сподівання селянина, які в умовах тоталітаризму ризиковано довіряти комусь, вона спостерігає за людиною, земля приймає тіло й душу людини.

Це дещо схоже до концепції соціально-психологічної повісті «Земля» Ольги Кобилянської, проте там персонажі залежні від землі або кидають їй виклик, а в подолянина землею українці рятуються від знедуховлення й манкуртства, не перетворюються завдяки їй на тоталітарних виродків. Описуючи рідну українську, зокрема, подільську, підневільну колгоспну землю в ХХ столітті Михайло Стельмах надає їй персонажності, як і свого часу Ольга Кобилянська, а це модерністський прийом, прозаїк її персоніфікує, наділяє властивостями живої-олюдної й сакрально-міфологічної істоти, їй властиві фізичні дії та психологічні стани.

Відомі вітчизняні етнопсихологи неодноразово звертали увагу на психологічну прив'язаність української людини зі століття в століття до землі: «Насамперед є виразно підкреслена хлібородність нашої вдачі, тобто її пов'язаність із землею. Цю рису завдячуємо колонізації трипільців в III тисячолітті до появи Ісуса Христа» [98, с.3]. Важливо також для розуміння психологічності та архетипності прози Михайла Стельмаха відштовхуватися від твердження, яке мотивовано запропонував науковець В. Янів: «...фактом є те, що селянську психіку ми справді зберегли, а селяни таки в основному працюватимуть й запопадливі...» [98, с.16].

Отже, українець у СРСР, зображений в прозі Михайла Стельмаха як носій традицій, європейськості, хоч і пригнічених режимом, не сприймає землю як нейтральний об'єкт, як звичайну власність, у лише майновому контексті, а наділяє її власними характеристиками, переосмислює в контексті родинності. Михайлові Стельмаху вдається втілити такі прийоми зображення, оскільки земля завжди вважалася святою, свідком і свідченням (згадаймо тут, що при найвищій, найтрагічнішій клятвах українці їли землю або цілували її); прозаїк у тоталітарній державі в ситуації панування вульгарного соціалістичного реалізму конструював заборонені смисли, шокував глибоким контекстом.

2.2. Українська ментальність у лещатах ідеологічних нашарувань

Розгляд повістей Михайла Стельмаха в аспекті цінностей традиційного українського світоладу, родинного виховання, етноментальності саме на часі, хоча й свого часу її пропонували науковці Таміли Яценко [99, с.17] та А. Подолинний [19]. Цей ракурс доцільний, якби не колоніальні й режимні стереотипи підрадянського псевдолітературознавства, від яких важко було відмовитися авторці ще радянського штибу статей Таміли Яценко, і сучасним шкільним методикам, оглядовою є праця професора Анатолія Подолинного.

Шкільного гатунку набув пообразний аналіз, що далекий від цілісного сприйняття художнього твору, але обидва вони не продемонструють нам нині очікуваних результатів, які би свідчили на користь україноцентричності Михайла Стельмаха. Ми просто розуміємо з огляду доби, що проза автора знаходилася в лещатах системи, а тому й нема ні рецептивної, ні повної, ні периферійної довіри до автора. Довіра до письменника – одне з актуальних питань, які порушені нині в науці, довіра росте, коли автор сповідає національні цінності, орально-етичні, етно-ментальні. А в епосі Михайла Стельмаха образи багатьох персонажів ідеологізовані та ідеалізовані, про що ми вже вели мову в першому розділі. Навіть маленький Михайлик також є дитиною системи.

Тобто в персонажах ми вбачаємо, як і вимагалось від автора критикою того часу, соцреалістичну типовість та умовність, як і в тому світі, який бачить навколо себе маленький Михайлик, як і в романтизованому козацтві, червоному, а не українському, інфернальному, тобто такому, що несе смерть, а не в героїчному-січовому, що несе визволення. Тим часом браз червоного козацтва, що скаче та скаче з туману, стає плакатним лейтмотивом епосу Михайла Стельмаха. Отже, Михайло Стельмах на вимогу тоталітарної влади витворював плакатність, типовість, загальність, а потім протистояв їй у певних текстуальних і контекстуальних маркерах.

У селянах, як у типових персонажах стельмахівської прози, домінує загальнонародне, а також – архетипний первень, що визначає, наче лакмус, схожість до свого покоління, до чоловічих поколінь чи ліній, до жіночих поколінь чи ліній. Так, до прикладу, Михайлик схожий за своїм мисленням до старших у родині, також усі діди, дядьки схожі між собою своєю сільською стоїчною філософією – триматися за землю й за той лад, який вели століттями до цього часу предки, такими ж постають усі молоді й баби, схожими є поведінки й характеристики хлопчаків та дівчаток подільського села [52, с.32].

Отже, в епосі Михайла Стельмаха присутні певні ідеальні прототипи, ідеальні праобрази, що мають мінімальну кількість варіацій або ж індивідуальних проявів. До прикладу, усі дядьки в в Стельмахових повістях схожі на дядька Миколу або ж на дядька Трохима, усі дідусі – на мудрого й доброго Михайликового діда Дем'яна, Себастьянового батька, а також на нього схожі дід Корній, порубаний денікінцями, дід Данило – рідний брат Михайликової бабусі. Усі сільські молоді схожі на маму Ганну.

Іншим жінкам автор дає анекдотичні характеристики, у характері розмови Карпа з Лавріном: тому попівська наймичка Мар'яна й тітка Марійка – недалекі, наївні, а попадає – куслива, в'їдлива. В устах усіх селян лунає дотепна афористична або ж фольклоризована мова, вони або гострі на язик, або самокритичні, часом сміються по-доброму, у стилі усмішок та фейлетонів Остапа Вишні, над сусідами та над собою. Тобто все це влягає повністю в народні уявлення про те, якими є українські селяни незалежно від століття, у цьому вбачається сталість, перманентна автохтонність.

Зрідка в епосі Михайла Стельмаха підкреслюються індивідуальні риси персонажів, іноді парадоксальні; до прикладу, скупість є виразною рисою дядька Володимира, а рідний батьків брат – дядько Яків наділений майстровитістю, при цьому ми розуміємо, що й та, й та якість – властиві українцям здавна, вони навіть вступають у певну традиційну опозицію. Інший яскравий приклад парадоксальності людської вдачі – срібний голос і

темна душа Любиного дядька Сергія, а в Порфирія – бандитське минуле, яке радянська влада доволі легко йому пробачає, що транслюється у творі через особу дядька Себастьяна. Однак ми розуміємо, що саме такі акції були типовими для влади, отже, Михайло Стельмах, цілком можливо, іронізував.

Отже, Михайло Стельмах витворює в епосі певний колективний (на догоду тоталітарній владі) та узагальнено-типізований (на догоду тогочасній недолугій критиці) образ українського села, але не позбавляє його оригінальності за рахунок парадоксальних форм характеризування персонажів. У цьому, із одного боку, особливість Стельмахового письма, а з іншого – данина чи жертва соцреалізму.

Естетика змалювання героїв та антигероїв (а це очікуваний, як на соцреалістичну наївну критику, поділ) визначаються догмами й лекалами ідеології пролетаріату, а також спрямованістю гуманістичних ідей, котрі влягали в лекала ідеології, та безкомпромісним пафосом соцреалістичного канону, у якому не було місця духовності (тому автор міняв її сільською мораллю, у якій були й гумор із ледве вловною іронією, і ліризм, і трагічність).

Із тією ж метою автор якнайвиразніше використовує художні деталі, хоча вони не мають такого широкого й глибокого контексту, як у прозі Григора Тютюнника. До прикладу, кирея, у неї Панас Дем'янович зворушливо по-батьківськи загортав свого сина Михайлика, повернувшись із котрогось з фронтів, щоб взимку віднести його до школи, бо сім'я не могла придбати хлопчикові взуття. І ця деталь та її поширення на розуміння по фронтового дитинства й дорослішання письменника згадана в багатьох критичних джерелах про повість «Гуси-лебеді...» [55, с.25].

Оповідач навіть виголошує на адресу киреї (так, ніби вона жива істота, – а отже, одяг олюднений, анімізований) цілий панегірик: «Якби тепер запитали, яку найкращу одіж довелося мені бачити по всіх світах, я, не вагаючись, відповів би: кирею мого батька. І коли іноді у творах чи п'єсах я

зустрічаю слово «кирея» – до мене трепетно наближаються найдорожчі дні мого дитинства» [66, с. 119].

Отже, батькова кирея уособила стійкі прагнення Михайликового батька-селянина дати своїм дітям освіту, що влягало в канон провладного розуміння життя радянських громадян. Але при цьому Михайлик, десятирічний оповідач у повісті, не відвідує школу, бо не має свого взуття (як у казці Марка Вовчка «Дев'ять братів і десята сестриця Галя»), при цьому він виглядає дивним (згадаємо тут дивність малого Іванка – героя імпресіоністичної повісті-притчі Михайла Коцюбинського «Тіні забутих предків»), оскільки навіть сільські хлопчачи на той час уміли виготовляти постолі. Звернімо увагу й на те, що Ганна, мама хлопчика, зуміла відшити галіфе з домотканого полотна, але при цьому дідусь-майстер, до прикладу, не взявся до постолів, що теж формує певний парадокс. Отже, життєва правда насправді прихована, як і в карикатурних формах зображення негативних персонажів [13].

Сількор Юхрим Бабенко має доволі виразну схильність до того, аби стати безпринципним кар'єристом, за це його в селі й не люблять, від сільрадівського сторожа до Христини, дружини Юхрима. Влучну характеристику склав йому дядько Себастьян «... Люди кажуть, що Юхрим Бабенко зшитий з гадючих спинок, але документально підтвердити цього не можу, але підтверджую, що він соціально небезпечний на всіх державних посадах, без них теж буде каламутити воду...» [78, с. 107]. В образі крутія Юхрима автор утілював усе найгірше, що можна було втілити в межах соцреалізму.

Відомий в УРСР письменник і критик, котрий родом із Поділля, як і Михайло Стельмах, Валентин Речмедін, котрий очолював журнал «Вітчизна» та інші тодішні видання, у своїй статті «На лебединих крилах» (1972 р.) до газети «Сільські вісті» наголосив, що в героях типових соціально-реалістичних романів «Велика рідня», «Кров людська - не водиця», «Правда і

кривда», «Хліб і сіль» себе «... впізнають читачі старшого покоління, ті, чію душу переорано бідою, злиднями, тяжкою працею, кривдами... » [66, с.89].

Подібне знаходимо і в романі Михайла Стельмаха «Правда і кривда», де зображені українські люди в советському колгоспі, однак не так, як у Довженковій «Землі», правдиво в аспекті тяжкої праці, подолянин теж кадрує зображення, але в ключі типової радянської ідеї – що громадяни УРСР стали жити набагато краще, усяке зображення в романі виражає наївність у стилі homo soveticus (тобто людини радянської), себто «молодцеватий» більшовицький оптимізм і сентименталізовану надію.

Однак, підкреслимо, що кожний із образів-персонажів у романі допомагає читачеві зрозуміти глибоко народну мудрість життя, коли обставини вищі людини, і вона здатна їх прийняти настільки, щоб залишитися людиною, не втратити людське, не озлобитися, проголосити в собі й у зовнішніх своїх проявах, словесних і діяльнісних, любов до світу. Автор, непомітно для тоталітарної критики, проголошує ідею безсмертя рідного народу, котре здавна криється в його життєвій правдивості, у праці й доброті, у гармонії з природою, хоча оповідає в романі про події 1933 року, добу колективізації в українському селі 30-х років ХХ століття, про період II світової війни, її події в Україні під офіційним узагальненням Великої Вітчизняної війни.

Події роману-епопеї «Чотири броди» закінчуються початком війни на теренах України в 1941 році. Автор порушив і розв'язав актуальні для ХХ століття загальнонародні проблеми, широко охопив події та долі. Роман має ознаки притчевості фольклорної, а також легендності й повістуння як сказання, відчувається в ньому й народнопісенна форма. Автор створив певну конфронтацію – зіштовхнув героїв із історією, як правду з кривдою, саме так вивівши роман у рівень епопеї.

Роман «Чотири броди» містить глибокі філософські роздуми, що віддаляють автора від соцреалізму, це лірико-романтична дума-епопея, як визначають літературознавці, у якій розповідається про життєві шляхи-броди

українських селян першої половини ХХ століття. Уже в назві романного твору автор переосмислив семантику людського життя в буремному ХХ столітті, адже це найпізніший роман Михайла Стельмаха. При цьому автор натякає, що все пережите має ознаки неповторності.

Устами народного персонажа Зиновія Сагайдака, що має виразне козацьке прізвище (від гетьмана Петра Сагайдачного), креслить вектори, що ознаменували чотири броди, як періоди людського життя, від дитинства до зрілості, від зрілості через досвід праці до старості: це «... блакитний, як досвіт... » [66, с.104] – період дитинства, наступний – «... наче сон, хмільний брід кохання... » [66, с.105], третій брід – шлях «... безмірної роботи і турботи... », останній із бродів людських – «... онуків і прощання... » [66, с.105]. Отже, ми помічаємо, що броди створені як поетизми, що мають виразне фольклорне походження, вони добре зрозумілі кожному.

Перша назва роману-епопеї – «На білому світі, на чорній землі», однак остаточна назва є більш символічною, оскільки несе глобальний націо-філософський підтекст, у центрі якого – осмислення життя, Зиновій Сагайдак інтерпретує багатозначну народну символіку в романі. Два образи, горизонталь – земля, і горизонталь – вода, використовувані як домінанти в романі. Образ ріки є символом безкінечності та безперервності земного життя, одночасно – його тожсамості й мінливості серед чотирьох бродів. Броди – символ шляхів і символ дорожніх перешкод, а також випробувань духу героїв, стійкості перед силами інфернальними (тобто перед злом, однак автор не натякає на режим). У «Чотирьох бродях» у контрадикторні пари вступають уже традиційні для епіки правда і кривда, а також людяність і жорстокість, любов і ненависть, добро і зло. Михайло Стельмах коментував свій твір із прагненням зробити її «... світлою за своїм світовідчуттям, бо якщо говорити про світлотіні, то я люблю світло... » [66, с.109].

Слушно висловився шістдесятник Іван Світличний про те, що подолянин чи не вперше «... прямо і відверто, без різного звичайного в таких випадках словесного туману, пише і про сирітські драми, і про занедбаність

чи й зовсім відсутність демократії в колгоспах, і про податкові утиски...» [66, с.123], а також, що наголосив критик – «... про найбільше зло нашого часу – бюрократію, і про багато інших прикрих, але, на жаль, реальних речей, про які інші говорять пошепки і з оглядками...» [66, с.124].

У якості епіграфа до роману-епопеї ліричного характеру Михайло Стельмах обрав пісенний фрагмент, він широкий, заспівний: «... Ой думай-думай, чи перепливеш Дунай...» [78, с.305]. У цих словах із давньої української ліричної пісні, що має думний характер, зосереджено основи морально-етичного досвіду нашого народу. Автор підводить свого читача до думки, що в кожного із нас є своя ріка, тобто «свій Дунай», який мусимо переплисти самотійно, як життя, виконавши всі свої зобов'язання.

Тут міститься глибока ритуальність, прадавня, що має кельтське походження – перепливання великої ріки символізує звитягу довжиною в життя, від народження до самої смерті, адже правий беріг у наших предків був символом живих, а лівий – мертвих, про що пише у своїй праці Ірина Зелененька, досліджуючи подільську літературу в «Подільських божичах» [48, с.7-8]. Усе це можемо вважати спротивом автора тоталітарній критиці, спротивом спотворенню образів українців, які би мали постати за задумом влади покірними колгоспниками, чия воля й інтелект – зламані й підкорені, готові до самознищення. Зиновій Сагайдак і Григорій Задніпровський – це не просто герої, а символи таємного авторського спротиву, який не розгадали провладні кола.

Персонажі Стельмахової епопеї діють у трьох осях координатах: герої твору – легендарні й напівлегендарні (міфічні й не власне міфічні), їхнє життя реалізовується в драматичних ситуаціях, у свідомості сучасників та в уявленнях, близьких до фольклорних. У наступній групі персонажів письменник вбачаємо Човняра старшого та Бондаренка старшого, які загинули у громадянську війну та живуть у пам'яті своїх дітей, а також побратимів по зброї (це Шульга, Сагайдак, Чигирин і Мусульбас). Образи

цих чоловіків є совістю в оцінках сучасників, автор назвав їх «золотою ниткою», що охопила покоління.

Третя група персонажів роману живе в цілком конкретному часі, в історичному континуумі романної дії. Вони стають творцями сучасного життя, але розчаровуються, пізнавши голод, репресії, війну. Від кулі зрадника загинув агроном Ярослав, Данило Бондаренко зазнає трагісу долі, хлібороб Стах Артеменко, рятуючи дітей, у 1933 році викрадає мішок ячменю і відбуває за це термін у в'язниці. До цієї ж групи належить Човняр-молодший, а також родина Гримичів-хліборобів, шкільний директор Діденко, Мирослава, Оксана та інші працьовиті сільські жінки, котрі приносять світло в життя земляків.

До четвертої групи персонажів уналежнюємо носіїв кривди, зрадників – це Семен Магазаник, Влас Кундрик, Оникій Безбородько, син Магазаника – Стьопочка, Махтей Боденко, а також «районний прокурор» і «пильний комуніст» Ступач. Автор уналежнює їх до «... кандюшної породи, яка все хоче взяти від життя, але нічого не дати життю ...» [78, с.130].

Серед негативних персонажів, максимально мистецьки виразним, а також психологічно проникливим, є натигерой Семен Магазаник. Хоча він і негативний, а вважається естетичним відкриттям Михайла Стельмаха. Він постає багатовимірним, автор поступово з'ясовує умови та причини такого типу формування характеру. Автора мотивувало соціальне та історичне тло задля появи такого типу.

Майстерність моделювання образу Семена Магазаника майже довершена: епік сполучив у цілісній картині неквапний рух оповіді та гальмівні дії роздумів, а також допомагають створити образ такі фактори: пряме мовлення й монологи персонажа, розвиток характеру та узагальнювальна думка.

Романіст уповні дослідив не лише соціальні, а й морально-психологічні основи зради. Страх став його безпосереднім світовідчуванням, певною житейською філософією. Персонаж не живе, а існує, тримає

дистанцію від усіх, а також маскується, розчинивши свою сутність у подвійному житті, поступово втрачаючи себе.

Показово й повчально, що навіть рідний батько перестав сприймати сина, а над сином панує магічний страх минулого: «... Все одно колись доведеться розплачуватися за страх: спочатку він точить чиюсь кров, а потім і твоєї зажадає... » [78, с.128]. Семен Магазаник зумів пристосуватися до комуністичної влади, став в УРСР лісником, прагнув усе більшого збагачення, і це навіть тоді, коли в 1933 році люди вмирали з голоду. Із метою досягнення омріяного статусу Семен Магазаник не проігнорував жодними засобами: «... прикриваючись гомінкими словами та ідеями, він міг провчити і прищемити менш рухливого односельця. На це в Магазаника вистачало і хисту, і нахабства, і жорстокості... » [78, с.129].

Тому на контрасті з цим персонажем прості селяни показані з успадкованими протиукраїнськими, родовими рисами вдачі, що ніби й не змінювалися впродовж століть. Тому й як печальні винятки в концепції автора виписано двох – Мар'яна Поляруша й Данила Підпригори, світогляд цих антигероїв формується стихійно, він не міцніє, девальвує під впливом різноманітних обставин). Також наголосимо й на тому, що в кожному зі своїх творів Михайло Стельмах зображає збірний образ українських радянських селян, описуючи найчастіше саме одне певне село.

Михайло Стельмах майстерний у детальному змалюванні оголеного практицизму й межового егоїзму Семена Магазаника, що в будь-якому випадку призвели до зради. Для створення психологічної характеристики персонажа прозаїк використав портретні лейтмотивні деталі («глянув своєю зеленню з піщаником»). Цікавим є й браз часу, що в помешканні Семена Магазаника нібито справді зупинився. Містичні форми завершує постать Семена Магазаника, він отримав іронічне прізвисько «чорт із свічечкою», а також асоційований із чорним вороною, що оселився на господарці Семена.

Як режисер, чітко, і як скульптор, лінійно та лекально, Михайло Стельмах витворює образи своїх персонажів – це глибокі, живі й цілісні,

стійкі натури. Вони зображені часто як народні мудрагелі, філософи, ніби в традиції Григорія Сковороди – «у міру дипломати» [13], але водночас – «без міри філософи», тобто в натурах героїв Михайла Стельмаха є те природне, що не піддається шаблонам і схемам, тобто стихійне, творче, але завдяки життєвому досвіду – не руйнівне, а споглядальне, обсервативне, як стверджує Ірина Зелененька [14, с. 12].

Прикладом такої концепції народної персонажності, незіпсованої політичними наліпками, є Григорій Задніпровський. Спочатку Михайло Стельмах як досвідчений портретист вказує на спартанського та козацького типів могутню силу і красу Григорія Задніпровського, його фізичні характеристики приваблюють читача на власне естетичному рівні. Це молодик у розквіті своїх сил і прагнень, він зображений могутньою та вольовою натурою, до того ж, зі стійкою вдачею.

За зовнішністю та морально-етичними формами зображення автор подає читачеві мазки життєвого шляху Григорія Задніпровського, акцентуючи увагу на незвичайних випробуваннях героя – вони і драматичні, складні для цього стоїка з народу, і величні, що підіймають дух, гартують плоть, героїчні. Григорій Задніпрянський – розумний і пристрасний українець, із прізвищем, яке, найімовірніше, вказує на козацьке походження; зазнав вельми складних і заплутаних перипетій (що наближає розповідь до авантюристичної й детективної), із яких виходив як переможець, себто як людина достойна, не блазнівата, як громадянин і як, звісно, патріот своєї країни.

Григорій Задніпровський три роки перебував у турецькому полоні, та шантаж, погрози й тортури не зламали стійкості й волі полонених, їм, як і Григорієві, праглося лише, «... щоб на Батьківщині знали, що ми витримали іспит на звання людини...» [78, с.140]. Цілком зрозуміло, що в той час автор змушений був писати – «на Батьківщині», наче це в СРСР, а не в Україні. Характер воїна Григорія Задніпровського надалі проявляється у трагічних обставинах – це нацистське оточення, а також драматичні моменти боротьби

в партизанському загоні. Автор зображає свого улюбленця, селянина й воїна, наче себе, це справді автобіографічно, у нерозривній єдності з морально-етичними принципами, у зв'язку кармінному з рідною землею, у зв'язку кровному зі своїм народом і з його історією, із самим життям, реальним і драматичним у своїй красі й небезпеках – у цьому й сила Григорія Задніпровського як типового українця, незнищеного українця.

Натякаючи, акцентуючи увагу на козацьких, героїчних генах українців, Михайло Стельмах вдається до барокової естетики оповіді, вбачаємо цю естетику в поетизації рідної землі, що була для самого епіка та для його народоцентричних героїв основою життя, основною форою краси, фарватером минулого і кодом для майбутнього. Автор передає єдність символів землі та води, як основних геопросторів України: «... велику чародійну силу перетворень мають наші вечірні ріки і броди, коли в них тоне й не тоне місяць, коли в таємничих ямбах очеретів затихає птиця, коли шматки туманів, неначе діди, не знають, де знайти пристановище, коли біля невигадливих прибережних осель, відділяючи їх від городів, стоять не тини, а зношені рибальські сіті, коли на подвір'ях у пошані доживають свій вік старі човни...» [78, с.145], І далі підсумовує: «... Скільки ж доброго, чарівного й величного у світі. Так чому ж нерозум людини хапається за тлін, ненаситство і смерть?... » [78, с.145].

Сільський голова Данило Бондаренко (якого автор назвав так – «дитя чорної землі»), оскільки він близький до образу автора, до авторського ідеалу української людини), почав свою роботу на посаді з того, що « ... обійшов усі хати села, зазирнув у вічі і старим, і малим...» [78, с.146], автор підсумовує, що герой «... набрався у них смутку на роки... » [78, с.146]. Данило Бондаренко живе землею, моральною чистотою, «хліборобськими болями», він ніби веде свій рід ще від скіфів-орачів, вбачає прекрасне в природі та шукає прекрасне в людині.

Михайло Стельмах наділяє Данила Бондаренка особливою красою душі, він вирізняється цим серед персонажів роману, він еволюціонує,

пройшовши сирітське дитинство, тяжко працюючи погоничем. Однак його в житті супроводжувала найвища любов – материнська, мамині пісні та розкішна подільська природа, мамине вихвання в прищепленій трепетній, жертовній любові до рідної землі та до людей праці. Ця модель абрисно нагадує Чіпку Вареника з роману Панаса Мирного та Івана Білика «Хіба ревуть воли, як ясла повні?..». Навіть у своїх снах Данило Бондаренко «... бачив і чотири броди, і солов'я, і журавля з журавкою, що старались на сіно...» [78, с150].

Образ цього героя чи не найповніше розкривається через невласне пряме мовлення, це сприяє уяскравлення духовного світу героя. У монологіях, а також через потік свідомості цілісний образ-персонаж постає перед своїм читачем вельми багатую духовно та морально, талановитою особистістю, але й, разом із тим, контрастно підкріпленою безкомпромісністю вдачі. Автор не випадково наділяє його глибокими роздумами про долю селян-хліборобів, а також про силу влади землі над людьми, зокрема, і над героєм. У його життєве мотто вмонтована національна світоглядна система: «... Тільки б землю по-справжньому збагнути та не образити людину...» [78, с.151]. Вчитель Бондаренко стає хліборобом, очолює колгосп у рідному селі, бо „це дуже потрібно тепер... Я ж дитя чорної землі: її тривоги – мої тривоги...» [78, с.152].

Усі позитивні герої Михайла Стельмаха мають такі особливості, отже, автор натякає, що це глибоко народне, а не інтернаціональне, як би хотілося тоталітарній критиці. Данило Бондаренко – обсерватор (спостерігач-дослідник своєї землі, оповідач і хроніст на ній, а не просто землероб) і сталкер (борець, якого повністю не приймає епоха та влада, епоха – тому, що не знає українця з глибинки, а влада – тому, що остерігається людей приховано непідрежимних, стійких особистей), саме він створює без пензля живописне панно України, у якій : «... літні вечори сповивали маки, а осінні – тримали в підволохачених гніздах зорі... » [78, с.180], «... золота задума

соняшників... » [78,с.181] , а вода «... жебонить і грає у корінні... » [78, с.182].

Надважливим принципом створення вдачі Данила Бондаренка став у романі принцип паралелізму, бінарних (так би мовити, подвійних) протиставлень. Михайло Стельмах не випадково зіставив і протиставив Данила Бондаренка районному прокуророві Прокопу Ступачу. Діалоги Данила Бондаренка і Прокопа Ступача – це напружені поєдинки світоглядів, що всмоктали в себе глобальні проблеми гуманізму, питання людяності та антилюдяності, правди та кривди у конфронтаціях.

У подібних діалогах автор розкрив національну за забарвленням персонажність, відкрито й наполегливо захистив свої позиції. Данил Бондаренко постає перед нами романтиком, захисником правди: «... Я переконаний, що в кожній порядній людині повинно боліти серце за людей...» [78, с.170]. Прокіп Ступач, як егоїстичний і самовпевнений ділок, погрожує Данилові Бондаренку: «... Мені жаль вашої гордої молодості. Гордих час швидко скручує в баранячий ріг!... » [78, с.171]. Ступач і йому подібні – це продукт епохи сталінізму, цькування, недовіри та переслідувань людей, котрі згодом відновилися після «відлиги». Як типовий керівник в СРСР, він легко нехтує найелементарнішими людськими потребами, забирає в колгоспників усе до зернини. Його аргументація звучить лиховісно: « ... Селяни жилаві, не бійтесь пригнути їх... » [78, с.172]. Сам же Прокіп Ступач не любив землю, не поважав людей. А Данило Бондаренко, знаходячись в опозиції до Прокопа Ступача, уособлює стрижневий народний характер, у якому доїмнує так звана хліборобська совість, він не шкодував для людей «... ні свого часу, ні свого серця... » [78, с.172].

Дуже обережно в романі автор іде за історією, 1933 рік лише побіжно згаданий у романі, історизм закодований натомість у національних, проукраїнських образах-символах «вишитого рушника», «соняшника», «калини», «вітряка», «жита», «хати» батьківської, котра весь «... рік

чорнобривцями пахне...» [78, с.179]. Письменник сам назвав це «осердеченим» відчуттям історії.

Максим Рильський назвав Михайла Стельмаха в листі великим прихильником правди: « ... Ви ненавидите правду як безстрашний воїн... Це не завжди приносить лаври, це іноді й раниць гострим тернім. Але терня всихає, лаври залишаються...» [51, с.180]. Це справді так, із огляду на досліджене. Михайло Стельмах умів утілити невідповідність буття героїв, власне у континуумі історії рідного Поділля й України у координатах ХХ століття з неодмінними історичними натяками на героїку – це домінанта його стилю.

Стихія письменника-ветерана – боротьба; це боротьба за слово, що закріплене образно-символічним ладом, концепцією відродження в уяві читачів батального минулого України. Автор сам зазначав, що одне-єдине випадкове слово може перекреслити роман, що наближає його в майстерності до Михайла Коцюбинського, Василя Стефаника, Олександра Довженка, Максима Рильського.

Отже, Михайло Стельмах розвинув традиції світових класиків, Михайла Коцюбинського, Олександра Довженка, які щедро наділили своїх героїв, зокрема, Івана Палійчука з «Тіней забутих предків» (можна ще назвати героїв таких новел Михайла Коцюбинського, як «Інтермеццо», «В дорозі», «Невідомий»), а також малого Сашка з «Зачарованої Десни», здатністю пізнання любові та щастя, що приходять із єднанням з природою, із досвідом розуміння людей.

Подібні форми портретування героя через його погляди на світ знаходимо також в модерністському оповіданні «Моя стріча з Олексою» Івана Франка, де персонаж розкривається в розумінні краси сонця та квітів. Подолянин спонукає нас до висновків, що людина, закохана у світ, у природу, у всяку природність, не спотворюватиме чуже життя. Це набат для прийдешніх, це безсловесний докір до влади, що спотворила життя мільйонів. І тому, як революційна антирежимна концепція, сприймається

нині описана в творах Михайла Стельмаха, чи не найбільше в «Чотирьох бродях» гармонія трьох категорій – доброти, правди та краси. Саме на це й подібне вказував у своїх дослідженнях Григорій Штонь, якого ряд сучасних критиків звинуватив у спробі реабілітації типового радянського автора. Однак Григорій Штонь, як і інші дослідники творчості подолянина, не реанімують відмерлі клітини соцреалізму, а опрозорюють справжню художню якість прози Михайла Стельмаха.

Масштаби Стельмахового мислення в ключі історіософії настільки вражають своїми об'ємами, глибокою особистісною позицією ментального захисту безправних в СРСР українців, що кожний читач знайде у його творах близьку для себе філософію, інтелектуальну якість і духовну. Наголосимо тут і на тому, що Михайло Стельмах одним із перших в УРСР письменників, котрий спробував написати бодай хоч трохи про Голодомор 32-933 років ХХ століття, а тому роман-епопея «Чотири броди» десять років не потрапляв до друку.

2.3. Концепція народного героя-звитяжця в романі Михайла Стельмаха «Правда і кривда», автобіографізм і народоцентризм зображення.

Серед найвідоміших романів Михайла Стельмаха (як типового радянського романіста, літописця тяжких буднів народних у лещатах імперії зла) вирізняється, звісно, трилогія про людську долю (себто про долю народну) – «Велика рідня», «Кров людська – не водиця», «Хліб і сіль». Автор і справді виступив літописцем, хроністом у ній, об'єднавши тему людини та землі, залежності й любові людської до землі, що тривали в складному, трагічному перебігу подій агресивної, багатой на війни й голод, першої половини ХХ ст. [5, с.17].

Народна мораль, Поділля, етнічні культура українців, яку не змогла знищити влада СРСР, опиняється в центрі полотен, що було несподівано для тоталітарної критики, бо не позірно й не відчутно. Начебто твори подолянина не йшли врозріз офіційної ідеології, позбавленої предковичної віри в добро та зло, такої, яка викорінювала християнство, й диктатури пролетаріату.

Природа романів Михайла Стельмаха – гостро психологічна, у той час, коли епос мав бути соцреалістичним, вона безпосередньо пов'язана з усною народною творчістю, найбільше з пісенним фольклором та з багатющою пареміографією українців, про що свідчать самі вже назви романних полотен автора. Не випадково письменник саме фольклорному матеріалу приділяв велику увагу, застосовуючи метод художньо-філософського осмислення людських проблем; це була свідома апеляція до народного духу, до відродження генетичної пам'яті українців [3, с.18].

Назвемо тут його знакові романи, що містять народні контрасти, мовно-ментальні опозиції: «Кров людська – не водиця», «Хліб і сіль», «Правда і кривда», «Дума про тебе», «Чотири броди»; у них відразу відчувається безпосередній зв'язок з народнопоетичними традиціями. Народні пісні та думи, приказки та прислів'я, вірування й ритуалізація,

афоризми, усілякі дотепні дорослі й дитячі вислови, примовки, колядки та щедрівки – це свідомі, а не стихійні, як здавалося владі, витоки романотворення, що не лише створили, збагатили поетику епосу подолянина, вони увиразнили природу творчості автора. Отже, можна стверджувати про психологічність творчості цього відомого в СРСР мистця, як і багатьох інших відлигівців [2, с.14].

У стельмахівському подільському селі передвоєнної та післявоєнної доби відбиті найгостріші проблеми української нації, що загострилися під пресом терору. Цього не позбавлені й наступні романи, із віддаленням у виході на десятиліття, саме тоді, коли знову розкрутилося колесо репресій: «Думка про тебе», (1969), «Чотири броди» (1979). Але саме роман «Правда і кривда» (1961), як відзначають чимало літературознавців, зокрема Дончик М. Г., Жулинський М. Г., є чи не найвиразнішим, найвизначнішим епосом письменника. Письменник-фронтовик максимально образно та влучно, настільки, наскільки це можливо було в СРСР, передає лихоліття війни та біди післявоєнного періоду в Україні.

Саме в 1961 році прозаїк завершив народну трилогію («Хліб і сіль», «Кров людська – не водиця», «Велика рідня»), продовжуючи форсувати тему розповідання про красу нашого народу та про велич його незнищеного духу, про безсмертя нашої звитяги та пол. народну правду, що перемагала війни, голод і переможе режим (це закодовано в романах подолянина й декодується тоді, коли читач прочитує їх).

У романі «Правда і кривда» розповідається про перипетії буття українських селян в останні роки II світової війни та в перше голодне повоєнне літо. Михайло Стельмах як ветеран цієї війни (у 1939 році він був мобілізованим, воював на території Білорусі як артилерист, був пораненим) добре знав чи не всі її великі замовчувані трагедії, а тому добре усвідомлював, що український народ вів відважну боротьбу в цей період, зазнавши бід від усіляких окупантів, тяжко відновлював себе. Прозаїк-аналітик вдало підкреслював своїми творами, долями персонажів,

характером оповіді, що стільки бід, руйнувань і жертв не зазнав жодний народ, окрім українського, жодна республіка у складі СРСР, окрім УРСР. І чи не найактивніше відбудовував СРСР та Європу також саме український народ.

Роман «Правда і кривда» – це насправді один із найвизначніших творів майстра слова й української літератури підрежимного часу. Жоден із попередніх епічних творів Михайла Стельмаха не зазнав таких інтенсивних дискусій, а також не отримав супроводу суперечливих думок. На сторінках часопису «Вітчизна» свого часу майже півтора року відбувалося обговорення роману «Правда і кривда». Історія написання твору пов'язана з героїною козаччини, із Хмельниччиною. У повоєнні роки Михайло Стельмах працював журналістом у редакції тоді читабельної газети «Радянська Україна», отримав доручення підготувати нарис про одне з передових господарств, колгосп «Україна» в селі Лісоводи на Хмельниччині. Зустріч-знайомство Михайла Стельмаха й Ткачука Г.І., молодого на той момент керівника господарства, трансформувалася в багатолітню дружбу, а звичайний газетний нарис переріс у роман «Правда і кривда». І коли автора журналісти запитували, чи є прототипи в цього роману, то письменник згадував про Ткачука Г.І.: «... у цієї людини я багато дечому навчився. Риси його характеру, факти біографії я використав для створення образу Марка Безсмертного...» [78, с.205].

Славетний хлібороб Ткачук Г.І. так згадував про Михайла Стельмаха: «... Ми зустрічалися в Києві, були один в одного вдома. Я добре знав його сім'ю, в він - мою. У 1962 році письменник подарував мені свій роман з дарчим написом: Григорієві Івановичу на добрий спомин. Із любов'ю Михайло Стельмах... » [78, с.205]. Михайло Стельмах, потиснувши трудареві руку, інтригуючи, сказав: «... Тут і ваше життя. Розпізнавайте... » [78, с.206].

Письменник завжди відповідально підходив до вибору назви твору. Романна назва роману «Правда і кривда» походить із паремій українського

фольклору. Символічним є і прізвище головного героя роману – це невмирущість народної правди й доброти. Автор використовує притчу, аби довести це: до пораненого Марка Безсмертного приходять у маренні смерть, герой бореться з нею, як у казках, і перемагає, бо «... ще не наорався, не насіявся, не налюбувався землею, не нажився... » [78, с.209].

Марко після поранення, що тримало його на межі життя та смерті, повернувся в рідне село з зіркою Героя, із бойовими орденами та медалями, а застав пожарину, нацисти розстріляли його дружину, а дочку-одиначку забрали на примусові роботи, його зустріла мати з «похоронкою». Пригадаємо тут оповідання Олександра Довженка «Мати», де син не встиг у рідне село до матері, яку напередодні повішав нацист на пожарині села. Таке зображення є традиційним для літератури доби СРСР.

Непомітним, але чи не найголовнішим персонажем роману-епопеї стала сама-таки історія. Михайло Стельмах виставляє своїх героїв перед часом і перед осудом сучасності. Час у творі постає спресованим, що підкреслено у вступному пейзажі: «... за татарським бродом коні топчуть яру руту і туман. За татарським бродом із сивого жита, з червоного маку народжується місяць, і коло козацької могили, як повір'я, висікається старий вітряк...» [78, с.209].

Михайло Стельмах виводить до рівня персонажності фольклор, інтонації у романі такі, неначе в думі, відтворює автор намагався відтворити історичну парадигматику буття України, однак це не вдалося лише частково.

Те, що характеризує роман із технічної точки зору, - це ритмічна проза, це єдинопочатки, а також концентрація метафори, постійні, тобто фольклорні епітети (до прикладу, «сиве жито», «червоний мак»), чіткі й несподівані порівняння (до прикладу, «як повір'я»).

Перераховані ознаки свідчать, що так може писати лише поет-філософ, перевтілившись із лірика на майстра історизму та моделювання світу. Легендарні й напівлегендарні події, локуси й топоси мають походження з народної самосвідомості та фольклору, вони закорінюються в них по-новому.

Символічного в романі чимало, на цьому натякає сам автор. У роки війни, до прикладу, за так званим татарським бродом, де люди ховалися від ординців, розташували свій загін радянські партизани, здійснила подвиг Оксана, реалізуювши високе покликання людини - героїзм.

Марко Безсмертний став нечутливим, безжальним до всякої кривди і ревним поборником праці та правди, втручаючись у справи колгоспу, вказуючи на несіяні поля, на спорожнілі комори. Стрижнем його характеру є любов до людей, однак вона трансформується після воєнного досвіду, він уміє співпереживати, однак обирає як пріоритет працю, що пригальмовує відчай [13].

Втрата дружини й дочки акумулює в ньому повагу, зворушливе ставлення до жінки праці. Він не може зрозуміти, як прості колгоспники, які тяжко сіють зернові та вирощують хліб, збирають його, часто самі опиняються без хліба, одержують так звані «грами» на трудодні, абсурдність викликає спостереження, як селяни-хлібороби «... усі трудодні виносять із комори в одному мішечку чи в торбині...» [78, с.210].

Масштабність, як і символічність образу Марка Безсмертного вповні передає нам дух нескореного, хоч і уярмленого народу. Ветеран Марко безсмертний попри трагіс втрат не озлобився, він зберіг поетичне за гатунком відчуття світу. У виписуванні героя розкривається психологічна вправність Михайла Стельмаха, разом із тим, він передає настрої покоління, котре пройшло війну, зображає тих, хто повернувся з фронтів. А тому Марко резюмує про своє життя: «... Совість не дозволяє сіяти зло...» [78, с.211].

Автор делікатно, контекстуально, вміло й у стилі художника-реаліста демонструє витривалість воїнів на фронтах II світової війни, наближаючись до майстерності Олександра Довженка в кіноповісті «Україна в огні»: «... вогонь був таким, що в повітрі снаряди стрічалися з снарядами, міни з мінами, гранати з гранатами...» [78, с.212]. Автор пише всупереч ідеології про те, що чимало воїнів не сподівалися на те, що вони виживуть, але продовжували чесно виконувати свої воїнські обов'язки.

Вельми виразним у творі є епізод, у якому розкривається символізм прізвища Марка Безсмертного, головного героя роману. Не випадково автор переносить місце дії у церкву, в яку влітає молодий полковник із запитаннями:

- Тут Марко Безсмертний ?
- Тут всі безсмертні! – суворо відповів немолодий воїн, в кого груди і всі ордени були залиті кров'ю.
- Вірно, вояче, – відструнився полковник. – Тут всі безсмертні!... » [66, с.167].

Отже, пишучи типовий радянський роман про війну й післявоєнну відбудову, Михайло Стельмах зумів підкреслити, що той гнаний народ, який перемагав у такій тяжкій війні, що тривала 6 років, і справді безсмертний. Вельми дивно, що влада письменникові пробачила це прізвище, як і виписування звитяги українців у II світовій війні. Очевидно, відіграло свою позитивну роль те, що письменник був ветераном, до того ж, пораненим у найскладніші моменти війни, на теренах СРСР.

А мотивація надати героєві таке прізвище вельми глибока, контекстуальна, сягає прадавнього українського фольклору. Марко Безсмертний – це той-таки Марко Пекельний, іншими словами, або ще Марко Проклятий – герой українських легенд і переказів, на основі яких виникла й така приповідка: «Товчеться, як Марко в пеклі» [66, с.78].

Отже, Марко Пекельний – це відчайдух, паливода, вічний пілігрим, що все частіше почав поставати в образі козака, саме таке амплуа, поведінкова форма – екзотичні для читача. Він має багатюще втілення в українській літературі.

На основі давнього фольклору Олекса Стороженко написав повість-поему «Марко Проклятий», яку, на жаль, не завершив (1870-1876). А від козака чорноморського Вакули Губи було записано поезію «Пекельний Марко», обробку барокової легенди про Марка Проклятого. Згадаємо тут і про Марка Пекельного в драмі Івана Кочерги «Марко в пеклі» (1928).

Уже після Михайла Стельмаха до цього образу звернулася відома письменниця-емігрантка Віра Вовк у поезії «Марко Проклятий», що належить до збірки «Чорні акації» (1961). Згодом і геніальна шістдесятниця Ліна Костенко написала поезію «Маркова скрипка», котра увійшла до збірки «Неповторність» (1980), далі цей образ виник у поезії Івана Малковича «Марко Пекельний» (зі збірки «Ключ» (1988)). Вершиною, так би мовити, постмодерного переосмислення образу Марка Пекельного (або ж Марка Проклятого) стала драматична постановка Львівського театру імені Леся Курбаса на основі відомої модерністської поезії Василя Стуса «Марко Проклятий або Східна легенда» (прем'єра цієї вистави відбулася 20 квітня 2001 року).

Михайло Стельмах убезпечує себе, зображаючи Марка Безсмертного та його героїзм, патетичним узагальненням про незламаний дух народу, начебто пишучи про радянський народ, він вкладає це в уста свого героя: « ... Хоч би на яких вогнях довелося горіти мені, я буду до останнього служити людям» [66, с.198]. Це стає життєвим кредо Марка Безсмертного, і читач розуміє, що це не просто воїн і трудівника, не просто людина-творець своєї долі, а авантюрист, що здатний протистояти системі так, як протистояв війні.

Оскільки чи не найбільше Марко Безсмертний мріяв про те, щоб життя нашого народу було мирним, то можемо зробити висновки, що він мріяв про вільну Україну поза тоталітарним терором, це підтверджують і його інші надії та сподівання на те, що він зможе вільно, як традиційний український хлібороб, що втомився від ратної боротьби, буде орати й сіяти, збирати урожай і милуватися вільною землею дідів, яка стала вільною землею дітей [56, с.23].

Марко Безсмертний, дбайливо скульптурований персонаж роману «Правда і кривда» захищає селян, кажучи так: «... Ми, селяни, всі потроху філософи, бо все життя ходимо біля землі, хліба, меду, сонця...» [66, с.199]. Відтак природно, що велику симпатію викликає його любов до життя, любов, так би мовити, любити все добре, його гуманізм і довженківське прагнення

зробити всіх щасливими. До прикладу, герой радить молодій учительці, що приїхала в село на роботу після навчання, не тільки навчати дітей, як правильно читати й писати, а й любити дітей і виховувати їх так, аби вони теж жили любов'ю, що нагадує типові барокові настанови Григорія Сковороди та Івана Мазепи.

Марко Безсмертний, звісно ж, нагадує багатьом читачам самого автора (хоча насправді прототипом героя був фронтовий товариш Михайла Стельмаха), він, зі слів діда Євмена, є «справжнім мужчиною», у творі це описано так: «... в голові і в душі має понятіє і до землі, і до людей, і до коней, і до хліба святого...» [66, с.178]. При цьому він переживає власну трагедію: кохану дружину Оленку нацисти розстріляли, а доньку відвезли до Німеччини. Ветеран бере до себе жити хлопчика-сироту Федька, який, також переживши свою трагедію, потребував піклування й уваги, як і сам Марко Безсмертний. Глибокі рани великого й маленького чоловіків роблять розповідь іще більш привабливою.

Звичайно, найбільш символічною є остання сцена роману, в якій Марко Безсмертний звертається до власного бронзового погруддя (це типове явище для комуністичної етики – забронзовіння), що височіє в розквітлому травневому саду (автор акцентує увагу читача на художніх деталях – двох Зірках Героя, що поблискують між цвітом), його слова є застереженням, набатом наступним поколінням, вони не типові для комуністичної пропаганди: « ... коли вже тобі випало стояти і днями, і ночами, то стій, дивись, щоб із темряви не виповзла кривда чи якась погань, а нам треба діло робити – орати, сіяти...» [66, с.210].

Отже, природні, вічні турботи українського селянина, як і він сам, незнищенні навіть після того, як душу понищила найстрашніша війна, бо це щасливі турботи про хліб, а хліб – символ сонця, бога, що перемагає смерть і зло. Михайло Стельмах (як ветеран-правдоруб і водночас правдолюб, україноцентричних життєлюб) у своїх романах переконливо доводив перемогу добра над злом, що й потрібно було довести.

Із примусових робіт у Німеччині повернулася донька Марка Безсмертного, і сам герой знаходить своє кохання, що є традиційним прийомом комуністичного романного й ліро-епічного хепінесу [2], але такого привабливого, радше, настільки привабливого, що це не виходить за межі народної етики та моралі, правди життя – у героя повинні бути нащадки, це рідна донька, загартована бідною війни й чужини, і маленький хлопчик-сирота, що зросте справжнім героєм, як і його названий батько (тоталітарна критика знову ж таки цього всього не помітила).

Отже, роман Михайла Стельмаха зі спробою розвінчування репресивної машини упродовж чотирьох років не можна було видати в СРСР, саме це вкоротило вік нашому землякові, як згадував його син, видатний драматург-постмодерніст Ярослав Стельмах. Це все відбувалося в період застою, коли активно «шили» терміни дисидентам, а Михайло Стельмах, без перебільшень, одним із перших у художній літературі УРСР підняв питання про геноцид, про репресії в роки становлення радянської влади, що влада йому не пробачила [13].

Письменник не пішов на видимі компроміси з тоталітарною владою. Діячі радянської псевдокультури вимагали, аби автор викреслив частини твору про Голодомор. Однак Михайло Стельмах не погоджувався скорочувати й фальшувати власну працю. Найпершим і найвагомішим аргументом тут є те, що сам письменник походив із бідної селянської родини, якої торкнулися описані події.

Михайло Стельмах як письменник, як публіцист і як критик був за життя переконаним у тому, що неможливо відбілити чорні сторінки історії, не можна примусити націю розчинитися в тоталітарному суспільстві, а людина мусить витримати ті випробування, які випали на її долю; усе підтверджують персонажі епічних полотен автора. Хоча пауза, яку письменник змушений був зробити через тиск вульгарної соцреалістичної критики, перетворилася на гостру травму, про яку не раз розповідав син белетриста. Герої повістей та романів Михайла Стельмаха додали

травматичного ефекту реальності завдяки своїй закоріненості в працю як у безвихідь, підняли пафос оповіді любов'ю до рідної землі, до світу, зумовили актуалітет зображення повагою до природи й до людей, зберігаючи народний світогляд, етнічні уявлення про життя, національну версію історії, отже, залишаючись незнищеними, формуючи антитоталітарний дискурс, що й потрібно було довести.

ВИСНОВКИ

Отже, у дослідженні ми встановили, що точкою духовного відліку прози Михайла Стельмаха, котра сконцентрувала в собі офіційний дискурс підтоталітарної літератури й герметичну самоцінність майстра, котра не є помітною на перший погляд. У повістевій та в романній прозі Михайло Стельмах довів ресурсність зв'язку «роду й народу», переконав, що усвідомлення глобальної значущості всього людського досвіду, всієї історії, не виключаючи національних, залишається незнищеним у свідомості українців у межах СРСР.

У першому розділі роботи «Особливості романної творчості Михайла Стельмаха» ми зосередили свою увагу на тенденціях романотворення у підсоветській українській прозі, що дало нам можливість вписати Михайла Стельмаха в кілька поколінь, у покоління ветеранів, узалежнивши до явища так званої ветеранської прози, котра перегукується зі світовим явищем «втраченого покоління», у покоління відлиги й у післявідлигівське покоління, серед таких імен, як Максим Рильський, Юрій Яновський, Олександр Довженко, Олесь Гончар, Григорій Тютюнник, Василь Земляк, Юрій Мушкетик та ін. Нам вдається встановити, що широкі, панорамні часово-просторові координати епічних творів подолянина активізували мислення автора навколо потреби прогностики – не допустити повторення репресій, голоду, міжусобиць, війни, розрухи, безгрунтянства.

Реалізувавши це, у другому підрозділі першого розділу ми зуміли окреслити етапи формування індивідуального стилю, що цементувався всупереч тоталітарному пресингу, але й не відкрито врозріз владі СРСР, подолянин опирався вульгарному соцреалізму й режимній критиці таємно, використовуючи фольклор, уплітаючи народні традиції в канву твору, навіть згадуючи голодомор та репресії, виписуючи й витесуючи зі своїх персонажів народних героїв, простих і працюючих українських селян, котрі вижили в

добу колективізації, пройшли фронти II світової й почали опиратися негараздам післясталінської доби.

У третьому підрозділі ми вказали на модерністські ознаки прози Михайла Стельмаха, котра, якщо глибоко проаналізувати образність творів, звучить як формула – доволі чітко та, разом із тим, промовисто – людина, попри життєві негаразди, випробування, переслідування повинна залишатися людиною.

Феномен творчості Михайла Стельмаха має притягальну силу простоти й чесності зображення – майстрова проза вербально й контекстуально доступна для читачів і для науковців. До того ж, образна система прози насичена фольклоризмами, усі філософсько-етичні уявлення автора та його героїв нерозривно пов'язані з фольклором, майстер виріс серед фольклору, збирав його, а тому твори супроводжує ряснота цитування народних творів, це, зокрема, українська лірична поезія у прозі, а також народнопісенні вкраплення. Урешті фольклоризація як прийом – в основі філософського осердя творів (згадаймо лише назви та їхню протосемантику і те, як пояснює це автор у плині оповіді – «Гуси-лебеді летять», «Чотири броди», пояснення має такий вигляд, наче оповідь узята з народнопоетичного легендарного або притчового твору та ін.). Фольклорні концепти знаходимо також у назвах романів «Кров людська – не водиця», «Правда і кривда», повістей «Щедрий вечір», «Дума про тебе». Євген Гуцало, наголосивши на схильності Михайла Стельмаха до афористичності мислення і до об'ємних узагальнень, назвав автора «Чотирьох бродів» народним літописцем-філософом, а не відстороненим фіксатором подій.

Те, що дитинство автора лягло в основу повістей-поем «Гуси-лебеді летять» і «Щедрий вечір», не означає повної автобіографічності, як звикли про це вести мову в СРСР та в дев'яностих роках, під час кризи методологій. Твори містять автобіографічність, хоча науковці хапалися за цитати такого типу: «... перші спогади мого дитинства починаються з зірок... » [66, с.15], що додавало аргументів досліджувати в ключі автобіографічності всю

посталінську прозу автора (адже ми ділимо творчість прозаїка на два великі періоди – сталінська та посталінська). Науковці поспішили стверджувати, що в прозі подолянина домінує романтична традиція, а нині звертаємо увагу на наївність і банальність як дві данини автора соцреалізму, що зводили прозу до рівня сентиментальності, і врешті почасти розглядуваними стали концептотворення та езопова мова, що знаменували модерністські пошуки автора, аби опиратися режиму, національно забарвлена героїка та сковородинівський тип філософа, народного мудрагеля, котрий не революційно протистоїть несправедливості.

Другий розділ дослідження «Український епічний ліризм як спротив тоталітаризму» присвячений розгляду архетипних образів українців у середній та в великій прозі Михайла Стельмаха. Також ми зосередили свою увагу на інтерпретації української ментальності у лексах ідеологічних нашарувань та на концепції народного героя-звитяжця в романі Михайла Стельмаха «Правда і кривда».

Ліризація оповіді в багатьох епічних творах Михайла Стельмаха викликана ретроспекціями з дитячих та з юнацьких літ, бажанням втілити ідею народоцентризму зображення, ліплення персонажів із власної скарбниці пам'яті. Письменник вималював простих сільських трудівників, сільських інтелігентів, бідних людей як багатих духовно мислителів, філософів у період травм. Спостереження за народною мудрістю та стоїцизмом, за природою, за натхненною працею дали можливість письменникові максимально ліризувати оповідь. І все це тому, що автора хвилювали можливі комбінації втрати українськими людьми адекватності, ґрунту, природного розуму внаслідок реакційно-репресивних заходів влади. Тобто Михайло Стельмах постійно нагадував українцям у творах, хто вони, який їхній світ, за що вони повинні триматися найбільше, а до чого виробити імунітет. І якщо в першому розділі роману ми більше торкалися ілюстративного матеріалу з повістей «Гуси-лебеді летять...», «Щедрий

вечір», то в другому розділі більше опиралися на концепцію персонажності й ліричності в «Правді і кривді» та в «Чотирьох бродях».

Марко Безсмертний, дбайливо скульптурований персонаж роману «Правда і кривда», захищає селян, вказуючи на те, що всі вони є потроху філософами, бо все життя селяни проживають біля землі, біля хліба, біля меду й біля сонця, отже, він називає символи українського протосвіту. У цьому ми вбачаємо історіософське мислення прозаїка Михайла Стельмаха, що по-різному проявлене в середніх та в великих епічних полотнах, де Україна транслюється у просторі етнічного світовідчуття і національного мислення, котре присутнє в усьому – від невеликої деталі до кордоцентричної замальовки, від побутової репліки до найтонших емоцій, у фальсифікаційних роздумах селян про революцію та громадянську війну, що характеризують їхню недалекість, до в історіософських візій та історичної правди.

Тому епічну творчість Михайла Стельмаха прийнято називати в ХХІ столітті профетичним акцентом на проблемах народного життя майже всього існування УРСР у ХХ столітті. Тому в третьому підрозділі другого розділу ми акцентуємо свою увагу на тих персонажі твору, котрі стали носіями світоглядних, естетичних і морально-етичних орієнтирів, залишаючись при цьому націоцентричними. Психологічна мотивація вчинків героїв, соціально-етична парадигма, філософське заглиблення в народне життя, ліричне і трагедійне в поєднанні, так само зчеплені героїчне та романтичне начала підсилюють враження від стоїчної постаті кожного з чільних персонажів Михайла Стельмаха.

У контексті долі Марка Безсмертного органічність його героїчного й землеробського буття сприймається за задумом автора, в історичній конкретиці, з апеляціями до тонких моментів, до складних колізій, у які перманентно потрапляє народний герой, до речі, як типовий герой Михайла Стельмаха, що нагадує автора як селянина, автора як ветерана, автора як громадянина, безвідносно до тоталітарної держави.

Той спектр актуальної, злободенної та, так би мовити, лоскитної (незручної емоційно) проблематики, яку замислив втілити автор, можна було передати лише в жанрах середньої та великої прози, себто повісті-поєми та роману-епопеї. У цьому сенсі вершинним є фінальний у спадщині автора роман «Чотири броди», він сприймається як ліричний канон автора, навіть більше як своєрідна діалогічна повістєва проза («Гуси-лебеді летять...» і «Щедрий вечір»), це творчий звіт і заповіт письменника, що перипетійно йшов до читача, потрапивши в лещата режимної критики через тему-табу – висвітлення голодомору 32-33 років ХХ століття, натяк на його штучності, апеляцію до затаювання сталінських репресій і системи доносів, що проіснувала стільки ж, скільки СРСР.

Михайло Стельмах як ветеран II світової війни, на чому ми не раз наголошували в роботі, не настільки боявся режимної критики, аби проігнорувати можливості моделювання націоцентричної свідомості українців в обхід офіційної доктрини й непомітно для неї, що вдалося, як ми вважаємо, і висвітлено в роботі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Атанайя Та. Михайло Стельмах: літературне айкидо подільського одесита // Друг читача. 2012. 24 травня. Електронна версія газети. Режим доступу : <http://vsiknygy.net.ua/person/19112/>
2. Борщевський В. Правда перемагає: про роман Михайла Стельмаха «Правда і кривда» // Вінницька правда. 1961. 1 грудня.
3. Віннічук А. П. «Геройство мусить мати нагороду»: концепція історичного минулого України в романістиці другої половини ХХ століття. Вінниця, 2010. 214 с.
4. Гуцало Є. Чи міг він плисти проти течії ? // Літературна Україна. 1992. 28 травня. С.6.
5. Довженюк Г. Фольклористичні праці М. Стельмаха // Народна творчість та етнографія. 1982. №3. С.62-64.
6. Домницький М. Михайло Стельмах: Літературно-критичний нарис. Київ: Дніпро, 1973. 158
7. Дроб'язко М. Співець краси і правди: До 80-річчя з дня народження Михайла Стельмаха: // Друг читача. 1992. 20 травня.
8. Дузь І.М. В серці у моїм... : Художньо-документальні нариси. Одеса: Маяк, 1988. 192 с.
9. Дузь І. Жовтневі зустрічі: До 75-річчя з дня народження Михайла Стельмаха // Київ. 1987. №5. С. 135-138.
10. Дзюба І. Не окремо взяте життя / Іван Дзюба ; післямова Миколи Жулинського. Київ : Либідь, 2013. 760 с.
11. Жадько В. О. Український Некрополь. Київ. 2005. 298 с.
12. Жиленко І. Homo Feriens : спогади / Ірина Жиленко ; передмова Михайлини Коцюбинської. Київ : Смолоскип, 2011. 816 с.
13. Загальна характеристика прози II половини ХХ століття // Українська література : електронна бібліотека. Усе для вивчення української літератури. Електронний ресурс. Режим доступу:

<http://ukrclassic.com.ua/katalog/teoriyaliteraturi/2597-zagalna-kharakteristika-prozi-ii-polovini-xx-st>

14. Зелененька І. «Чиї це ілюзії стенають плечима, якого народу...»: Тарас Мельничук і літературний процес 60-90-х років в Україні. Вінниця: «Едельвейс і К», 2008. 152с.
15. Зборовська Н. Код національної літератури як психоісторична проблема // Слово і час. 2007. №1. С.58–63.
16. Зборовська Н. Шістдесятники // Слово і час. 1999. №1. С.74–80.
17. Зборовська Н. Код української літератури: Проект психоісторії новітньої української літератури. Київ: Академвидав, 2006. 504 с.
18. Зборовська Н. Психоаналіз і літературознавство. Київ: Академвидав, 2003. 392 с.
19. З-над Божої ріки: Літ. слов. Вінниччини. Вінниця: Континент-ПРИМ, 2001. С. 322-323.
20. Зубрицька М. Homo Legens: читання як соціокультурний феномен. / М.Зубрицька. Львів: Літопис, 2004. 352 с.
21. Історія української літератури ХХ століття: у 2 кн. [За ред. В.Г. Дончика]. Київ: Либідь, 1998. Кн. 2: Друга половина ХХ століття. 456с.
22. Касьянов Г. Незгодні: українська інтелігенція в душі опору 1960-80-х років. Київ, 1995. 224 с.
23. Килимник О.В. Світ правди і краси: Проза Михайла Стельмаха Київ : Рад. письменник, 1983. 220 с.
24. Киченко О. Фольклор як художня система (Проблеми теорії). Дрогобич., 2002. 216 с.
25. Кисельов Й. Сівач добра людського: Драматургія Михайла Стельмаха // Кисельов Й. Зустріч з сучасником. Київ, 1975. С. 229-244.
26. Ковалів Ю. Ідейно-естетичні пошуки українського письменства другої половини ХХ століття / Ю.Ковалів // Українська література, 11 клас. За загальною редакцією Р.Мовчан. Київ – Ірпінь: Перун, 2001. 496 с.

27. Констанкевич І. Українська проза першої половини ХХ століття : автобіографічний дискурс : монографія / Ірина Констанкевич. Луцьк : Вежа-Друк, 2014. 420 с.
28. Костюк В. Художня новизна та її вичерпність в історико-літературній еволюції / В.Костюк // Слово і час. 2001. №5. С.24–28.
29. Костюченко В.А. Михайло Стельмах // Українська радянська література / За ред. П.П.Кононенка та В.В.Фащенко. Київ, 1979. С. 599-611.
30. Кухаренко Р. Михайло Стельмах – неформатний класик // Глобал Аналітик : Електронні дані і програми. Режим доступу : <http://www.global-analityk.com>
31. Літературна Вінниччина: Доповіді та повідомлення обласної науково-методичної конференції, присвяченої 80-річчю з дня народження Михайла Стельмаха 22-23 травня 1992. 57с.
32. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. Чернівці, 2001. 636 с.
33. Література ХХ століття: Проблеми періодизації: круглий стіл // Слово і час. 1995. №4. С.52–65.
34. Література. Теорія. Методологія: переклад з польської С.Яковенка. Упорядкування і наукова редакція Д.Уліцької. Київ: Видавничий дім “Києво-Могилянська академія”, 2006. 543 с.
35. Літературознавчий словник-довідник. Редакційна колегія: Гром’як Р.Т., Ковалів Ю.І., Теремко В.І. Київ: Академія, 1997. 752с.
36. Лобур Н. Культ землі в українській мові // Дивослово, 1996. №3. С.22–23.
37. Моклиця М. Основи літературознавства. Тернопіль, 2002. 192с.
38. Мирний П. Твори: В 7т. Київ, 1971. Т.7. 427 с.
39. Маричевський М. Під кленом, біля джерела...: Про творчість М.Стельмаха // Вітчизна. 1985. №3. С. 200-202.
40. Моренець В. Сіяч: Поезія М.Стельмаха // Вітчизна. 1986. №10. С. 169-175.
41. Наш Михайло Стельмах : літ.-критич. статті, етюди, есе / упорядкування І. М. Дузь, І. Є. Кравченко. Київ : Радянський письменник, 1982. 368 с.
42. Новиченко Л. Вічно новий реалізм: монографія. Київ, 1982. 280 с.

43. Нямцу А. Традиційні сюжети та образи в літературі ХХ століття // Всесвіт. 1988. №5. С.136–137.
44. Павлишин М. Канон та іконостас: Українська модерна література. Київ: Час, 1997. 348 с.
45. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. Київ, 1997; 2-е вид, 1999. 446 с.
46. Панченко В. Гуси-лебеді і морози 1921 року : (диалогія Михайла Стельмаха «Гуси-лебеді летять» та «Щедрий вечір») // Укр. мова і літ. в шк. 1993. № 9. С. 4–8.
47. Пискунов В.М. Трилогія М. Стельмаха. Москва: Художественная литература, 1966.112с.
48. Подільські Божичі: посібник-хрестоматія із вивчення подільської поезії останньої третини ХХ – початку ХХІ ст. / Наукові статті, коментарі та укладання І. А. Зелененької. Вінниця: ТОВ «Твори», 2019. 332с.
49. Про Михайла Стельмаха: Літературно-критичні матеріали Київ: Радянський письменник,1972.300с.
50. Про Михайла Стельмаха: Спогади. Київ: Радянський письменник, 1987. 407 с.
51. Рильський М. Поезія Михайла Стельмаха // Про Михайла Стельмаха. Київ, 1972. С.180-183.
52. Руденко-Десняк О. Герой, середовище, час: (До 70-річчя М. Стельмаха) // Радянське літературознавство. 1982. № 5. С. 31-39.
53. Руденко-Десняк А. Символ веры: М.Стельмах // Как слово наше отзовется. / Укр. лит. в зеркале всесоюз. критики/: Лит.-крит. ст. Сост. М.Ф.Слабошпицький. Київ: 1987.-С. 6-42.
54. Світличний І. Боги і наволоч//Вітчизна. 1961. № 12. С.34-37.
55. Семенчук І.Р. Михайло Стельмах: Нарис творчості. Київ: Дніпро, 1982. 225с.
56. Семенчук І.Р. Романи Михайла Стельмаха: Літературно-критичний нарис. Київ: Радянський письменник, 1976. 214 с.

57. Семків Р. Як писали класики: поради, перевірені часом / Ростислав Семків. Київ : Rabulum, 2016. 240 с.
58. Сергійчук С. Казки Михайла Стельмаха // Шкільна бібліотека. 2012. № 7-8. С. 98-99.
59. Сивак Л. М. Роман Михайла Стельмаха «Чотири броди» як лірико-романтична епопея народного життя: правда історична та правда художня // Українська література в школі. 2004. № 8. С. 27-28.
60. Слабинський М. Дві тополі: До 75-річчя з дня народження М.П.Стельмаха // Дніпро.1987. №5. С.107-113.
61. Сметанська М.І. Поетичні твори Михайла Стельмаха для дітей // Літературна Вінниччина. Вінниця,1992. С.17-21.
62. Співець гуманізму й краси (тези доповідей та повідомлень обласної науково-методичної конференції, присвячена 125-річчю з Дня народження Михайла Коцюбинського). Вінниця: Віноблдрукарня, 1989. 75 с.
63. Ставицька Л. Національна ідея у дзеркалі образу України // Дивослово. 2001. №4. С.15.
64. Стельмах М. Велика рідня: Роман-хроніка / Вступ. ст. Є.П. Гуцала. Київ: Веселка,1981.528с.
65. Стельмах М. Вибрані твори. Київ: Акцент плюс, 2010. 500 с.
66. Стельмах М. Вибрані твори : у 2 томах Т. 2 : Гуси-лебеді летять...; Щедрий вечір : повісті / Михайло Стельмах. Київ : Укр. письменник, 2003. 266 с.
67. Стельмах М. Гуси-лебеді летять...: Повість. Київ: Дніпро, 1978. 149 с.
68. Стельмах М. Дума про тебе: Роман. Київ: Дніпро, 1985. 390 с.
69. Стельмах М. Жито сили набирається: Поезії. Київ: Рад. письменник, 1954. 224с.
70. Стельмах М. Золота метелиця: Комедія на 3 дії, 7 картин. Київ: Мистецтво, 1955. 122с.і
71. Стельмах М. Казки: Віршовані казки. Київ: Веселка, 1982. 124 с.
72. Стельмах М. Кров людська – не водиця: Роман. Київ: Дніпро, 1992. 384 с.
73. Стельмах М. Мак цвіте: Поезії. Київ: Дніпро, 1968. 247 с.

74. Стельмах М. Непослушко Довгі Вушка та Дзвінок: Казки за нар. мотивами: (Для молодшого шкільного віку). Київ: Веселка, 1980. 87 с.
75. Стельмах М. Ой, весна-зоряночка: Вірші і казки. Київ: Веселка, 1977. 152 с.
76. Стельмах М. Поезії. Київ: Держлітвидав, 1958. 495 с.
77. Стельмах М. Правда і кривда: (Марко Безсмертний): Роман. Київ: Дніпро, 1990. 427с.
78. Стельмах М. Твори: У 7 томах. Київ: Дніпро, 1982-1984. Т 1-7.
79. Стельмах М. У Бобра добра багато: Вірші та казки. Київ: Веселка, 1989. 93 с.
80. Стельмах Михайло Панасович // Українські письменники: Біо-бібліографічний словник: В 5 томах Київ, 1965. Т. 5. С. 529-551.
81. Стельмах М. Хліб і сіль: Роман. Київ: Дніпро, 1987. 635 с.
82. Стельмах М. Чотири броди: Роман. Київ: Дніпро, 1995. 592 с.
83. Стельмах Михайло Панасович // Шевченківські лауреати (1962-2001). Київ: Криниця, 2001. С. 516-520.
84. Стельмах М. Щедрий вечір: Повість. Київ: Дніпро, 1967. 114 с.
85. Стельмах М, Юдін М. Живи, Україно!: Літературний сценарій повнометражного документального фільму. Київ: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури. 1958. 59 с.
86. Стрельбицький М. Поет вічного українства, розіп'ятий на риштованнях антиукраїнської ідеології: До 85-річчя з дня народження Михайла Стельмаха // Вінницька газета, 1997. 20травня.
87. Стус В. Листи до сина / Василь Стус ; упоряд. О. Дворко, Д. Стус ; передм. Д. Стус. Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2001. 192 с.
88. Ткаченко Н.С., Ходосов К.О. Вивчення творчості Михайла Стельмаха: Посібник для вчителів: 2-е видання змінене й доповнене. Київ: Радянська школа, 1981. 224 с.
89. Ткачук М. П. Наративні моделі українського письменства : наукова монографія / Микола Ткачук. Тернопіль : ТНПУ, Медобори, 2007. 464 с.

90. Українські народні пісні в записах Михайла Стельмаха / Вступна стаття Стельмаха Михайла. «Ужинок з рідного поля» / Упорядкування та редакція фольклорних текстів В. М. Скрипки. Київ: Муз. Україна, 1969. 118 с.
91. Фрай Н. Архетипний аналіз: теорія мітів // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття. За редакцією Марії Зубрицької. Львів, 2002. С.142-176.
92. Харчук Р. Національна ідея: література і держава. // Українська мова і література в школі. 1992. №7-8. С. 14-17.
93. Харчук Б. Слово і народ //Українська мова і література в школі. 1991. №9. С.61-67.
94. Штейнман Б. Сельський дворец знаній: [Про Дяківецьку школу, на будівництво якої письменник подарував свою Ленінську премію] // Комсомольська правда. 1963. 27серпня.
95. Хоменко Б. В., Циганюк В. Ф. Подільськими стежками Михайла Коцюбинського. Вінниця, 2004. 147 с.
96. Штонь Г. Романи Михайла Стельмаха. /АН УРСР. Ін-т ім. Т.Г.Шевченка. Київ: Наук. думка, 1985. 270с.
97. Штейнбук Ф. М. «Гуси-лебеді летять...» : Михайла Стельмаха в контексті тілесно-міметичного методу аналізу художніх творів // Вісник Запорізького національного університету. Серія : Філологічні науки. 2010. № 1. С. 274–279. Електрон. версія збірника. Режим доступу: http://web.znu.edu.ua/herald/issues/2010/fil_2010_1/274-279.pdf
98. Янів В. Нариси до історії української етнопсихології. Мюнхен, 1993. 113 с.
99. Яценко Т. Вивчення автобіографічної повісті М. Стельмаха «Гуси-лебеді летять...» в контексті цінностей традиційного родинного виховання (7 клас) // Укр. літ. в загальноосв. шк. 2003. № 7. С. 10–14.