

**КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ
ТАРАСА ШЕВЧЕНКА**

На правах рукопису

КОЛЯДИЧ Юлія Володимирівна

**ОСОБЛИВОСТІ ПОЕТИКИ МАЛОЇ ПРОЗИ
Р.ІВАНІЧУКА**

10.01.01 – українська література

ДИСЕРТАЦІЯ

**На здобуття наукового ступеня
кандидата філологічних наук**

Науковий керівник – доктор філологічних наук,
професор **Ковалів Юрій Іванович**

Київ – 2007

Зміст

Вступ

Розділ 1. Генеза та естетична природа новелістичного мислення Р.Іваничука

- 1.1.** Критична і наукова рецепція малої прози Р.Іваничука
- 1.2.** Традиціоналізм і традиція як джерела поетики Р.Іваничука
- 1.3.** Мала проза Р.Іваничука як художній вияв атмосфери часу

Розділ 2. Антропологічна семантика й особливості композиції малої прози Р.Іваничука

- 2.1.** Художня антропологія новел Р.Іваничука
- 2.2.** Ритм, простір, час у новелістиці Р.Іваничука
- 2.3.** Поетика деталі в новелістиці Р.Іваничука
- 2.4.** Розвиток конфлікту і особливості творення сюжету малої прози Р.Іваничука

Розділ 3. Поліфонічність поетики малої прози Р.Іваничука

- 3.1.** Форми художнього викладу новелістики Р.Іваничука
- 3.2.** Особливості художнього мовлення малої прози Р.Іваничука

Висновки

Список використаної літератури

Вступ

Актуальність дослідження. Р.Іваничук увійшов в українську літературу передусім як автор історичних романів «Мальви», «Журавлиний крик», «Четвертий вимір», «Шрами на скалі», «Орда» та інших великих полотен, які свого часу сколихнули не тільки естетичну, а й етично-філософську думку суспільства. Безперечно, актуальним є дослідження джерел прози письменника, засвідчених його малою прозою, якою він розпочинав літературну діяльність. Його новелістика цікавить і як початковий етап у творчості видатного прозаїка, і як самодостатнє явище, в якому літературна традиція поєдналась з оригінальністю власного творчого голосу.

Новелістику Р.Іваничука також було б цікаво проаналізувати з погляду її ролі і місця в українському літературному процесі 50-х – 90-х рр. ХХ ст. Він був одним з тих письменників-шістдесятників. І хоч не належав до першого ряду новелістів цього періоду, однак за художніми ознаками його мала проза цілком органічно входить до ряду, де утверджувався доробок Гр.Тютюнника, В.Шевчука, Є.Гуцала, Н.Бічуї та ін. Актуальність дослідження оприявнюється у зв'язку з еволюцією прози шістдесятників. Своєрідність Іваничука-новеліста значно посилюється у постшістдесятницький період. Однак це не заважає розглядати творчість письменника у спільному річищі тих тенденцій, що становили сутність літпроцесу ХХ ст., визначали духовний стан суспільства. То була вже дещо інша проза з домінантою інтелектуалізму, езоповою мовою, елементами умовності. Одне слово, поетика малої прози Р.Іваничука резонувала з естетичними уподобаннями доби і становить чималий інтерес з погляду характеристики літературної ситуації.

Мала проза Р.Іваничука побачила світ 1954 року, спочатку в альманасі Львівського державного університету ім. І.Франка, потім у журналі «Жовтень» і, нарешті, окремими збірками: «Прут несе кригу» (1958), «Не

рубайте ясенів» (1961), «Під склепінням храму» (1961), «Тополина заметіль» (1965), «Дім не горі» (1969), «Сиві ночі» (1975) тощо.

На перші новели Р.Іваничука схвально відгукувалися М.Рильський, І.Вільде, М.Яцків. Їх позитивно оцінив і опублікував у журналі «Жовтень» Г.Тютюнник. Книги малої прози Р.Іваничука рецензували колеги по перу, зокрема Н.Бічуя, Є.Гуцало, О.Лупій. Про них писали в спеціальних статтях М.Малиновська, Л.Танюк, М.Мольнар, М.Родько, І.Дорошенко, Я.Кравець та інші. Еволюцію Іваничука-новеліста досліджував М.Ільницький, творам письменника приділяли увагу в своїх працях, присвячених українській малій прозі, І.Фашенко, Г.Гримич, М.Дубина. Здебільшого літературознавці ґрунтовно аналізують романістику письменника. Інтерпретація новелістики подається ними побіжно, спорадично, з винесенням узагальнених оцінок – часто суперечливих. У цьому переконуємось, прочитавши книгу М.Слабошпицького «Роман Іваничук: Літературно-критичний нарис», численні статті, у тому числі і ювілейні, – Л.Новиченка, В.Дончика, М.Жулинського, М.Слабошпицького, Ю.Покальчука, В.Яворівського та інших, кандидатську дисертацію С.Андрусів, присвячену українському історичному роману. Таким чином, новелістика майстра, з'являлись рецензії літературно-критичного плану, принагідні спостереження, окремо і системно не досліджувалась. Спеціальне дослідження малої прози Р.Іваничука в аспекті її поезики є новим і актуальним у літературознавчій науці.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Тема та базові положення дисертації корелюються з проблематикою наукової роботи кафедри новітньої української літератури (номер державної реєстрації 01 БФ 04401) Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка, зосередженої на дослідженнях творчості представників новітнього українського письменства. Тема дисертації затверджена Науково-координаційною радою Інституту літератури імені Т.Г.Шевченка НАН України.

Мета дослідження: визначити іманентні риси поетики малої прози письменника на рівнях художнього часу і простору, характеротворення, композиції, сюжетики, конфлікту, художньої деталі, нарації, художнього мовлення. Індивідуальна поетика при цьому тлумачиться як художня специфіка творів, система робочих принципів автора, особливостей їхнього втілення і розглядається головним чином в тих аспектах, що їх окреслює Г.Клочек: поетика художніх компонентів, літературного твору, авторська індивідуальна поетика, поетика окремого жанру, літературної течії, напряду [81; 5-6]. М.Кодак, у свою чергу, називав п'ять опорних понять при дослідженні поетики будь-якого твору: пафос, жанр, психологізм, хронотоп, нарація [82; 11].

Питання жанру, крім побіжних зауважень, в дисертації окремо не розглядається. Пафос розуміється як емоційна тональність, що виникає у результаті складної взаємодії естетичного уявлень автора з реаліями життя, як настроєве тло художньої ідеї. Поняття часопростору аналізується у більш традиційному, аніж бахтінський, ключі, не виключаючи останній, адже М.Бахтін терміном хронотоп підкреслює динаміку, релятивність, штучність, парцельованість фрагментів буття, відтворених і перетворених мистецтвом, натомість Р.Іваничук підкреслює тяглість часу, бо тільки в історичному часі можливі вічні цінності. Відтак у текстах прозаїка спостерігаємо не тільки часопросторові зміщення, досить часто просторові і часові параметри наближені до реальних. Дослідження поетики малої прози Р.Іваничука спрямоване в першу чергу на з'ясування особливостей художнього мислення, світоглядних позицій, принципів втілення естетичного ідеалу, художньої ідеї. У такий спосіб накреслюється цілісна картина втілення художньої думки у всій багатобарвності та різноманітності засобів.

Щоб досягти поставленої мети, слід виконати такі **завдання:**

- дослідити історію рецепції малої прози Р.Іваничука;
- уточнити місце новелістики Р.Іваничука на тлі духовної атмосфери його часу в тріаді традиція – модерн – авангард;

- окреслити сукупність і роль традиційних художніх засобів в поезиці письменника;
- означити особливості художнього ритму, часу і простору;
- дослідити образи-характери на рівні поезики їх творення та авторської концепції людини і світу;
- схарактеризувати тенденції у поезиці композиційних форм малої прози автора, типологію конфлікту, естетичні принципи розгортання сюжету, місце і роль у тексті позасюжетних компонентів будови твору;
- проаналізувати форми викладу у новелістиці;
- з'ясувати особливості художнього мовлення на рівнях поетичного синтаксису, тропіки, лексики, фоніки.

Об'єктом дослідження є мала проза Р.Іваничука, зібрана, зокрема, у книгах «Прут несе кригу» (1958), «Не рубайте ясенів» (1961), «Тополина заметіль» (1965), «Дім на горі» (1969), «Сиві ночі» (1975), «На перевалі» (1981), «Одна хлібина на двох. Новели про кохання» (2004), у збірниках творів, журнальних публікаціях прозаїка різних років, а також у мемуарах.

Предметом дослідження є поезика малої прози Р.Іваничука в аспектах проблематики, ритму, часу, простору, композиції, характерології, конфліктології, нарації, художнього мовлення тощо.

Основними **методами дослідження** обрано формальний та культурно-історичний, використовуються також елементи компаративного методу. Застосовано вчення М.Бахтіна про хронотоп і поліфонію, вчення О.Лосева про символ, наратологічні класифікації Дж. Лінтвельта, Ж.Пуллона, Н.Фрідмана, Ф.Штанцеля, методику аналізу прозових форм викладу праць М.Легкого.

Теоретико-методологічною основою дисертації стали теоретико-літературні та історико-літературні праці вітчизняних і зарубіжних літературознавців, філософів, зокрема, історико-літературознавчі праці В.Агєєвої, Т.Гундорової, А.Гуляка, Ю.Коваліва, В.Погребенника, Г.Клочака, В.Фащенко, М.Ткачука.

Наукова новизна дослідження зумовлена тим, що мала проза Р.Іваничука ще не стала об'єктом спеціально присвяченого їй дослідження, її поетику вперше проаналізовано у кількох важливих для осмислення індивідуальної поетики аспектах. З історико-літературного погляду дисертація збагатить наукові уявлення про літературний процес в Україні 50-х – 90-х рр. XX ст. та початку XXI ст. Дисертаційне дослідження продемонструвало один з варіантів співвідношення традицій і новаторства на матеріалі художніх текстів конкретного автора. Проаналізовано оригінальні спроби розробки письменником селянської тематики, воєнної теми, образу дитини, часопросторового моделювання тощо. Вперше вказано на генетичну спорідненість новели І.Керницького «Стара хата» і однойменного твору Р.Іваничука. Вперше поряд з малою прозою аналізуються новелістичні фрагменти мемуарів прозаїка. Розглядаються особливості художнього мовлення з метою увиразнення авторської ідеї та її поліфонічних можливостей.

Практичне значення роботи. Основні положення дисертації можуть знайти практичне застосування у вивченні та подальшому дослідженні творчості Романа Іваничука поетиці малої прози інших письменників. Результати дисертаційного дослідження можуть використовуватися у лекційних курсах, спецкурсах та спецсемінарах із сучасної української літератури; під час написання нових літературознавчих досліджень.

Особистий внесок дисертанта полягає в тому, що у роботі вперше досліджено поетику малої прози Романа Іваничука. У дисертації враховуються досягнення інших науковців. Водночас всі ідеї роботи, висновки та сформульовані концепції належать її авторові. Будь-які форми використання праць інших дослідників оформлені відповідними посиланнями.

Апробація результатів дисертації. Виконана робота є самостійним дослідженням, наукова концепція та результати якого апробувалися у формі доповідей на щорічних наукових конференціях викладачів та аспірантів НПУ

імені М.П. Драгоманова (Київ, 2005), на Всеукраїнській науковій конференції «Михайло Коцюбинський – митець, педагог, громадянин» (16-17 вересня 2004 року, Вінниця), на Всеукраїнській науково-практичній конференції «Гуманітарні проблеми становлення сучасного фахівця» (29-31 березня 2006, Київ). За темою дисертації опубліковано п'ять статей у фахових виданнях, ліцензованих ВАК України. Дисертація обговорена на засіданні кафедри новітньої української літератури Інституту філології Національного університету імені Тараса Шевченка.

Публікації. Основні положення і результати дослідження оприлюднено в п'яти одноосібних статтях, вміщених у фахових виданнях, ліцензованих ВАК України:

1. Колядич Ю.В. Традиціоналізм і традиція як джерела поетики Р.Іваничука // Дивослово. – 2006. – № 9. – С.
2. Колядич Ю.В. Рецепція творчості М.Коцюбинського і В.Стефаника в новелістиці Р.Іваничука // Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету імені М.Коцюбинського. Серія: Філологія. – Вінниця, 2006. – № 8. – С. 213-217.
3. Колядич Ю.В. Мала проза Р.Іваничука як художній вияв духовної атмосфери часу // Наука і сучасність: Збірник наукових праць Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова. – К.: НПУ імені М.П. Драгоманова, 2006. – Т. 53. – С.
4. Колядич Ю.В. Поетика деталі в новелістиці Романа Іваничука // Наукові записки. Серія: Філологія. – Вінниця, 2007. – № 9. – С. 213-218.
5. Колядич Ю.В. Антропологічні параметри малої прози Романа Іваничука // Наука і сучасність: Збірник наукових праць Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова. – К.: НПУ імені М.П. Драгоманова, 2007. – Т. 58. – С. 151-160.

Структура та обсяг роботи. Дисертація складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел (161 найменування). Загальний обсяг роботи – 178 сторінок, із яких – 167 основного тексту.

РОЗДІЛ І

Гене́за та естетична природа новелістичного мислення Р.Іваничука

1.1. Критична і наукова рецепція малої прози Р.Іваничука

Значний масив літературно-критичних суджень і літературознавчих узагальнень про художню творчість Р.Іваничука стосується його історичних романів. Новелістика ж цього майстра слова перебуває на периферії наукових досліджень. І таке співвідношення, певно, закономірне, адже сам письменник, починаючи з другої половини 70-х рр., нечасто звертався до жанру новели. Жанрова матриця історичного роману виявилась найбільш відповідною для втілення його художніх концепцій, світовідчування, контрверсійних думок. Однак для уважного читача прози Р.Іваничука не секрет, що досвід новеліста був зовсім не випадковим у його творчій біографії. І обминути цей досвід, аналізуючи найвищі здобутки Іваничука-романіста, неможливо. Зрештою, мала проза майстра з погляду її художньої вартості цілком самодостатня. Найкращі її зразки стоять в одному ряді з вершинними здобутками українських новелістів 60-70-х рр.

Якщо говорити про осмислення новелістичного доробку Р.Іваничука, то відразу впадає у вічі наявність досить численних поточних літературно-критичних оцінок і обмаль підсумкових літературознавчих досліджень. Очевидно, художнє явище з відстані часу втрачало яскравість і все менше привертало увагу. Скажімо, загальним місцем у відомій книзі, статтях, виступах М.Слабошпицького стало твердження про далеко не блискучий початок творчості автора «Манускрипту з вулиці Руської». Заперечення викликає не ця, загалом слушна, думка, а той статус непрезентативності, у викривленому світлі якого постає частина творчості прозаїка [137;20 – 24]. По-перше, вона, будучи органічним складником тогочасного літературного процесу, допомагає увиразнити його характеристику, відтворити колорит епохи; по-друге, в рецензіях, досить віддалених у часі, спостерігаємо цікавий перегук спостережень і тотожність оцінок не рівні проблематики, композиції,

мотивів новел та романів цього письменника; по-третє, на нашу думку, новелістика Р.Іваничука досі належно не поцінована.

Історія рецепції творчості певного автора – це теж свого роду сюжет з лейтмотивами, топосами – скажімо, ювілейним, – персонажами, конфліктами й колізіями. Творчість прозаїка охоплює, починаючи з кінця 50-х рр., досить значний проміжок біографічного часу. Вона співвідносна з вузловими моментами української історії другої половини ХХ ст.: деєсталінізацією, шістдесятництвом, відносною демократизацією 80-х рр., нарешті – з національним державницьким досвідом. Новелістика Р.Іваничука осмислювалась крізь призму кількох літературних епох і генерацій. Рецензії кінця 50-х рр. своїм догматизмом виразно не схожі на вдумливі, зазвичай, літературно-критичні відгуки шістдесятників. Літературознавство і літературна критика 70-х – 80-х рясніє незвичними нині паралелями між літературними явищами «братніх» літератур. Художні тенденції увиразнюються переліками прізвищ письменників білоруських, казахських, українських, грузинських, естонських тощо. Значні художні явища мали розголос у всесоюзній пресі. Для кожної з цих, умовно кажучи, епох притаманні своя проблематика, культові імена майстрів пера, естетичний смак. Таким чином, рецептивна парадигма новелістики Р.Іваничука вибудовується як мінливий образ на неоднорідному тлі часу. В об'єктив критики зазвичай потрапляють саме ті фрагменти художньої реальності, котрі найбільш відповідні настрою епохи.

Аналітичний огляд літературно-критичних суджень здійснюємо у звичний спосіб, відповідно до появи чергової книги новел автора. Крім, так би мовити, формального прецеденту, виходу у світ книги, що служить «знаменником» рецепцій, окреслюючи множину оцінок слід враховати інші об'єднавчі фактори: співвіднесеність із світоглядним та ідеологічним тлом епохи, перспективу розвитку думки у наступних працях критика чи науковця. Таким чином, поняття «епохи» передбачає комплекс очікувань, в рамках якого здійснюється оцінка художнього твору, а співвіднесеність з

попередніми чи наступними твердженнями критика дає змогу увиразнити його позицію: доповнити, розставити акценти, навіть з'ясувати міру щирості.

Очевидно, варто мати на увазі не тільки рецепцію новел. Цікаві спостереження щодо стилю, мови, персонажів тієї ж таки новелістики містяться також в статтях і монографіях, присвячених дослідженню інших жанрів прози Р.Іваничука, історичного роману, нарису. Спільність мотивів, стильові домінанти, авторське мовлення, а найперше – сама особистість письменника єднає малу прозу та історичну романістику в художнє ціле, художній світ. Історичні оповідання майстра з книги «На перевалі» перекидають місток до історичного роману «Журавлиний крик», в мемуаристиці нерідко трапляються вставні новели, численні ретроспекції в новелах і романах вказують на «спільний знаменник» у світовідчужанні автора.

Р.Іваничук відомий не тільки як талановитий прозаїк, перекладач (переклав низку лужицьких народних пісень), але й непересічний критик. Як нерідко трапляється у письменників, їхня літературно-критична продукція проливає додаткове світло на власну творчість, містить оцінки з позицій власної поетики та естетики, відкрити чи приховану полеміку з опонентами, іноді самопроекцію і саморецензування. Тоді маємо справу з вельми цікавим явищем усвідомленої чи неусвідомленої ідентифікації письменника-рецензента і автора, твори якого аналізуються. З тих чи інших причин (духовна спорідненість, симпатія, ідеальна проекція самого себе серед майстрів прози), письменник на матеріалі іншої художньої свідомості розглядає проблеми власної творчості, реалізує закладений в його уяві проект найбільш адекватної її інтерпретації, прогностичної оцінки. Так, в есеїстиці Т.Манна постать Й.В.Гете представлена з огляду на вузлові моменти творчої долі самого автора «Будденброків». Така форма критики перехідна між власне літературою і рефлексією про неї. Не менш цікавою видається само інтерпретація, не опосередкована літературною грою. Вона в Р.Іваничука, найбільше в мемуаристиці, є, на нашу думку, іноді одноплщинною,

приміром, зрадник Петров цікавіший в романі «Четвертий вимір», ніж в авторській інтерпретації.

Перша книжка західноукраїнського прозаїка, що побачила світ 1958 року, викликала, без перебільшення, зливу рецензій і в місцевій, і в республіканській пресі. На тлі тогочасного літпроцесу перші новели Р.Іваничука впадали у вічі. Пізніше М.Слабошпицький писав про них: «Артистичне письмо, культ форми, благородний лаконізм фрази – все це вигідно вирізняло їх з тодішнього потоку «малої прози» [137;21].

На думку перших рецензентів кінця 50-х – початку 60-х рр., зокрема М.Мольнара, М.Родька, Д.Павличка, твори молодого автора відзначаються насамперед щирим ліризмом (неодноразово потім згадувана критиками стильова домінанта письменника). Цей ліризм, зазначав М.Родько, досягається розповіддю від першої особи, що дозволяє виявляти безпосереднє ставлення до описуваного, композицією (спогади), ритмічним ладом, пейзажними замальовками. «Треба сказати, – констатував рецензент, – що саме ці багаті ліризмом твори і є найвдалішими в збірці. Ця обставина й дозволяє нам твердити, що Р.Іваничук за своїм обдаруванням – виразний лірик» [127;190].

Перші поціновувачі малої прози Р.Іваничука цікавилися також проблемою жанрової специфіки. М.Мольнар робить одну з перших спроб композиційного, жанрового і стильового розподілу творів Р.Іваничука на короткі етюди, близькі до поезій у прозі, і новели з розгорнутим сюжетом. Полемізуючи з Д.Павличком, котрий у своєму відгуку писав про дилему двох типів новел молодого прозаїка, «ліричну» і «заземлену», критик виявився пророком: еволюція творчості письменника засвідчила гармонійне і новаторське поєднання обох начал. Неодноразово відзначуване першими рецензентами літературне навчання у М.Коцюбинського під пером М.Родька набуло дещо негативного відтінку. Р.Іваничукові вадить анархія у жанрових означеннях, що виражають авторське суб'єктивне відчуття твору і не мають достатнього літературознавчого обґрунтування, попри численні прецеденти в

українській літературі кінця XIX – початку XX століття, наприклад, етюд, образок, ескіз. М.Родько вбачає позитив в такій акцентованій увазі до жанрових означень, але водночас підкреслює момент претензійності, літературної гри, бо частина творів, вміщених у книзі, взагалі залишилась без жанрових підзаголовків. Автор публікації у «Літературній Україні» від 14 грудня 1965 року «Над трьома книжками. Крізь пелену тополиної заметілі» І.Дорошенко» ділить жанрове і стильове розмаїття малої прози Р.Іваничука на три групи. До першої стильової течії слушно відносить романтично піднесені твори близькі до поезій у прозі, до другої зараховує новели з внутрішнім психологічним сюжетом; до третьої групи, найменшої у письменника, бо не вельми органічної його обдаруванню, і найбільш привабливої для критика, увійшли реалістичні оповідки.

Психологізм – ще одна відмітна особливість ранньої прози Р.Іваничука. Психологія деяких персонажів прозаїка, вважали перші рецензенти, іноді не має соціального підкладу, персонажі діють за наперед заданою автором схемою, що спирається більше на універсальне знання, на якісь вічні метафізичні засади буття, аніж на діалектику мінливого історичного процесу і особливості соціуму, котрий в горнилі тої діалектики формується. Цієї ж думки щодо окремих новел Р.Іваничука і повісті «На зламі ночі» дотримувався П.Колесник. До речі, саме цей критичний момент, що впливає з особливостей творчого обдарування прозаїка, ускладниться пізніше звинуваченнями в міфологізації історії тощо. П.Колесник спостеріг, між іншим, у вищезначеній повісті вдалі сцени психологічного розкладу. З огляду на подальший творчий шлях Р.Іваничука, з огляду на зацікавлення письменником, особливо в історичних романах, проблемами психологічного роздвоєння, зради, валленродизму, це спостереження досвідченого літературознавця видається проникливим і цінним [83]. Не зваживши на особливості конфлікту в новелі «Рододендри» та на специфіку творчого обдарування молодого письменника, І.Дорошенко не знайшов у творі реальних супротивників головного героя. Натомість супротивники, яких

поборює герой оповідання, і які уособлюють «реальні перешкоди в розвитку нових форм життя», через те й позбавлені контурів реальності, що вони внутрішні: егоїзм, зарозумілість, надмірне славолюбство. М.Мольнар спостеріг символічне забарвлення образу Горди з новели «Прут несе кригу». Очевидно, це перший із суто іваничуківських персонажів-символів, що населяють його історичні романи: Майстер Часу і Простору (роман «Четвертий вимір»), Агасфер (роман про М.Шашкевича «Вода з каменю») тощо.

Критики 50 – початку 60-х рр. пильнували, аби прозаїк дотримувався «правди життя», творив у згоді з духом сучасності прозорі за змістом тексти відповідно до чергових постанов партії, уряду, письменницького з'їзду. Зміст же проходить в ідеологічну перевірку на відповідність принципам партійності, «народності», достовірності, повноти і несхематичності у змалюванні ситуацій. Строго фіксувалися відхилення у бік абстрактного гуманізму, наприклад, в образі доктора Бровка з однойменного твору: «Автор вправі і повинен засуджувати той суспільний лад, який знівечив Бровка, однак він не може і не повинен прощати людям їхні слабості, а в даному випадку – відступництво» [127;191]. Звинувачення прозаїка в абстрактному гуманізмі, що позначився на образі доктора Бровка, виглядає рецидивом сумнозвісної репресивної критики сталінських часів. Письменникові нав'язувалася сучасна проблематика. Твори, не прив'язані до конкретного часу і простору, оголошувались такими, що позбавлені виховної функції, майже аморальними. Дух сучасності, поверхово усвідомленої, почасти підмінює собою художні критерії оцінки в епоху, що внаслідок певних історичних катаклізмів осмислюється виняткова, окремий материк в історичному ландшафті, принципово новий шлях у майбутнє.

На думку автора статті «Сучасність в оповіданні» [31;151 – 152], Р.Іваничук художньо досліджує взаємини, компроміси і конфлікти між новим і старим трибом життя в повоєнному західноукраїнському селі. З огляду на фразеологію («уламок помираючого світу», «вчорашні люди»), можна було б

думати, що рецензент чітко уявляє собі, де проходить демаркаційна лінія поміж цих двох сил. Однак політична міфологія, згідно з якою роль абсолютного зла дістається ідеологічному супротивникові, завадила І.Дорошенкові розпізнати зло в нових порядках. Зокрема образ вчителя-бюрократа Глафіри Петрівни однаково можливий і за панської Польщі і ще більшою мірою характерною ознакою системи адміністрування. Подібні охоронці закону і дисциплінарних норм аж надто нагадують сумнозвісні тридцять роки, до того ж, як відомо, в післявоєнній Західній Україні – такою була політика партії – працювало чимало випускників східноукраїнських вузів. За великим рахунком, спостереження критика щодо міри присутності сучасного життя в прозі Р.Іваничука заслуговують на увагу. Справді, в кількох оповіданнях, зокрема «Під склепінням храму», незважаючи на численні зовнішні атрибути сучасності, атмосфера доби відсутня, бо відсутня додаткова мотивація вчинків персонажів логікою епохи. Через те вчинки героїв часто виглядають випадковими.

Композиція і пафос статті Л.Мольнар засвідчує духовні віяння шістдесятих років. Автор статті відзначила патріотизм прозаїка, любов до рідного карпатського колориту, повагу до простого трудівника. З поміж ідейно-художніх завдань вона виокремлює суто персоналістські, а не класові: скажімо, проблема переродження людини в умовах соціалістичної дійсності в контексті публікації менш важлива, ніж відповідь на питання «Що дає людині наснагу до життя?», «бо поряд з боротьбою за маси ніколи б не мала припинятися боротьба за кожного з нас». Не випадковим також є заклик до читача ширше дивитися на так звану любовну тематику, оскільки реабілітація цієї тематики в СРСР відбулась щойно в кінці 50-х на початку 60-х рр. І таким чином, твори, які викликали роздратування попередніх рецензентів («Порвана фотокартка», «Злочин» тощо), виходять на передній план [110;208 – 210].

Найцікавіше у цій рецензії – це спостереження над ритмом прози. Тонке відчуття ритму Р.Іваничук вкладає не тільки в побудову фрази, але в

композицію цілого твору, в загальний ритм збірника новел. Ритм книги досягається завдяки повторенням у побудові новел: «...обрамлення чиєїсь розповіді або спогаду текстом від автора (зустрічається майже в половині творів); переплетення розповіді автора з його власними спогадами або зі спогадами героя; чергування сну й марення з реальністю тощо» [110;210]. Взаємопереходи сну, спогадів, реальності підкреслені ритмікою окремих уривків. Відсоток новел цього типу, констатує Л.Мольнар, у творчості прозаїка за останні роки (йшлося про середину 60-х рр.) помітно зріс. Рецензент окремо відзначила знання мови і багатство мовних засобів, спостереження цікаве тим, що за сім років раніше М.Родько закидав прозаїкові посереднє знання української літературної мови, вказував на стилістичні помилки. Проте і через сім років знову звучать справедливі зауваження з приводу надмірної велемовності, сентиментальності, мелодраматизму.

Варто зацитувати уривки з листа, датованого 1961 роком, М.Коцюбинської до Р.Іваничука. М.Слабошпицький слушно твердить, що цей відгук вартий багатьох рецензій і критичних статей. «...Ви вмієте художньо передавати процес думання авторського. Жива думка, її «пульсація», її діалектика. Не просто фотографія дійсності, не лише логіка розвитку подій, а активне авторське думання. Психологічний монолог (щось від Коцюбинського), «авторське» і «вимишлене» так зливаються, де є підтекст, можливості психологічного узагальнення. Ось чому мені подобаються «Рододендри». Взагалі такі поетичні роздуми, як «Прут несе кригу», «Бузьків вогонь», «Легенди», Вам вдаються краще, ніж речі «описово»-сюжетні». «Є в Вас хороші спостереження, теплі слова, – продовжує М.Коцюбинська. Тонке чуття слова. Життєва достовірність і народна афористичність порівняння («блідий, наче випраний»). ...Вміння віднайти і по-своєму повернути психологічну проблему, хай навіть маленьку, приватну» [цит. за 137;199].

Літературна рецепція шістдесятників засвідчує обережну зміну акцентів з колективного і класового на персональне, національне і загальнолюдське. Посилення відцентрових сил в країні й тенденція до автономності духовної сфери зумовили увагу літературних критиків до форми художнього твору. Літературна рецепція почала потроху втрачати імперативний тон, набуваючи рис вдумливого, аналітичного письма, що й засвідчує наведений вище лист М.Коцюбинської; до речі, не випадково також, що це був саме приватний лист. З'явилися передумови для більш адекватного осмислення таланту Р.Іваничука.

1976 року А.Кондратюк, рецензуючи книжку «Сиві ночі», potwierдив тенденцію, відзначену свого часу Л.Мольнар і М.Коцюбинською, а саме, значну роль спогадів і роздумів у сюжетно-композиційній структурі твору. Твори з такою структурою мають водночас і негативний нюанс, вони уривчасті, фрагментарні, позбавлені чіткої часопросторової окресленості. Рецензія А.Кондратюка вже самою назвою «У плині літ» наголошує діахронне і синхронне розпросторення художнього світу письменника. Саме у світлі історичної ретроспекції звичайний факт набуває необхідного Р.Іваничукові символічного звучання. Цей засіб у нього похідний від схильності до філософських узагальнень [85;154 – 155].

Рецензії 70-х рр. постійно фіксують у творчості Р.Іваничука спробу долати межі: часові, просторові, стильові, жанрові. Незважаючи на творчу зрілість, у цього письменника збереглася, навіть посилилася досить рідкісна, як на його вік, спрага оновлення. Зі спостереження над парадоксальним, на перший погляд, жанровим розмаїттям чергової книги малої прози Р.Іваничука «Сиві ночі» починається одна зі статей М.Малиновської. Від тематичного, географічного, жанрового різнобою книги автор статті відштовхується у пошуках спільного знаменника і знаходить його в спільних рисах вдачі героїв-сучасників, у цільності морально-етичних оцінок. Духовна міцність героя визначається здатністю органічно почуватися за нових обставин, зберігаючи в своєму серці віру, надію, любов, почуття обов'язку

перед своїм народом, родиною і оптимізм. Письменника цікавить, власне, що неминуче змінюється в людській психології з плином часу, а що лишається незмінним. Відходять у минуле забобони (новела «Дім на горі»), застарілі звички, котрі обертається трагедією для персонажів (новела «Зима не вічна»), час карає за байдужість до людини (новела «Сповідь»).

Не можна не погодитися з думкою критика про те, що новела «Байкал» «перевантажена «емоціями слів», а почуття тут імітовані ефектними, але дещо штучними діалогами». Однак рецензент не врахувала, що штучність тут застосовано, з нашого погляду, свідомо, оскільки проза Р.Іваничука нерідко врізноманітнюється театральними ефектами з метою створення особливого міфологічного часопростору[104;33 – 36].

Рецензуючи твори Р.Іваничука, М.Малиновська переходить до теоретичних узагальнень і пропонує застосовувати термін «карпатська школа новелістики». До представників цієї школи вона зараховує, крім В.Стефаника, О.Кобилянської та інших класиків, сучасних українських письменників І.Чендея, Р.Іваничука, М.Томчання, Г.Колісника тощо. Для них притаманні не тільки «своєрідний гірський фон, гуцульський колорит, не тільки те, що героями виступають вівчарі, плотарі й люди інших романтичних професій. Ця школа інтенсивно вбирає щось і від поезії та живопису...» [103]. «Спостерігаємо, – продовжує М.Малиновська, – особливо загострену символіку їхньої образності, драматичну конфліктність, скульптурну вирізьбленість художніх характерів, барвисту, запашну, пересипану діалектизмами мову» [103].

Літературно-критична діяльність М.Ільницького – це окрема сторінка в іваничукознавстві. Якби зібрати все, що написав М.Ільницький про творчість цього прозаїка, вийшла б повноцінна книжка. Творчу своєрідність Р.Іваничука відомий літературознавець осмислює як перспективу розгортання і ускладнення ліричного начала. Творчість прозаїка спочатку розгорталась ніби двома річищами: ліричним – новелістика і епічним – роман «Край битого шляху». Ліричне начало виявлялось у забарвлених емоцією

імпресіоністичних пейзажах, настроєвих лейтмотивах, довірливому, щирому тоні оповіді, в недомовленості, схвильованості фрази, у внутрішньому драматизмі ситуацій. Це був ліризм у прямому, безпосередньому вияві. З часом ліризм прозаїка глибшає, раціоналізується, проймає всю сюжетно-композиційну структуру твору. Ліризація матеріалізувалась у двоплановість зображення. «Двоплановість, – пише М.Ільницький, – виявляється у творах письменника по-різному: чергування картин дійсного й уявного («Байкал»), підкреслена передача дії крізь призму двох персонажів («Сиві ночі»), переплетіння давнього й теперішнього («Бузьки на Семеновій хаті»). Цей прийом веде до ущільнення «корисної площі» твору, до конденсації почуттів, але призводить часом і до певної раціоналістичної уніфікації у зображенні ситуації та розкритті психології» [67;209]. Ця тенденція зумовлює послаблення зовнішньої логіки сюжету і посилення внутрішньої логіки характеру, асиметричність композиції, «концентрацію вибухової енергії в одній точці». На зміну щедро оздобленій метафорами фразі прийшла пружність конфлікту, чергування внутрішніх монологів, відточеність думки у словесних турнірах, драматизм внутрішнього вибору. Подальша новелістика Р.Іваничука розвивається під знаком дифузії жанрів новели і роману. Більше того, його історичні романи більше завдячують особливостям новелістичного жанру, аніж епічній романістиці.

1965 року, порівнюючи малу прозу Є.Гуцала і Р.Іваничука, М.Ільницький поглибив свої міркування про типологію творів львівського прозаїка. Новела Іваничука тоді мала всі традиційні ознаки жанру, розповідь засновувалася на змалюванні якоїсь історії. Новелістика ж Гуцала відходить від сюжетних колізій, бо автора насамперед приваблював стан людської душі, мінливість настрою, густота життєвих вражень, навіть якщо самої «історії» вони не стосуються. Цікавими є також спостереження над особливостями характеротворення обох письменників: «[...] Є.Гуцало і малює природу, і зображує події без видимого авторського втручання. Р.Іванчук здебільшого відразу виявляє своє ставлення до зображуваного.

Завдяки цьому в першого автора характери глибші і суперечливіші: письменник не любить ставити крапки над «і» в сюжетних перипетіях, бо знає, що може й помилитися, що людський характер часто є загадкою і не розкривається з першого знайомства, з одного конфлікту. Зате в Р.Іваничука знаходимо гостріші зіткнення, показ людей в небувалих, часто виняткових ситуаціях, коли проявляються людські риси, яких в інших умовах можна було б і не помітити. Якщо говорити образно, Гуцало спостерігає погідний стан життя і душі людини, Іваничук зображає бурю» [66;145].

Заслуговує на увагу спроба Іваничукового самокоментаря до статті М.Ільницького «Друге повернення». Виявляється, письменник запропонував у романі «Місто» не що інше, як переосмислення біблійної притчі про блудного сина. Він переакцентував експлуатовану багатьма прозаїками схему: втомлений життям герой повертається до рідного села, очищується і опрощується, щоб з новими силами зануритись у вир життя. До творів з цим тривіальним і фальшивим мотивом Іваничук зарахував також власне оповідання «Рододендри». Повернення «до джерел» має сенс тільки тоді, коли персонаж повертається з новими знаннями й навичками. «Повернення заради сплати боргу – це не зітхання за босоногим дитинством, а утвердження себе у складному процесі бурхливого розвитку людства» [49;199], – підкреслює Р.Іваничук.

Інтелектуальна напруга проймає книжку малої прози Р.Іваничука «На перевалі» (1981 рік). Інтелектуальність – її стильова домінанта, прикметна риса, що вирізняє цю книжку з тодішнього українського літературного потоку. Інтелектуальність Іваничукової новелістики потрапляє в об'єктив критики якраз у 70-х – 80-х рр. Не випадково саме психологія вибору у надзвичайних ситуаціях і філософська проблематика стали об'єктом аналізу В.Фащенко. З-поміж трьох циклів книги критик уподобав останні два: історичні новели, об'єднані під назвою «По живлющу воду», та новелістичну повість «На перевалі». Обидва цикли мають спільний мотив страху. Персонажі обох циклів випробовуються на справжність. Ця якість виступає

ніби психологічним еквівалентом гідної соціальної позиції митця, оскільки більшість героїв цієї книги – митці. «...Митцеві, – раціоналізує естетичну ідею В.Фащенко, – як і будь-кому іншому, заради справедливості треба долати страх за власне «я» ...страх за себе може вплинути на соціальний характер діяльності, гальмуючи її наслідки, або надаючи розмаху» [151;165]. В книзі художньо досліджується типологія страху стосовно здатності цього останнього мобілізувати додаткові потужності тіла і духу, викликати «надсили». Критик солідарний з фінальною думкою персонажів повісті «На перевалі», «надсили» не можуть безкінечно поновлюватись зі страху перед смертю, а отже, запорука безсмертя – це страх перед вищою за смерть силою: людською пам'яттю.

Із другої половини 80-х рр. в осмисленні творчості Р.Іваничука починається новий етап, надходить пора підсумків. З'являються ювілейні статті узагальнюваного плану, літературні портрети, монографії і перші дисертації. У книзі М.Слабошпицького «Роман Іваничук. Літературно-критичний нарис» йдеться переважно про історичні романи майстра, а новелістика розглядається головним чином як підготовчий, не завжди вдалий етап: «У його новелах, що склали книжки «Прут несе кригу» та «Не рубайте ясенів», поряд зі щирим ліризмом інтонацій уживалися простолінійні психологічні характеристики, штучні конфлікти, форсовані розв'язки, удавано багатозначні підтексти там, де були доволі туманні натяки на них» [137;20]. М.Слабошпицький закинув Іваничукові-новелісту конфліктофобію: «...Більшість конфліктів в оповіданнях – у якомусь ембріональному стані, вони ледь проглядаються[...] бо щораз полишаються на периферії авторської уваги, мовби цікавлять його тільки побіжно» [137;24]. Очевидно, треба думати, Р.Іваничук на той час ще не знайшов свій тип конфлікту, внутрішній, філософсько-психологічний, і традиційні конфлікти зовнішнього плану йому вдавалися гірше.

Дисертація С.Андрусів присвячена історичній романістиці Р.Іваничука в аспекті розвитку цього жанру. Окремі її висновки можуть бути цікавими і

для дослідника малої прози майстра, а саме, спостереження щодо ролі та місця людини в поетиці романів. Більшість Іваничукових персонажів – екстраверти. Вони прагнуть бути серед людей: на вулиці, площі, громадських приміщеннях, тому що вдома людина живе приватним життям, а отже, ніби вторинним. Саме тому концепція людини в романах Р.Іваничука нарочито неавтобіографічна. Людина постає у письменника на тлі епохи, в стосунках із середовищем, більше у віддзеркаленнях-сприйняттях, ніж у власних вчинках. Люди, простір і час зазнають в історичній романістиці Р.Іваничука символічного переосмислення, набувають додаткового метафізичного підтексту. До історичного роману, твердить С.Андрусів, прозаїк йшов саме від новели [2].

Остання нині книга малої прози Р.Іваничука «Одна хлібина на двох. Новели про любов» вийшла друком у супроводі есеїстичної передмови Н.Бічуї. Переважна більшість вміщених тут новел давно відомі читачеві з попередніх книг письменника, а решта – фрагменти мемуарів. Тому передне слово Н.Бічуї, уважного читача, порадника і рецензента багатьох творів майстра, – це радше переосмислення колишніх оцінок з позицій сучасності, переосмислення з доброю часткою іронії та самоіронії, розчарування і обережних сподівань. Майстер закривав очі на бруд, і відтворена ним реальність не відповідає життєвій правді. Але письменниця схильна вбачати в новелах Р.Іваничука не стільки фальш, скільки тугу невинного наївного ідеаліста за чистотою, мрію про небесну красу. На думку Н.Бічуї, його новели розповідають насправді про до-кохання. А втім, в останніх за часом творах цього жанру про кохання змінилось як світовідчуття автора, так і його персонажі, проте лишається спрага пошуку краси. «І на жаль, досконалі, огранені, готові до золотої оправы новели Іваничука не порятують наші душі. Але однак вони засвідчують можливість чистого буття, – такого чистого, як колись давніше була вода у карпатських джерелах» [11;8], – розв’язує автор передмови дилему між красою і правдою на користь краси. Попри розкутий, нелітературознавчий стиль викладу письменниця висловлює цікаві для науки

думки: і про вирішальний вплив Франка-особистості на творчість Р.Іваничука, і про численні спільні мотиви між його новелістикою та історичними романами.

Більшість написаного про творчість Р.Іваничука стосується, звичайно ж, його історичних романів, але цікаво було б зіставити читацьку рецепцію новелістики і романістики, оскільки перегуки в оцінках і особливо в спостереженнях над поетикою трапляються досить часто. Варто взяти до уваги, приміром, статтю Ю.Безхутрого «Теми, проблеми, стиль» (1979 рік), де йдеться також про роман «Манускрипт з вулиці Руської». Свого часу І.Дорошенко писав про співвідношення романтичної, символічної, реалістичної течій в індивідуальному стилі письменника. Ю.Безхутрий натомість констатує чергування різних стильових елементів – конкретно-реалістичного, умовно-фантастичного, символіко-романтичного – в мозаїчній композиції роману [9;123 – 127]. Мозаїчну композицію деяких творів малої прози Р.Іваничука критики також підкреслювали раніше. Заувага літературознавця щодо надмірного нагнітання драматичних подій у фіналі роману чудово прояснюється в порівняльному аналізі прози Є.Гуцала і Р.Іваничука, здійсненому М.Ільницьким більше ніж за десять років до появи статті харківського критика: Іваничук випробовує своїх героїв надзвичайними ситуаціями, оскільки має потребу розставити крапки над «і», вершити остаточний присуд, підпорядкувати художній часопростір чіткій етичній системі координат, він більше етик і філософ, аніж естет Гуцало. Той же закид – забагато трагічних розв’язок, гостродраматичних ситуацій (роман «Мальви») – зазначено в публікації В.Оскоцького «Історія та історизм» [120;255].

Спостереження М.Ільницького над романом «Вогненні стовпи» однаково могли б стосуватися і новел, а саме, тяжіння прозаїка до візіонерського типу творчості (К.-Г.Юнг), дослідницький інтерес до роздвоєної свідомості; цікава думка І.Роздольської про те, що «людиноцентристський» світогляд майстра породив персоніфіковане

сприйняття світу «не лише через динаміку тіла у просторі, а й ...через його фрагменти», що раблезіанська тональність властива не тільки останнім романам Р.Іваничука, тою чи іншою мірою, як відрух сучасності, вона присутня у вставних новелах з мемуарів [128;140].

Відомо, що письменник далеко не завжди є найкращим інтерпретатором власних творів. Однак слушні й хибні твердження автора можуть бути цікавими дослідникові тою мірою, наскільки надводна частина айсберга, в нашому випадку – свідомість письменника, дає змогу скласти уявлення про його підводну частину, а в мистецтві – про підсвідомі імпульси творчості. Як завідувач відділу прози часопису «Жовтень» Р.Іваничук неодноразово публікував на його сторінках рецензії на твори своїх колег. Одна з таких рецензій присвячена чи не найкращій книзі Н.Бічуї «Дрогобицький звіздар». Йдеться у відгуку про появу нової творчої манери Н.Бічуї, що означена заголовком «Замислена проза». Водночас висловлені рецензентом думки напрочуд вдало накладаються на стан його власної творчості, котра також тоді переживала переломний період. Р.Іваничук і жартома і всерйоз неодноразово називав Н.Бічую своїм літературним учителем. Судячи з того, що роман «Мальви» побачив світ за два роки до виходу книги «Дрогобицький звіздар», вплив був взаємний. А якщо пригадати ще й еволюцію творчості В.Шевчука, то спадає на думку, що філософічність, актуалізація проблем сучасності на історичному матеріалі стали однією з ознак тодішнього літературного процесу. «Суть цієї манери, – твердить Р.Іваничук, – ... в розумово-емоційному зосередженні письменниці над певним життєвим явищем або ж філософською чи моральною категоріями» [48;139]. Історизм, інтелектуальність, психологізм – такі головні ознаки цієї нової манери. Мине п'ятнадцять років, і Р.Іваничук «виворожить» з глибин історії ще одну призабуту постать вченого – Миколу Гулака.

1.2. Традиціоналізм і традиція як джерела поетики Р.Іваничука

Один із шляхів аналізу поетикальних засобів – розглядати їх з погляду традиціоналізму і новаторства. Попри те, що у творчості кожного письменника існує певне динамічне співвідношення традиційного і модерного, є підстави говорити про зміщення акценту в той чи другий бік. Стан літератури в цілому, на думку В.Моренця, постійно характеризується комплексом трьох духовно-інтелектуальних пропозицій: традиційної (утвердження духовних здобутків), модерної (примноження традиції), авангардної (кардинальний перегляд попередніх надбань) [112;21]. В системі цих «координат» ми спробуємо розмістити художній світ Р.Іваничука.

Поряд із художніми текстами цінним і навіть свідомісно більш безпосереднім джерелом пізнання авторського традиціоналізму і традиційності є мемуари, публіцистика, літературознавчі статті, в яких Р.Іваничук розв'язує проблему співвідношення спадковості традиційно, з позицій здорового глузду, так, як вона розв'язується здавна літературознавцями: новаторство мусить органічно вирости на ґрунті традиції. Безперечно, кореляція між художніми і публіцистичними текстами одного й того ж автора – річ природна, і все ж, мистецтво більше пов'язане з підсвідомістю, а отже і з екзистенцією письменника, тому має в цій справі статус джерела більш надійного.

Поетика, згідно з етимологією слова, це техніка художньої творчості, у вузькому розумінні – система художніх засобів. Вибір того чи іншого художнього засобу, їх системність, кореляція, функції зумовлюються світоглядом письменника, суспільно-історичними умовами, середовищем. Літературна теорія ХХ століття доповнює це твердження науковими здобутками З.Фрейда, К.-Г.Юнга, міфологічною теорією тощо. Незважаючи на провідну роль безсвідомого в процесах творчості, не слід, вважаємо, залишати поза увагою авторську свідомісну концепцію людини і світу. Вона

певною мірою обмежує свавілля інтерпретацій, увиразнює неоднозначність художнього світу.

Знаки традиційної поетики в новелістиці Р.Іваничука зумовлюються усталеними естетичними матрицями української літератури, читацькими запитами, особистими мистецькими уподобаннями письменника. Однак не всі творчі запозичення можна вважати ознаками традиціоналізму. Те, що ми зазвичай називаємо традиціоналізмом, це світовідчуття, світорозуміння, естетичні смаки, котрі формувались в європейському мистецтві впродовж кількох століть, починаючи з епохи Відродження і свого класичного вигляду набули у другій половині XIX століття, протягом часового відтинку, що його англійські історики називають вікторіанською добою, а українські літературознавці – народництвом.

Логіка міркувань Р.Іваничука про традицію і новаторство розгортається в річищі таких понять, як гармонія, діалектика, взаємозв'язок, неперервність. У принципову новизну він не вірить. Бунт проти традицій для нього неприйнятний. З філософського погляду ця позиція тяжить до світорозуміння Г.-Ф.Гегеля, К.Маркса чи К.Ясперса, а не скажімо, Геракліта, С.К'єркегора, Ф.Ніцше. Понадчасову тріаду літпроцесу, традиція – модерн – авангард, можна редукувати до двох полярних позицій. З одного боку – більшою чи меншою мірою прихильники традиції, з другого – непримиренні новатори. Р.Іваничук належить, очевидно, до першого табору. Зрештою, сам письменник у мемуарах називає себе «затятим послідовником традиціоналізму» в молодості. Конфлікт між старим і новим у мистецтві видається йому надуманим. Обдарований митець – органічний новатор. Суперечки ж щоразу розпочинають посередності, аби приховати брак думки чи неспроможність до експерименту. Водночас Р.Іваничук підтримує чинність конфлікту, звинувачуючи абсурдистську літературу в тотальному нігілізмі. Письменник вірить у те, що дух може оновлюватись щоразу в іншій подобі, залишаючись в суті своїй незмінним. «Прихильники традиціоналізму, – пише він, – дбають здебільшого про розвиток уже вироблених мистецьких

форм, використовують духовний досвід народу і постійно підтримують зв'язок з національною історією» [43;56]. Однак «без поєднання життєдайної традиційності з невпинним пошуком сучасних форм художнього вираження будь-який твір на будь-яку тему народиться нецікавим, пустопорожнім або ж примітивним, одноплановим – з того чи іншого боку» [43;56]. Не можна не погодитися з Р.Іваничуком у тому, що вищезначений конфлікт перетворюють у «полювання на відьом» якраз заздрісники з легіону посередностей, проте даремно думати, що в межах елітарного мистецтва – такою письменникові бачиться майбутня українська література, не заангажованою ні державою, ні споживачем – ця суперечка згасне. Гармонія, на жаль чи на щастя, можлива тільки в теорії. Річ у тому, що нікому не дано збагнути, а що є власне майбутнім, і що тільки мода, адже художній експеримент елітарного, *ad hoc* незалежного митця – гра найвищого порядку. І, мабуть, не тільки гравець визначає, хоч яким би він був обдарованим: стане експеримент творчим здобутком чи залишиться нігілістичною витівкою, якою він здається спочатку.

Ставлення Р.Іваничука до сучасного літературного літпроцесу, до молодих українських письменників подиктоване прагненням знайти «золоту середину» в суперечці консерватизму з новими віяннями. Схоже, такою в уявленні письменника мусить бути істина: серединною, зрівноваженою, гармонійною і найголовніше – прогнозованою. Вирішальним критерієм оцінки художнього твору Р.Іваничук вважає талант. Тому він рішуче проти того, аби приписувати сучасній українській літературі стан мистецької кризи, хоча світоглядно і настроєво вона не справляє на нього вигідного враження. Прагнучи дотриматись мудрого нейтралітету, думка все ж неминуче тяжіє до одного з полюсів. Вигук «У нас нема літератури!», котрий Р.Іваничук-мемуарист повторює слідом за Г.-Е.Лессінгом, В.Белінським, І.Франком, М.Рябчуком, певно, надається до застосування у будь-яку епоху, оскільки винятково талановитих митців не так вже й багато за будь-якого часу, а потворних явищ, приміром, епігонства, у поточному літпроцесі більш ніж

достатньо. Молодій українській літературі письменник закидає все те, чого у власній творчості уникнув: «літературні ерзаци, сліпе калькування з відомих, проте в сучасній Європі вже застарілих матриць» [55;33]. З публіцистичною гостротою він акцентує у творчості молодшого покоління насамперед одіозні, малопереконливі в художньому відношенні моменти, тим самим спрощуючи явище; в поле його зору потрапляють «іздриківські маніпулювання над манерою західних модерних авторів й бездумне прищеплювання чужих зразків на гілки нашої садовини», «не властивий нашій моралі жаданівський содомізм», «винничуківсько-покальчуківська порнуха». Бачимо більш прихильну і складну оцінку творчості С.Процюка, В.Медведя, Ю.Андруховича. «Нечуваним досі знавцем мови», «майстром стереобачення світу», «творцем українського потоку свідомості» називає прозаїк Є.Пашковського. Ці твердження відбивають світогляд пізнього Р.Іваничука [55;33]. Вони наświetлюють його творчі принципи, критерії вибору поетикальних засобів почасти в раніших новелах, але головним чином у тих новелістичних фрагментах, що увійшли до мемуарів. Прикметно, що своїм двозначним ставленням до молодих Іваничук нагадує І.Франка, якого бачить насамперед у ролі духовного наставника нації. Як у автора повісті «Великий шум», так і в пізнього Р.Іваничука з'являється манера письма, котра певною мірою суперечить власним публіцистичним настановам.

Неважко помітити, що у висловлюваннях Р.Іваничука співвідношення між культурою і цивілізацією приблизно таке, як між традицією і новаторством, духом і душею твору та його формою. Тоталітарна і демократична цивілізації однаково несуть у собі антикультуру. Холодний практицизм сучасної цивілізації викликає опір майстра: «Приховано, але невпинно, немов шашіль, вона підточує, нівелює національні грані духовного життя: відтісняє набутки народних традицій в музеї та етнографічні збірники, створює маскультуру, яка здебільшого не є національною, підмінює романтизм буржуазним практицизмом, зневажає ідеалізм, притуплює

ініціативність, гнучкість і винахідливість людського мозку: з одного боку, народжує поодиноких учених, які створюють думаючі машини, а розв'язати математичну головоломку їй зовсім не спроможні» [52;83 – 84]. Тому мемуарист закликає молодих митців «пошити гамівну сорочку» на сучасну цивілізацію. Однак пошити її треба не за старими зразками, а за сучасним кроєм. Домінанта тривожних роздумів майстра – доля національної культури. За всіх можливих модернізацій, переконаний він, українська література повинна зберегти національну матрицю.

Автор роману «Манускрипт з вулиці Руської» досить точно визначив свою стильову приналежність – модерніст [56;40]. На підтвердження цього факту промовляють особливості поетики його найкращих романів і оповідань, приміром, експерименти з часом і темпоритмом, що виказують нахил до міфологізму, а ще більше – гідна пошани здатність оновлюватись, подавати кожен наступний твір формально не схожим на попередній, риса, яку він міг перейняти в одного з своїх вчителів – М.Коцюбинського. Подиву гідна мужність, з якою сформована, літня людина без огляду на кон'юнктурні міркування переосмислює колишні переконання, скажімо, оцінку вчення Ф.Ніцше, безжально висвітлює відомі історичні постаті – об'єкт побожності для «патріотів», здійснює переоцінку деяких моральних засад рідного фольклору [52;89]. А втім, і тут можна простежити традицію, започатковану ще Т.Шевченком (поема «І мертвим, і живим...»), підхоплену І.Франком («Nie kocham Rusi»), продовжену Є.Маланюком і В.Стусом. Щоправда, ця традиція ніколи не була магістральною і постійно викликала опір, навіть обурення сучасників. Будучи традицією така любов-ненависть до рідної землі ніколи не стане засадою традиціоналізму. Насправді, жорстко реалістичний погляд на історію рідного народу – передумова належної критичної оцінки себе і свого часу: Роксолана, безперечно, видатна жінка, проте владна, жорстока, байдужа до вітчизни, зворотним боком оспіваної в піснях бідності є безініціативність і заздрісність, випадки І.Франка проти А.Міцкевича – свідчення і мужності, і амбітності.

Підґрунтям Іваничукового традиціоналізму є модернізоване народництво. Воно позначилось не стільки на формальному аспекті його творів, скільки на змістовому, духовному, ідейно-художньому. Не випадково трапляється у нього суто народницьке ототожнення Бога і батьківщини: «Шлях до Бога завжди пролягає через Батьківщину». А в іншому публіцистичному фрагменті він зізнається, що за перо його примусила взятись неволя. Щось подібне свого часу мовив В.Стус, а ще раніше І.Франко. За цими висловлюваннями криється усвідомлення високого покликання літератури і громадської місії письменника. Відповідно до сучасної духовної атмосфери, а Р.Іваничук завжди був чутливий до неї, прозаїк закликає українську літературу позбутися функціонерства. Останнє поняття тлумачиться ним як залежність від держави, політична злободенність, оголена публіцистичність, художня тенденційність. Натомість не може бути мови про втрату зв'язку з нацією і її потребами, з літературною і етичною традиціями. Таким чином, проголосивши талановитість єдиним критерієм художнього твору з погляду вічності, Р.Іваничук водночас накидає письменникові націєтворчу місію і не схильний послідовно проводити вододіл між суто естетичною і національно-етичною сферами. Очевидно, що це рішення нав'язане інтуїтивним, релігійним у своїй суті відчуттям єдності світобудови. Адже Абсолют є уособленням цілковитої тотожності добра, краси, істини.

І все ж, віднайти гармонію красивого і корисного не просто. Якраз домінанта першого складника сподіваної гармонії провадить до ускладнення поетики, до її модернізації і збагачення; інша річ, що експеримент не завжди увінчується художніми здобутками. Парадоксально, що в своїх оповіданнях і романах радянського періоду за умов ідеологічного тиску Р.Іваничук, приховуючи патріотичну ідею в підтекст, виглядав більш художньо переконливим, аніж, скажімо, у форматі вільного висловлювання в останньому романі «Через перевал», в якому Є.Баран побачив зайву публіцистичність [6]. Більше ніж за півтора десятиріч тому маркіз Астольф де

Кюстін у знаменитій книзі про миколаївську Росію не без іронії писав: «Нема поетів нещасніших, аніж ті, кому доводиться нидіти в умовах найширшої гласності, адже коли всякий може говорити про що завгодно, поету залишається тільки мовчати. Видіння, алегорії, інакомовлення – ось засоби вираження поетичної істини. Режим гласності вбиває цю істину грубою реальністю, не залишаючи місця польоту фантазії» [91;127 – 128].

Велику роль у поезії Р.Іваничука відіграють фонетичні засоби стилістики. Більше того, саме поняття художнього стилю, на думку прозаїка, включає визначальний вимір музичності. Творче обличчя письменника визначає насамперед мелодика фрази: «Але що ж таке нарешті – стиль? Це передовсім музикальність фрази. [...] Автор повинен відточити синтагматичність фрази: поділити її на певну кількість словесних сукупностей, які можна вимовити за одним подихом або ж – промовчати їх при одному затамуванні дихання. Синтагма для кожного автора має свій індивідуальний вимір ...» [52;74]. Р.Іваничук будує фразу згідно з приписами класичної риторики прозорою за змістом, гармонійною за структурою, мелодійною для сприйняття. Очевидно, традиціоналізм має свій музичний еквівалент. І відповідниками цієї стилістики будуть, певно, більше духовні концерти Д.Бортнянського і А.Веделя, ніж атональна музика А.Шнітке чи нової віденської школи. Структура і склад художнього висловлювання Р.Іваничука далеко стоять від авангардного експериментаторства М.Семенка і стилістичної розкутості М.Хвильового.

Характерно, що митець ставить собі на карб не пошук істини, хоч якою б вона була потворною, несподівано жорстокою чи прекрасною, а «красу мислі». Отже, ідеал гармонії і структурує фразу, і спрямовує хід думки. Думка розгортається наперед визначеним шляхом у рамках заданих параметрів. Розум – не просто інструмент пізнання, його перетворено на предмет культу. Напрошується аналогія між художнім твором і проповіддю. Традиціоналізмові можна було б закинути претензійність і водночас слід

підкреслити, в кращих зразках, високу його вимогливість до себе і відповідальність перед словом.

Ще на початку XX століття І.Франко в одному з оповідань вустами Хоми без серця, якому, проте, належить симпатія автора, доводить: жоден соціальний переворот не поліпшить життя, якщо людина не звільниться від внутрішнього ворога – духовного лінівства. На заувагу опонента, яка полягала в тому, що люди потребують віри, чогось святого і непорушного, Хома без серця відповідає: «Всього того потребують не люди, а ті наші старі тирани та визискувачі, що сидять у нас самих і яких ми препобожно, нетиканих і невменшених, передаємо своїм дітям і внукам, неважаючи на всю нашу освіту й цивілізацію. Наша духовна лінь і безкритичність, наша трусливість і апатія – ось хто потребує віри, догми, неомильної рецепти на те, що буде і чого ніхто не знає і не може знати» [156;21 – 22].

Вічні цінності передбачають абсолютний час і простір, де вони, цінності, потверджують власну чинність. Абсолютність вищеназваних категорій науково обґрунтована І.Ньютоном. Ідея історії як неперервного процесу базується на уявленні про єдність часу і простору. Античний світ цієї ідеї не знав. Антична історія не мала вектора і сенсу. Європейська історія отримала сенс і спрямованість завдяки християнству. Перспектива Страшного Суду проймає писану історію дидактизмом. Речі і події наповнюються універсальним моральним змістом тільки з погляду вічності. І тоді художні твори на історичну тематику можуть виконувати педагогічну функцію. Відтак сучасність художнього часопростору набуває значення розташовуючись між минулим і майбутнім.

На думку С.Андрусів, поетика автора роману «Четвертий вимір» передбачає трактування історії як неперервного суцільного потоку, на кожному структурному елементі твору лежить слід минулого, сучасного і майбутнього. Кожен момент часу сюжетного постає на тлі великого історичного часу [2;11]. Ці висновки можуть стосуватися так само новелістики Р.Іваничука, хоч більшість його новел присвячені сучасності.

Але в тематично-проблемному відношенні сам письменник між романом і новелою, здається, не проводить великої різниці: його книга «На перевалі» містить цикл історичних оповідань. До речі, в Р.Іваничука часто трапляються випадки міжжанрової взаємодії: частина нарисів пізніше розгортається в новелу, новелістичними вставками рясніють мемуари; однак це вже предмет окремої розмови про новаторство.

У ХХ столітті ідея історичного часу втратила статус безапеляційної істини. О.Шпенглер, М.Фуко, український мислитель В.Петров здійснили «бунт» проти генетичної нерозривності культурних епох. Відтепер час нагадує архіпелаг островів, а не ріку, з якою традиційно в'яжеться його образ. На зміну поняттям еволюції, розвитку, каузальності, які раніше описували рух історії, приходять інші – революція, катастрофа, обернена причина (скажімо, не фашизм є наслідком філософії Ф.Ніцше, а якраз ця філософія сталася передчуттям фашизму як причини). Нетрадиціоналістське світорозуміння і світовідчуження спирається на новітні математичні, природничі, історичні дослідження: на теорію відносності А.Ейнштейна, теорему Геделя, геометрію Лобачевського-Рімана, вчення І.Пригожина, теорію пасіонарності Л.Гумільова тощо. Модернізація традиції, яку здійснює Р.Іваничук, можлива в тому випадку, якщо дотримуватись принципу нежорсткої кореляції між змістом і формою. Його власні висловлювання підтверджують це припущення, оскільки якраз форма новел і романів письменника досить сучасна.

Серед своїх літературних вчителів Р.Іваничук називає Г.Тютюнника, І.Вільде, М.Яцкова, В.Гжицького, тобто митців, в середовищі яких він формувався як письменник, а також А.Головка, І.Керницького, Ю.Опільського, А.Чайковського – авторів, котрих читав в дитинстві, Гр.Тютюнника, Н.Бічюю, своїх однолітків, Е.М.Ремарка, А.Франса, особливо відзначає новелістику В.Стефаника, М.Коцюбинського. Іноді він вказував конкретні твори, що справили незабутнє враження, наприклад, книга Ремарка «На Західному фронті без змін» приголомшила жорстокою правдою, а

історичний роман А.Франса «Боги жадають» – притчевою символікою і філософським зарядом [див.137;15].

Західноукраїнський новеліст І.Керницький, що увійшов в історію української літератури трьома книгами малої прози і по Другій світовій війні був відомий на еміграції як фейлетоніст, в ряду наставників молодого письменника займав не останнє місце. 1989 року в часописі «Жовтень» Р.Іваничук опублікував декілька новел Керницького з власною післямовою. Судячи з суперлятивів післямови, у свого попередника Іваничук перейняв вибагливу стилістику, особливу мелодику фрази, вельми близьку до його Іваничукової структури речення, періоду, точні і яскраві художні деталі, лаконізм і ліричність художньої мови. Зіставлення художніх текстів раннього Р.Іваничука та І.Керницького дозволило виявити також тенденцію до суто «селянських» порівнянь імпресіоністичного суб'єктивного характеру. Наприклад, Керницький пише: «... вітер, як той езекутор, рвав на нас одежину, рвав із голих капустянищ останні відмерзлі листки капустиння й розносив їх по чорних полях, як позови за недоплачені податки» [78;62] або «Пропала як панщина!» [78;59] чи так: «трава, що пахла печеними яблуками» [78;58]. Іваничук натомість пише: «тихо, як у замкненій церкві» [45;3], «голоси людей мнуть на ресорах, мов горстки льону на терлицях» [45;12], «мова її була тепла, як рілля після зливи» [45;14]. «Народну афористичність порівнянь» у перших новелах Р.Іваничука відзначила свого часу ще М.Коцюбинська.

Складніше знайти сліди впливів художніх текстів І.Франка. Більш очевидний вплив Франка як особистості: просвітянство, національна ідея, культ праці, європеїзм. І все ж, лейтмотив психологічної роздвоєності, викликаний, очевидно, радянською дійсністю або якимись особливостями власної вдачі, опосередкований, здається, і Франковою образністю. Йдеться про новели «Плюшевий ведмедик», «Байкал», а ще більшою мірою романи «Четвертий вимір», «Шрами на скалі». Не пройшла повз увагу Р.Іваничука і така якість Франкової прози початку ХХ століття як притчевість (оповідання

«Будяки», «Терен у нозі» тощо), що позначилась на Іваничукових новелах «Відплата», «Тонконогий лошачок», але знову ж таки – більшою мірою в романістиці.

За словами письменника, найбільший вплив на нього як на новеліста-початківця справили М.Коцюбинський і В.Стефаник. Про це також неодноразово писала критика. Проза В.Стефаника привернула увагу молодого новеліста вагомим підтекстом, лаконізмом вибухової сили, «принципом айсберга», проза автора «Цвіту яблуні» – тонкими нюансами, імпресіоністичною колористикою, витончено суб'єктивним баченням світу. Обоє класиків об'єднує новелістичний спосіб мислення: акцент на доленосних ситуаціях, активне використання деталі, настроєвість, внутрішній монолог, невластиве-пряме мовлення (особливо у Коцюбинського). Амбітність раннього Р.Іваничука полягала у прагненні виробити досконалий стиль, що синтезував би кращі здобутки обох славетних новелістів. Їхній вплив більш відчутний, звичайно, у ранньому періоді творчості Р.Іваничука, однак присутній у творчо осмисленій формі й пізніше.

Новела «Стара хата» (її також можна було б назвати поезією в прозі) нагадує про автора повісті «Тіні забутих предків» не тільки іменами чугайстра, чорта-арідника, мавки, мольфара, але й тією концепцією минулого, що чинить живий, майже містичний вплив на сучасність. Між іншим, і обсяг, і лірична безсюжетна оповідь цього твору, і концепція близькі до прозового фрагменту О.Довженка «Хата». Цікаво відзначити, що в новелі Р.Іваничука з'являється, окрім перегуку з М.Коцюбинським, самостійний мотив будівництва нового житла (також у новелі «Дім на горі»), що є ніби проекцією прагнення кардинальної і саме тому марної перебудови власного життя, більше – світоустрою.

Дослідник поезики М.Коцюбинського Ю.Кузнецов відзначає, що головний герой багатьох новел цього письменника початку XX століття – «переважно людина тонкої душевної організації, багатого світосприйняття, не позбавлена почуття прекрасного, її сприйняття навколишньої дійсності

відзначається свіжістю, спостережливістю, забарвлене складною гамою переживань» [88;107]. Герої ж В.Стефаніка – монументальні, найчастіше селяни, їхні емоції не відзначаються різноманітністю, суперечливістю, однак переконливі, глибокі і яскраві. За персонажами В.Стефаніка – багатий народний досвід, котрий дозволяє стоїчно сприймати удари долі; трагізм ситуації увиразнює в людині Стефаніка універсальну схему поведінки, жорстокий закон життя, злютовує ув одно екзистенцію людини, звіра і квітки. Натомість індивідуалісти М.Коцюбинського пізнали свободу вибору, критична ситуація викликає в них внутрішні колізії. Вони самі є творцями життя. До першого «стефаніківського» типу персонажів належать у Р.Іваничука дід Панас з новели «Батько», Штефан з новели «Побий мене!...», герой новели «Дім на горі» Пантела, до другого – поет із «Рододендрів», персонажі-оповідачі новел «Плюшевий ведмедик», «Порвана фотокартка», «Відплата», «Злочин», «Новорічний келих за щастя» тощо. І все ж художній світ Коцюбинського-психолога Іваничукові ближчий. Починаючи з кінця 60-х рр., у автора книжки «Дім на горі» побільшало персонажів-інтелігентів, мешканців міста. Колізії беруть гору над конфліктами. У багатьох випадках над персонажами Р.Іваничука не тяжить фаталізм ситуації, бо вони самі її обирають.

М.Коцюбинський виступив новатором у сфері імпресіоністичної пейзажної деталі. «Особливо багата, – пише Ю.Кузнецов, – образна палітра письменника у відтворенні квітів ...Кожна квітка – не тільки образ, а й у певному смислі характер» [88;68]. У зв'язку з цим фактом на думку спадають «рослинні» назви Іваничукових новел «Бузьків огонь», «Не рубайте ясенів», «Рододендри». Перші два твори споріднені також кільцевою пейзажною замальовкою, що занурює оповідача у спогади про перше кохання, про світ чистоти і щирості, втрачений і невіднайдений рай. Образи рослин в цих новелах такі ж диференційовані, як у М.Коцюбинського, виконуючи водночас психологічну функцію. Проілюструємо цю думку двома фрагментами. «Ломонос ...цупко поліз по вершечках кущів, ожин і накинув

на них весільну фату (намітку) свого прозорого цвіту» [цит. за 88;68], – пише М.Коцюбинський. А ось початок новели «Бузьків вогонь»: «Тонконогі, високі, головки – зірочками, червоні й незапашні, ростуть на мочаруватих левадах квіти.

Це бузьків вогонь.

... Не можу ніколи байдуже пройти мимо. З теплим тремтінням у грудях, як на побачення з коханою, іду, зриваю, а далекий спомин тугою і ласкою пестить серце» [45;65]. Образи квітів в обох фрагментах олюднюються (у Коцюбинського інтенсивніше). Природа набула ознак дійової особи. Тривіальний народнопісенний паралелізм у Р.Іваничука та модерністів переосмислюється як засіб відтворення пластів індивідуальної та колективної підсвідомості (М.Коцюбинський це зробив у повісті «Тінях забутих предків»). В іншій новелі маємо послідовне і концептуальне порівняння співачки Уляни з гірською квіткою рододендру. Новела «Плюшевий медведик» починається з весняного пейзажу, змальованого в імпресіоністичній манері, з вербових котиків, що запахом викликають у героя спогади.

Вплив М.Коцюбинського відчувається в побудові сюжету і композиції ряду новел Р.Іваничука. Скажімо, «Айна» тяжіє до циклу оповідань класика з татарського життя. Простежується паралель між цим твором і новелою «На камені». Втеча і загибель коханців у М.Коцюбинського зумовлена тиском патріархальних жорстких традицій, що визначають людську долю, не вважаючи на веління серця. Подібний конфлікт і сюжетні перипетії у Р.Іваничука зближують радянського солдата і азербайджанську дівчину. Щоправда, розв'язка інша, продиктована духом часу: торжество радянською влади веде за собою духовне звільнення від антигуманної традиції, забобонів і порятунк від смерті.

Виразний композиційний перегук простежується між новелою М.Коцюбинського «Сон» і новелою Р.Іваничука «Новорічний келих за щастя». В основі твору – криза подружніх стосунків, пригасання почуттів,

викликане марнотою щоденного буття і як наслідок – подружня зрада. Проте, як і в новелі Коцюбинського, факт зради радше уявний, а точніше сновидний і тому не призводить до розриву взаємин. Більше того, якраз сон допомагає героєві вийти зі скрутної ситуації, зрозуміти оманливу суть тієї, котра стала поміж ним і дружиною (персонаж Коцюбинського розповідає свій сон дружині і нарешті знаходить з нею втрачену спільну мову). Прикметно, що рішення призводить до подолання замкнутого простору кімнати, художній засіб аналогічний до того, що використовує Коцюбинський у новелах «Лялечка», «Цвіт яблуні». До речі, ситуація любовного трикутника розіграна також в новелі «Порвана фотокарточка». І цього разу жінка-мрія не стає на заваді подружжю, а навпаки – допомагає порозумітись.

Ю.Кузнецов сконстатував у поезиці М.Коцюбинського два типи художніх структур: мозаїчну і кільцеву. Мозаїчна структура передбачає поєднання кількох відносно незалежних один від одного епізодів чи ліричних медитацій. Кільцева структура становить собою етапи психічного процесу, стрижнем якого є наскрізна деталь або сукупність деталей, що набувають різного значення впродовж тексту. З цього погляду новели Р.Іваничука «Зелений гомін», «Новорічний келих за щастя» можна розглядати як такі, що поєднують в собі елементи мозаїчної і кільцевої структур. В оповіданні (жанрове визначення автора) «Під склепінням храму» сукупність наскрізних деталей, елементів інтер'єру (трикутне око, янгол над тілом Христа, рицар, що сміється з віруючих) виступає радше антитезою до релігійний почувань головної героїні і не сприймається в одному річищі з рухом її душі. Певно, маємо тут ваду оповідання, а не свідомий задум автора. Натомість яскравим прикладом відтворення кілець психологічного процесу за допомогою семантично мінливих деталей є повість «Сьоме небо». Зміни в настроях і думках трьох друзів у перші дні війни послідовно відбиваються на семантиці деталі: зображення на кахлях, «павучок-пацифіст». Пацифізм Богдана Зарицького іронічно обігрується в образі павука: «Кожного ранку Зарицький з цікавістю споглядав маленького і боязкого павучка, що вряди-годи вилізав

із щілини в стіні на своє незриме плетиво і ждав поживи. Цей павучок був цілком позбавлений хижості, видно, через свою боязку вдачу він і поселився в чистій тихій хаті, в яку не залітали ні мухи, ані комарі ...» [50;19]. Рішення Страуса повернутися до міста, обрати активну життєву позицію посилюється у той же спосіб, однак тепер уже антитетично: «Страус підвівся, глянув зблизька й покоровився від обридження: павучок був висохлий, прозорий, крихкий...» [50;95].

Деякі з ранніх новел Р.Іваничука, навіть без попереднього аналізу їхньої поетики, з першого знайомства викликають, вже на рівні відчуття, аналогії з творчістю В.Стефаника. Один з таких текстів малої прози Р.Іваничука має назву «Батько». Лаконізм фрази, майже відсутні складні речення, перевага діалогів над авторською мовою – все те, що змушує згадати Стефаника. «У новелах Стефаника, – пише В.Лесин, – нема довгих періодів, ускладнених синтаксичних конструкцій, зокрема з дієприкметниковими та дієприслівниковими зворотами. Речення в нього стислі, прозорі за будовою, іноді уривчасті, з пропущеними окремими членами. В них багато дієслів і порівняно мало означень. Письменник не захоплювався тропами» [95;62]. Той же мотив самотньої старості, спричиненої відчуженням між батьком і донькою, що поїхала до міста вчитися і не повернулась, зустрічаємо в одній коротких новел Стефаника («Портрет»). А в новелі «Плюшевий ведмедик» є фрагмент аналогічний до внутрішнього монологу, що промовляється подумки персонажем зі Стефанікового твору «Вечірня година»: «Шутка б'є, не я б'ю... шутка б'є, не я б'ю, – намагався з пам'яті викресати картину дитинства, але даремно...» [45;77]. Герой Стефаника намагається також пригадати чути в дитинстві пісню, в його випадку – «Ой не коси бузьку сіна». Це свого роду замовляння у персонажів Стефаника та Іваничука покликане воскресити світ дитинства, знайти внутрішню моральну точку опору серед хаотичного сьогодення. Новела «Плюшевий ведмедик» прикметна ще в одному відношенні: Р.Іваничук використовує рідкісний і цікавий прийом внутрішнього

діалогізованого монологу. Цей різновид внутрішнього монологу трапляється і в одному з найкращих зразків малої прози письменника під назвою «Байкал». В.Стефаник вдається до цього художнього засобу в новелі «Май», М.Коцюбинський – у новелі «Persona grata». Ці факти говорять про поглиблення психологізму при художньому відтворенні ситуації вибору. Проте українські класики надавали діалогізованому монологу іншу роль, аніж Р.Іваничук: пробудження внутрішнього життя і гідності принижованої людини, для авторської свідомості цей вибір не викликав проблем, в той час як у автора «Плюшевого ведмедика» він посилив поліфонію думки.

М.Коцюбинський і В.Стефаник писали поезії в прозі (жанр цей народився на зорі модернізму). Іваничукові поезія «Тополина заметіль» своїми інтонаціями нагадує манеру автора «З глибини», а інший твір цього жанру «Повернення» народнопісенним ладом, образом цвинтаря, символом дороги-життя як вічним поверненням до батьків ближче стоїть до Стефаникової поезії в прозі «Дорога».

Дослідники окреслюють своєрідність ліризму Стефаника в річищі фольклорної поетики. Наприклад, в архітворі великого новеліста «Камінний хрест» «близькі за звучанням і тропікою до народної пісні ... всі ліричні місця» [95;101]. В новелі «Давнина» «найліричніше місця розповіді про ідилічне життя Дмитрової родини щедро насичені фольклорними образотворчими засобами» [95;122]. У згадуваній вже «Вечірній пісні» народна пісня виконує роль наскрізної сюжетотворчої деталі. Таку ж функцію пісня має в новелах Р.Іваничука «Зелений гомін» і особливо «Бузьки на Семеновій хаті». За цим криється, на нашу думку, спільний неофольклоризм як відрух модернізованого народництва, спосіб синтезувати приватне життя селянина чи інтелігента з віковичними народними цінностями, патріархальними святощами, криза яких наприкінці XIX ст. вже спостерігалася.

1.3. Мала проза Р.Іваничука як художній вияв духовної атмосфери часу

Якщо справедливе твердження Й.В.Гете, який казав, що передумовою розуміння поета є відвідина його батьківщини, то так само слід визнати рацію й за іншою думкою: щоб спізнати митця, треба зануритись у час, в якому митець формувався і діяв, наскільки дають змогу історичні та художні джерела. Аксіомою літературознавчих досліджень стала теза про вирішальний вплив епохи на становлення індивідуальної поетики письменника. Навіть опір літературній моді узалежнює письменника від сучасності. Априорі можна припустити, що найбільш піддатний епосі рівень тематично-проблемний, меншою мірою – музика фрази, засоби характеротворення. Багато важать особисті симпатії до чільних представників літпроцесу. Їхня творчість може викликати у рівновеликих митців не стільки наслідування, скільки порив до творчого змагання. У наближенні поняття культурно-історичної епохи чи періоду постає складним і суперечливим, бо розгалужується на течії, школи, напрями. Визначальним фактором своєрідності власного естетичного почерку у потоці творчих ідей часу слід визнати сукупність самоідентифікацій автора. Безпосередньо вони представлені у мемуарах, публіцистиці, листах.

Більшість новел Р.Іваничука було написано, починаючи з другої половини 50-х рр. і закінчуючи початком 80-х рр., – протягом чверті століття. Чи не найважливішими у формуванні майстерності Іваничука-новеліста стали 60-і рр., хоч сам він називає другу половину 70-х рр. як вихід на оптимальний рівень власної форми у цьому жанрі. І все ж, літературний портрет Р.Іваничука в інтер'єрі шістдесятництва, необхідний у справі прояснення першоджерел його поетики. Без духовного досвіду шістдесятництва не було б роману «Мальви».

Ситуація, описана в історичному оповіданні «Сентиментальні мандрівки», характеризує, здається, духовну ситуацію 50 – 60 рр. в колах

української інтелігенції. Карамзін, один з персонажів твору, висловлюється надто сучасною мовою, використовуючи мистецтвознавчу термінологію, що з'явилася пізніше. У тексті виразно акцентується засіб перенесення сучасних проблем на історичний матеріал, тобто читачеві відкрито шифр, спосіб прочитання. Скажімо, Радищев може уособлювати постать дисидента кінця 70-х рр. XX ст., Карамзін – конформіста, Капніст – прихованого нонконформіста, можливо, самого Р.Іваничука. Деякі твердження Карамзіна виразно нагадують естетичні засади шістдесятників: «Я ворог того літературного напрямку, який покликаний прославляти в трагедіях і одах монархів, а в комедії і сатирі – висміювати простих смертних. Я не визнаю навіть веймарського класицизму Лессінга, Гете, Гердера, які сьогоднішні проблеми переносять у сферу філософії й історії. Не знаю, який напрямок обрали собі ви, я ж буду одним з перших у Росії послідовників сентименталізму. Ми мусимо навчитися проникати в душі простих людей, розкривати їх благородство, гідність, силу й терпеливість, радощі й болі» [53;181].

Особливості поетики малої прози Р.Іваничука увиразнюються на тлі прози шістдесятників в аспектах творчого пошуку, тематично-проблемному, композиції, характеротворення, мовлення персонажів.

Рецепція Р.Іваничуком шістдесятників і шістдесятництва перебуває під знаком дискусій, дерзань, творчих пошуків. Його спогади про той період міг би об'єднати образ «прекрасної катастрофи». До цього покоління прозаїк небезпідставно зараховував і себе. Більше того, позиція Р.Іваничука – суто шістдесятницька, позиція митця і громадянина. Іваничуків образ взірцевого українського митця (навіть наявність такого образу знакова) позначений шістдесятницькими рисами. Український письменник, переконаний Р.Іваничук, має бути новатором, але шанувати традицію, бути незалежним від владних структур за будь-якої суспільно-політичної ситуації і займати активну громадську позицію, бути «добрим європейцем» і користати з національного способу образного мислення, сповідувати естетизм і

спиратись на моральні цінності. У пам'яті Іваничука-мемуариста зринають львівські гастролі учасників київського Клубу творчої молоді Л.Танюка, І.Дзюби, І.Драча, М.Вінграновського, переповнений актовий зал університету, експлікація п'єси М.Куліша «Отак загинув Гуска» молодим режисером Л.Танюком, президентом Клубу, у театрі ім. М.Заньковецької. Вистава радувала модерним оформленням «після набридливих соняшників, тинів і глечиків на кіллях» [41;111], виступи І.Дзюби вражали незвичним в українській літературній критиці після І.Франка досконалим знанням європейських літератур, а поети І.Драч та М.Вінграновський – новою поетичною мовою. Без цих подій і вражень, зізнається письменник, він залишився б непоправним традиціоналістом. Шістдесятники «відмовились назавжди від плаксивого й нудного національного мазохізму» [41;110], прилучилися до сучасного за духом літературного урбанізму. Зокрема Н.Бічуї, та, мабуть, не тільки їй, а ширше – новим духовним тенденціям літпроцесу, Р.Іваничук ставить в заслугу те, що українські письменники не залишилися назавжди «... нудно-традиційними, лінивими до пошуків нових форм, сито задоволеними тим, що знаємо, банальними белетристами, які спроможні описати факт і не вміють визначати його вартості, оспівувачами сільського босоногого дитинства, апологетами старих дідів і бабусь, що сидять на призьбах під патріархальними стріхами, – і може б, ніколи не побачили міської вулиці з її ритмом, запахами, архітектурою, типажами ... не навчилися б у густому потокові власної свідомості побачити найрізноманітніші ракурси явищ у потрібному освітленні й робити безліч спроб перетворення власного життєвого досвіду» [41;116].

З-поміж українських прозаїків-шістдесятників Р.Іваничук найчастіше згадує Н.Бічую і Гр.Тютюнника. Вони допомогли Іваничукові-новелісту знайти себе. І якщо першу авторку, довголітню подругу, повірника творчих задумів, він підносить у контексті, нюансованому іронією, контраверсійному і парадоксальному, то другого – у сповідальному і навіть трагічному. У збірнику спогадів про Гр.Тютюнника «Вічна загадка любові» Іваничуків

спогад становить собою цілком самостійну новелу, одну з кращих. Розповідь про Тютюнника, про спільне блукання нічним Києвом, про запеклі дискусії і задушевні розмови вписано в загальний образ шістдесятництва, покоління «прекрасних катастроф» і духовного пошуку. В мемуарах образ великого письменника доповнено більш реалістичними штрихами. У співжитті Тютюнник був важкою людиною, однак справжнім другом. Значення творчості Гр.Тютюнника для свого покоління Р.Іваничук виразно окреслив у відкритому листі до М.Жулинського: «З появою творів Григора прийшла в літературу нова художня фактура: правдиве, жорстке, вивірене авторською вимогливістю слово, яке само собою відкидало половину банальності й сентименталізму, будь-яку вторинність, було оголене, немов відвіяне зерно, й не поступалось стефаниківському слову – хто з цим фактом не хотів рахуватися й не шукав у собі нових ресурсів творчих сил, той ...безслідно зникав з поля зацікавлень болільників-читачів...» [65;221].

Впродовж 50-х рр., із відстані часу підбив підсумки Л.Новиченко, в УРСР здійснювалась «політика жорсткого тиску на літературу», яка «знижувала естетичну якість художнього мислення, породжувала обезкрилюючий страх, невпевненість, оглядку, недостачу щирості – з одного боку, пристосуванство, лестощі, славослів'я – з другого» [118;10]. І.Кошелівець назвав генерацію, що прийшла в українську літературу в 30-ті рр., а зрілості досягла в 40-ві – 50-ті рр., поколінням графоманів. І в цьому означенні була гірка частка правди, адже саме це покоління виховувалось і зростало під радянською владою, створювало за вказівками партії ідеологічно витримане мистецтво. До цієї генерації належали О.Гончар, М.Стельмах, А.Малишко, Г.Тютюнник та інші. В українській літературі 50-х рр. працювали також їхні попередники, досвідчені майстри: Ю.Яновський, О.Довженко, А.Головко, В.Гжицький тощо. Не уникли політичного тиску й видатні літератори Західної України П.Козланюк, І.Вільде, С.Тудор. Це були безпосередні літературні наставники молодого прозаїка Р.Іваничука. Навіть талановиті письменники, вимушені вдаватись до фальшу, тенденційності,

напівправди, а то й одвертої брехні, творили нижче рівня своїх можливостей. 1949 року Ю.Яновський отримав Сталінську премію третього ступеня за книжку малої прози «Київські оповідання». Вельми характерну для того часу присвяту бачимо до видання цієї книги 1953 року: «Любимій Москві присвячую». На думку Г.Гримич, вирішальну роль в цій історії з присудженням Ю.Яновському Сталінської премії відіграло знайомство вождя з оповіданням «Через фронт», де йшлося про сільського хлопчика з Київщини, який на окупованій території вирішив йти «до самого Сталіна в Москву, в самісінький Кремль». Сільський хлопчина виявився посланцем цілого народу, приймаючи у свою стареньку шкільну сумку листи до Й. Сталіна. Відмовившись від властивої йому стильової манери, Ю.Яновський вдається до надуманих ситуацій, ходульних образів, штучних діалогів, неприродних розмовних інтонацій. Ці родові вади соціалістичного реалізму притаманні також іншим тогочасним оповіданням, що належать перу О.Гончара, С.Жураховича, В.Козаченка, І.Сенченка, І.Чендея, М.Чабанівського... – всіх тих українських радянських прозаїків, котрі складали поточну лектуру молодого Р.Іваничука.

Перші оповідання Р.Іваничука публікував у часописі «Жовтень» завідувач відділу прози Г.Тютюнник. Ті оповідання були вельми схожі на Тютюнникові, що побачили світ окремою книжкою «Зорані межі» (1951) у Львівському книжково-журнальному видавництві. Вони не виходили за межі суворо регламентованого набору тем: «картини колгоспної ідилії, прилучення до колгоспу якогось упертого одноосібника, звірства націоналістів – ворогів колективізації тощо». В листі до молодшого брата Тютюнник-старший пише про ті умовності, що перешкоджають виходу в світ повісті «Хмарка сонця не заступить»: «Настрій мій не зовсім веселий. Передчуття такі, що повість у Москві навряд чи вийде. Потрапив я якраз під реорганізацію МТС, так що – кричи рятуйте. Адже цього в повісті немає. Тому вона «не современна». Помилуй боже, я ж не член уряду! Звідки я міг знати про таке міроприємство?...» [149;2;258]. В оповіданнях Г.Тютюнника

«Добрий заробок», «Мирон Розбийгора», «Дорога в щастя», «Стодола», «Зорані межі», «В ім'я молодого», «Присяга на вірність» тощо мовиться про великі заробітки, сите і радісне життя колгоспників, будівництво нового житла для селян, про ударників соціалістичного виробництва. Іван Кіндратович з оповідання «Добрий заробок» отримує в голодні 1948 – 1950 рр. по три кілограми зерна на трудовень, завгосп Мирон Розбийгора вистежує вночі тих, хто приховує від держави зерно. Іноді ці оповідання рятує від знецінення гумор автора. Подеколи описані факти настільки кумедні, що викликають припущення в цілеспрямованій пародії на твори подібної тематики. Герою оповідання «Зорані межі», хоч він того й не хотів, щоб «в комунізм увійшов славно, з достатками», звели новий будинок.

До того ж тематично-проблемного ряду класової боротьби і утвердження радянської влади належать ранні оповідання Р.Іваничука «Скиба землі», «Помста», «Кому пахне земля...», «Через межу – тільки крок» тощо. «Згубний» вплив церкви, «підступність і корисливість» черниць викривається в новелі «Під склепінням храму». Прилучення одноосібника до колгоспу відтворено в новелі «Через межу – тільки крок». Конфлікт між односельцями, комуністом і націоналістом, розкрито в творі під назвою «Помста». В новелі «Айна» змальовано складний процес утвердження радянської влади в Середній Азії. Приватновласницький інстинкт і зневажливе ставлення до простолюду засуджено в оповіданні «Кому пахне земля...». У прецікавому художньому тексті «Зима не вічна» показано як деградує і гине людина, що у своєму побуті була цілком залежна від ієрархізованої системи стосунків за колишнього суспільного ладу. Оповідання «Доктор Бровко» являє собою розповідь про тяжку долю талановитої людини з народу за панської Польщі.

Натомість проза шістдесятників, що прийшли незабаром в літературу, відзначалась спробами уникати вульгарно-соціологічних штампів, злободенних тем, кон'юнктурних трактувань, в українській прозі з'явилась гостра неортодоксальна соціальність.

У ранній новелістиці Р.Іваничука переплелися тенденції літпроцесу повоєнного часу і 60-х рр. Ще М.Слабошпицький закидав раннім оповіданням письменника конфліктофобію. Цей факт стає цілком зрозумілим з огляду на засилля «теорії безконфліктності» у тогочасній літературній критиці, що не тільки висвітлювала поточне літературне життя, а й виконувала репресивні функції. Конфлікт вважали застарілою спадщиною дорадянської літератури і перших десятиліть будівництва соціалізму. Порушувати гостроконфліктні проблеми було небажано. А це, в свою чергу, викликало занепад – кількісний і якісний – мобільного і гостросучасного жанру оповідання. З другого боку – ранні новели Р.Іваничука виділялися на загальному тлі поточної художньої продукції ліричністю та увагою до сфери інтимних переживань. Якраз завдяки ліризмові збірка «Прут несе кригу» здобулась на читацьку популярність і принесла авторові визнання. Про новий етап, що розпочався в українській прозі першої половини 60-х рр. у двотомній «Історії української літератури» сказано так: «В різних жанрах по-різному, але в цілому в усій літературі, зокрема в прозі, вірогідніше стали виявлятися саме щоденне буття людини-трудівника, її будні, її побут. Поступово більше місця посідають психологічні колізії й конфлікти, нові наголоси з'являються в постановці питань суспільної та особистої моралі, вільніше входять письменники в інтимно-родинну сферу життя, вбачаючи в ній не самий лише «придаток» до громадських то виробничих справ героїв...» [174;2;173].

Слід зазначити, що вказані ознаки почали з'являтися в українській прозі ще раніше, у перші повоєнні десятиліття. Насамперед треба з цього погляду відзначити кіноповість О.Довженка «Зачарована Десна», творчість М.Стельмаха (романи «Кров людська – не водиця», «Правда і кривда»), славнозвісний роман Г.Тютюнника «Вир», новелістику О.Гончара. В новелах О.Гончара «За мить щастя», «Ілонка» та інших розкривається багатий внутрішній світ «маленької» людини, а її внутрішня правда, поки що в межах художньої реальності, бере гору над офіційною правдою і законністю. Автор

роману «Прапорonoсці» почав наvertати українську літературу від монументальності й псевдоромантичного пафосу образів, за яким губилась маленька драма звичайної людини, простого радянського трудівника, до інтимного, сказати б, камерного ліризму. А втім, О.Гончар полемізував і з романтичною монументальністю художнього мислення О.Довженка, актуалізуючи в рідному письменстві лірико-реалістичну течію.

Процес оновлення післявоєнного мистецтва розгорнувся у світовому масштабі. Його сутність можна означити як зацікавлення екзистенцією людини. На цей час в літературі людина справді стала мірою всіх речей: утопій, патріотизму, прогресу, релігії... Г.Белль, Г.Грасс, італійські неореалісти, Дж.Селінджер, К.Воннегут та багато інших митців відтворюють долю «маленької» людини, загубленої у великому і ганебному часі. Не випадково Дж.Стейнбек в інтерв'ю кореспондентам радянського часопису «Иностранная литература» за березнь 1964 року, висловлюючись з приводу експериментаторства у тогочасному американському письменстві, виявився напрочуд актуальним в оцінці мистецтва в СРСР: «І все ж, коли мова йде про це захоплення експериментом наших молодих, не можна не сказати про ту тривогу, неспокій, невдоволення, про пошуки чогось незвичайного, що дається взнаки всюди – в літературі, в мистецтві, в житті. Мені здається, що ці настрої викликані тим, що сьогодні люди не знають, що буде з ними завтра; а у мого діда, наприклад, були досить чіткі уявлення про те, що трапиться років через сто. Книги молодих відображають цей стан збентеженості; вони відкидають старі форми, але багато з них не знайшли ще нових» [40;258]. Дж.Стейнбек сконстатував глобальні зрушення у повоєнному духовному житті планети, розрив з традицією, втрату віри у майбутнє, в єдиний, незмінний порядок в суспільстві і всесвіті, однак водночас засвідчив потребу вірити в людину й пошук нової традиції.

Цікава рефлексія, суголосна Дж.Стейнбекові, міститься у третій книзі «Нещоденного щоденника» Р.Іваничука. На його думку, п'ятірку найталановитіших українських шістдесятників у прозі складають В.Шевчук,

Н.Бічуя, В.Дрозд, Є.Гуцало і Гр.Тютюнник. Спільний знаменник творчості цих прозаїків – філософема відчуження, своєрідно осмислена кожним. «Спектр проблематики в названих і не названих творах «шістдесятників», – зазначає автор, – вельми різноманітний. Однак крізь усі тексти вперто проходить болісна тема відчуження між життям старим і тим, яке має настати» [57;36]. В прозі В.Шевчука зміст цієї філософеми полягає у відчуженні від активного опору злу, що зрештою зводиться до відчуження від повноти життя, Гр.Тютюнник бачив її зміст у втраті селянином зв'язку з землею, Є.Гуцало – в естетизмі, що на якусь мить дарує ілюзію свободи. Наважимося твердити, що у творчості самого Р.Іваничука філософема відчуження займає дуже важливе місце. Алієнація у нього, здається, значить порушення культурної тяглості і синхронності (приміром, рання новела «Стара хата»); звідси – жанр історичного роману, з одного боку, а з другого – жанр мандрівних нотаток, проблема втрати зв'язку з сучасністю (новела «Зима не вічна»), з рідним народом та його традиціями (роман «Мальви»).

На відміну від Гр.Тютюнника, Іваничук-новеліст менше цікавиться соціально-психологічною сферою, соціологізм його ранніх оповідань радше накинута зовні адміністративними настановами: проблематика старого й нового у галицькому селі, яке щойно стало радянським. Гр.Тютюнник як письменник розвивався у напрямку художнього освоєння жорсткої правди буття, він прагнув якнайточніше діагностувати духовний стан сучасника. Р.Іваничук же відтворював духовні константи буття, не гребуючи штучними ситуаціями і театральними ефектами, його цікавила не стільки психологія окремої людини, скільки психологія ситуацій, психологія страху, зради тощо (історичні оповідання, повість «На перевалі»).

Шістдесятники модернізували фольклорну поетику. У прозі шістдесятників незрідка використовується народна пісня, анекдот, легенда в якості сюжетотворчого чинника. Особливо часто вдавався у своїх творах до народної пісні Є.Гуцало. Вище вже йшлося про аналогічні новели Р.Іваничука. В умовах колоніалізму відбувалось відживлення народництва,

культивування неофольклоризму, оспівування «маленької» людини. Нова проблематика привнесла цілком нове ідейно-художнє навантаження подібних художніх засобів.

Слід додати, що спільним для шістдесятників було звернення до творчого досвіду раннього українського модернізму, творчості В.Стефаника, М.Коцюбинського, С.Васильченка, В.Винниченка, О.Кобилянської тощо. До традиційних в українській літературі належить селянська тематика. Однак і тут Р.Іваничук на тлі українського літературного шістдесятництва виявився цілком оригінальним: тематика його новел 60-х – 70-х рр. досить різноманітна: село, діти, війна, сучасне місто, мистецтво, історія. В особі зокрема В.Шевчука та Ю.Щербака Р.Іваничук знайшов союзників розробки у форматі малої прози тематики міста.

Оскільки шістдесятники пережили війну дітьми, то війна в їхніх творах змальовується здебільшого очима дітей. Переплетення теми дитинства з темою війни давало нові можливості для художнього відтворення цього лиховісного явища. На відміну від попередників нове покоління відтворювало не батальні сцени, а периферію подій, яка під несподіваним кутом зору набувала значущих рис. В ній крилися причини перемог і поразок. Нелюдський зміст війни особливо увиразнювався як антитеза до світу дитинства. Найглибшим дослідником цієї проблематики в українській прозі виявився Гр.Тютюнник. Його повісті «Облога», «Климко», новела «Сито, сито...» вражали правдивістю, відкривали бездонну глибину відчуження, байдужості й доброти людини на війні.

В цьому ж напрямку екзистенційної, «окремішньої» правди тривали пошуки Р.Іваничука. Зокрема, оригінальною концепцією війни відзначається новела «Тиша». Трагічні події відображено через сприйняття дітей глухого західноукраїнського села. Власне, нічого не відбувається, бої обійшли село стороною, батьки залишилися з дітьми, але присутність лиха постійно нарастає з жаскою демонічною силою. Воно невідворотне як смерть. Передчуття смерті відбирає у дорослих радість життя, у дітей – улюблені

ігри. Причетність злої сили дається взнаки, як у міфах, неврожайністю: засиллям бур'яну, рідкими стеблами жита. Війна підірвала основи життя і земля не може дати людям хліба. Образ тиші обростає конотаціями страху, тривоги, мовчання, голоду, смерті, знелюднення. Парадоксальним чином війну з її канонадою в цій новелі відтворено образом нелюдської тиші, якій бракує дитячих голосів. Між іншим, у тому ж незвичному ракурсі висвітлено війну у повісті «Сьоме небо». Тут вона постає вже не примарою голоду і смерті, а інтелектуальною атакою, гостротою свободи вибору, болісною оцінкою моральної позиції.

Проза українських шістдесятників багата на композиційні засоби. Є.Гуцало любить писати новели з обрамленням, звертається до ситуацій незвичайних, де герої діють нібито всупереч логіці, діалогом послуговується нечасто, ділить оповідання на розділи, експериментує з темпоритмом, використовує сюжетотворчий потенціал народної пісні, його новели часом не мають чіткого фабульного малюнка. В новелах В.Шевчука слід відзначити велику вагу підтексту, настроєвість, рефлексивність, розмитість фабули, часову двоплановість, численні повтори, алюзії, афористичні й асоціативні вузли. Ю.Мушкетик застосовує прийом «упізнавання» (змалювання персонажів у новому світлі) з обов'язковим поєднанням різних часових планів, ретроспекцією. Незрідка події розгортаються навколо якоїсь речі як матеріального мотиву і тоді творець прибирає назви «Білий прапор», «Тридцять дві копійки», «Чоботи», «Старий годинник», «Шкірянка пілота» тощо. Ю.Щербак у творі під назвою «Маленька футбольна команда» з авторським жанровим визначенням «ораторія для голосу і дитячого хору» послуговується засобами суміжних з літературою видів мистецтва, намагається відтворити не подію, а її, як у музиці, емоційний відгомін, її передумови; письменник безпосередньо у художньому тексті охоче розкриває свою творчу лабораторію, нагадуючи таким чином поетику Б.Брехта, О.Довженка, Ю.Яновського і пізніших постмодерністів, використовує зрештою традиційний у новелі мотив сну: «І ніколи не

забувайте про сні. Часто в снах прокидається приспана людська совість...». Персонажі Ю.Щербака легко «мандрують» з одного його твору до іншого, цілком самодостатнього. Він любить залишати своїх героїв на роздоріжжі у зумисне розімкнутому фіналі твору, а читача – без готових рецептів життєвої мудрості.

Як і більшість шістдесятників з їхнім тяжінням до сповідальності Р.Іваничук досить часто послуговується образом оповідача (новели «Бузьків вогонь», «Айна», «Доктор Бровко» та ін.). Є у нього і новели з обрамленням, твір у творі («Розплата», «Феномени»), зустрічається мотив сну як недремної совісті («Новорічних келих за щастя»), часова двоплановість зображення (новела «Зелений гомін»), твори з нарочито невиразною фабулою («Прут несе кригу», «Мить краси» тощо). З часом властиві Іваничукові рефлексивність, інтелектуалізм, часопросторова двоплановість посилюються, досягаючи екстремі в новелістичній повісті «На перевалі» та романістиці. Його художній світ близький до новелістики В.Шевчука, Н.Бічуї, почасти Є.Гуцала і Ю.Щербака. Менше зв'язків у плані композиції, особливо починаючи із середини 70-х рр., з творчістю Гр.Тютюнника і Ю.Мушкетика.

Дослідниця поетики прози шістдесятників Г.Гримич окреслила два типи композиційного вирішення короткого жанру: фабульний і безфабульний [23;245]. Прихильниками першого, традиційного, типу є Ю.Мушкетик, Гр.Тютюнник, В.Захарченко, В.Дрозд, значною мірою Є.Гуцало, А.М'ястківський. Перевагу малодинамічному сюжету, «асоціативному типу зв'язків у образній структурі твору», експерименту з часом і простором як модерним засобам аналізу психології надають В.Шевчук, Є.Гуцало, рідше – Ю.Мушкетик та інші. Р.Іваничук, особливо починаючи з середини 70-х рр., як майстер короткого жанру і романіст перебуває ближче до другого полюсу композиційного вирішення.

Новаторство шістдесятників органічно виростало на ґрунті української літератури періоду «розстріляного відродження», а отже імпресіоністичної і неореалістичної прози Г.Косинки, М.Хвильового, на ґрунті раннього

українського модернізму, на традиції, що походить від В.Стефаника і М.Коцюбинського, і враховуючи досвід російської літератури ХІХ ст., прози М.Гоголя, Ф.Достоевського, Л.Толстого, А.Чехова тощо. Шістдесятники заперечували конформізм «батьків» і спрощеність їхньої поетики, водночас звертались до альтернативних художніх текстів, замовчуваних і заборонених в СРСР. Скажімо, Р.Іваничук студіював новелістику емігранта І.Керницького. Сказане стосується також мистецтва портрета і характеротворення. Шістдесятники відтворювали «діалектику душі» персонажа згідно з настановами раннього модернізму, взоруючись на прозу українських класиків початку ХХ століття, творчість Л.Толстого. Звідси – домінує портрет динамічний, мінливий, пропущений крізь сприйняття інших персонажів, у розвитку. Так, приміром, у прозі Гр.Тютюнника зовнішність і вдача героя відтворюється здебільшого по-імпресіоністськи, суб'єктивно, з погляду іншої людини, а тональність персонажа і всього твору визначається вагомою деталлю на початку тексту. Його прозі властива взаємопроникність образів-характеристик, оскільки зовнішність і вдача змальовуються в суб'єктивному ракурсі, що характеризує суб'єкта бачення. У згоді з духом модерного письма ХХ століття автор обмежується скупими штрихами, щоб спонукати читача до співуяви, співтворчості. Ще одна особливість портретування в прозі Гр.Тютюнника – контрастна характеристика персонажа, що поєднується з композиційним прийомом «оповідання в оповіданні». Ю.Щербак вдається до асоціативних деталей, котрі ніби не стосуються ні зовнішності, ні вдачі, ні вчинків персонажа, однак вельми суттєво допомагають настроєвістю читацькому розумінню образу. В одних випадках портрет і характер у прозі шістдесятників збігаються, в інших – спостерігаємо контраст чи ускладнену неоднозначність.

Дитячі портрети ранньої новелістики Р.Іваничука дещо нагадують тексти А.Головка чи А.Тесленка. Їм властивий лаконізм, розмовний стиль оповіді (речення з еліптичними конструкціями), почасти народнопоетична образність. Одна з редакцій новели «Бузьків вогонь» містить такий портрет

Аннички: «Біленька, синьоока, волосся – як витіпаний льон, гострий носик, щічки – достиглі яблучка» [39;66]. Новела «Кому пахне земля...» так, як і оповідання А.Тесленка «Школяр» чи славнозвісний твір А.Головка «Пилипко» відкривається портретом дитини. Названо вік дитини, колір обличчя, волосся, як в оповіданні А.Головка, уподібнено до квітки, домінантну вагу в цьому образі мають очі, власне, їхній вираз. Треба відзначити, що саме очі персонажа в багатьох новелах Р.Іваничука становлять найважливіший елемент портрета. Очевидні збіги між творами класиків і новелами молодого автора, безперечно, зраджують учнівство. Водночас вони засвідчують перебування в лоні традиції, де існує поділ на головні і другорядні персонажі (у п'єсах А.Чехова, повісті В.Винниченка «Біля машини» такого поділу нема), де в центрі уваги – класичний для реалізму психологізм (хоч можуть бути неспсихологізовані портрети, як у романах В.Скотта чи писаннях «етнографічної школи»).

Порівняно з новелістикою Є.Гуцала художні тексти Р.Іваничука менш багаті на колоритні подробиці, не зустрінемо в них, як це полюбляє робити Гр.Тютюнник, деталі на початку, що визначає сутність персонажа і тональність твору. Р.Іваничук у ранніх новелах прямо і відразу називає головну рису персонажа, і подальший текст ілюструє її або заперечує. Новеліст не культивував класичні розгорнуті портрети, його метод – штрихова імпресіоністична замальовка. Іноді він обирає засіб контрастного портретування у зв'язку з композиційним прийомом «оповідання в оповіданні», художній хід, подібний до того, що діє у творах Гр.Тютюнника «Червоний морок», «Комета». З цього погляду характерна новела «Сповідь»: відразу називається колоритна риса психологія оповідача – боязка ввічливість, і те, що він далі розповідає – спогад з юнацького часу – суперечить їй, але готує читача до сприйняття зміни, яка сталася.

Літературне мовлення прози українських шістдесятників прикметне значним масивом усно-розмовної, народнопоетичної лексики, використанням епічно-фольклорної традиції, що не властиво, скажімо, поколінню

літературних 90-х. Попри означену традиційну для української літератури специфіку, наративні моделі прози шістдесятників мають виразний новаторський характер. Сучасність художнього мислення позначилася на формі «я-оповідання». Оповідна манера вже не свідчить, як у класичному реалізмі, про спробу подачі об'єктивної картини світу, навпаки – нарочита суб'єктивність, внутрішня правда, ближча до людини, однак у світлі авторського бачення вона навантажується, здебільшого, іронічними конотаціями. Автор не вірить в єдину для всіх істину, і все ж намагається скласти її з фрагментів, із множини варіантів внутрішньо пережитої правди. Мовлення персонажів, у багатьох випадках селян, це короткі речення, конструкції з безособовими дієсловами середнього роду, вигуками дієслівного походження, діалектизмами, еліптичними, безсполучниковими і запитально-риторичними реченнями, вставними словами, повторами, властивими усно-розмовному мовленню частками. Водночас спостерігаємо (наприклад, у новелі Р.Іваничука «Зелений гомін») і протилежну тенденцію в річищі суб'єктивізації оповіді: посилення узагальнено-філософського звучання шляхом уведення до внутрішнього монологу розповіді про себе у формі другої чи третьої особи. Цей засіб, безперечно, стирає грань між мовою автора і персонажа, посилюючи поліфонію власне авторського мовлення. У різних письменників по-різному складається співвідношення діалогу, полілогу, внутрішнього монологу, невластиві прямої мови та авторських коментарів. Є.Гуцало любляв переказувати розмову своїми словами, подеколи урізноманітнюючи її елементами чужого голосу. І все ж, авторська оповідь на свій лад суб'єктивується ліричним звучанням, однотипними синтаксичними конструкціями, специфічною ритмомелодикою. Ще більш книжний характер має художній текст В.Шевчука. Колоритного забарвлення надають новелам В.Шевчука багата асоціативність, контрверсійність думок, лейтмотиви. На думку Г.Гримич, слід говорити «про активну взаємодію в новелістиці «новобранців» 60-х років традицій писемно-літературної, епічно-фольклорної та усно-розмовної. Усі ці типи

літературного мовлення творчо співвідносяться з інтенсивними шуканнями якнайдейовіших способів художнього дослідження сучасного життя в усій його багатогранності» [23;247].

Писемно-літературний та усно-розмовний варіанти художнього мовлення бачимо і у новелістиці Р.Іваничука з тією особливістю, що у ранніх творах зацентовано усно-розмовним тип, а у в пізніших писемно-літературний. Очевидно, переакцентацію викликала еволюція тематики, проблематики, типології персонажів прозаїка. Необхідно підкреслити різницю подачі діалогізованого внутрішнього монологу у художніх текстах Гр.Тютюнника і Р.Іваничука. Діалогізований монолог персонажів Гр. Тютюнника – це переказ розмови, що реально відбулась чи відбувається, за посередництвом оповідача, у теперішньому часі оповіді. Репліки монологу навіть у переказі яскраво індивідуальні, так що у виконанні окремого персонажа бачимо щось на зразок театру одного актора. Діалогізований монолог у творах Р. Іваничука стосується уявної розмови, що не відбулась чи не могла відбутись. У зв'язку з цим художнім засобом на думку найперше спадають новели «Плюшевий ведмедик» і «Байкал». У першому випадку точиться суперечка між чоловіком та іграшкою як уособленням сумління, у другому відтворено уявну бесіду з незнайомою дівчиною. Якщо вже шукати аналогій з театром, то художній текст Р.Іваничука нагадує театр М.Метерлінка з його алегоричними постатями, персоніфікаціями, театр символістів чи українську барокову драму.

Деякі новели письменника на селянську тематику, зокрема «Побий мене!», «Юра Фірман», розпочинаються прямою характеристикою персонажа крізь призму протонародного світовідчуження з ледь відчутними усно-розмовними, народнопоетичними інтонаціями. Ось початок новели «Побий мене!»: «Як не багатство, то хоч сморід багацький – гонор був у Штефана. Колись мав і те, і друге. А нині тільки Марійку-приблуду. Але то нічого, що бідну дівку взяв, це в моді, а для гонору – в самий раз» [45;52]. На усно-розмовний, специфічно сільський різновид мовлення в цьому уривку

вказують короткі речення, еліптичні конструкції, приказка. Автор не вдається ні до форми «я-оповідання», ні до невластиве-прямої мови, однак при тому все ж виникає враження присутності чужого, неавторського голосу. Ефект досягається за рахунок легкого зміщення акцентів з книжного мовлення в бік розмовних синтаксичних конструкцій і лексики без використання властивих невластиве-прямої мовленню займенників у третій особі та оповідної манери від першої особи. Видатним майстром саме такої тонкої суб'єктивації авторського мовлення був А.Чехов.

Протягом кількох десятиліть неординарні художні тексти Р. Іваничука-новеліста незмінно привертати увагу провідних українських і радянських критиків, хоч письменник, згідно із загальною думкою фахівців, і не належить до чільних творців малого жанру. Рецензенти підкреслювали насамперед ліризм Іваничукових новел, їхній новаторський характер, часову двоплановість, вишукану ритмомелодику, інтелектуалізм тощо. Незважаючи на досить жваву поточну рецепцію, новелістика Р.Іваничука не досліджувалася комплексно і, вважаємо, досі належно не поцінована. Рецепція його новелістики тривала переважно в тематично-проблемному аспекті, в результаті деякі тенденції, зокрема міфологічність художнього мислення, внаслідок відсутності спеціального і ґрунтовного аналізу окремих художніх засобів, лишилися непоміченими.

Якщо вважати модерн перманентним, духовно-інтелектуальним станом літератури, то Р.Іваничук, безперечно, – модерніст. Щоправда, його модерністичність не завжди виявлялась з однаковою інтенсивністю, а ідейно-художній зміст багатьох текстів виразно традиціоналістський. Слід розрізняти традиціоналізм і традиції, котрі ніколи не стануть прийнятними для більшості патріотів, приміром, критичне ставлення до національного минулого. Тому Р.Іваничук залишається модерністом, будучи адоратором традиції.

Шістдесятництво стало вельми важливим етапом у творчій біографії Р.Іваничука. Його становлення як новеліста найбільш інтенсивно тривало

саме у шістдесяті роки. Його індивідуальна поетика, увібравши художні тенденції часу, виглядає на тлі української малої прози цілком оригінальною. Філософема відчуження, звична у шістдесятників, розроблялась Р.Іваничуком в сенсі втрати історичної пам'яті (новели «Стара хата», «Зелений гомін»), тематично-проблемний комплекс війни збагатився майже метафізичним образом тиші-глухоти-оніміння (в А. Камю війна осмислювалась, приміром, в образі чуми, а у Гр.Тютюнника у більш реалістичному ключі крізь призму мотивів тотальної самотності, неприкаяності, бездомності).

РОЗДІЛ 2

Антропологічна семантика й особливості композиції малої прози

Р.Іваничука

2.1. Художня антропологія новел Р.Іваничука

Згідно з класичними уявленнями про мистецтво, прихильником яких є Р.Іваничук, література – це насамперед людинознавство, що покликане виховувати читача і збагачувати його внутрішній світ. Звідси зрозуміло, яке важливе місце в поезиці цього письменника посідають засоби характеротворення. Фактично всі художні засоби працюють на розкриття внутрішнього світу персонажа. Є підстави говорити про гуманістичну, антропоцентричну спрямованість поезики Р.Іваничука. І в цьому плані він – повноправний представник свого покоління.

Галерея персонажів Р.Іваничука відзначається багатством і різноманітністю. Їх можна поділити за віковою, статевою, соціальною і національною приналежністю. Художній світ новеліста населяють мешканці міста і селяни, простолюди та інтелігенція, українці і азіати, центральними персонажами часто виступають люди, що знаходяться на маргінесах життя: старі, упосліджені жінки, діти. В кожній групі слід окреслити певні інваріантні, домінантні, типові риси, що відповідають узагальненим уявленням письменника на ту чи іншу категорію людей. А всіх їх об'єднує художня концепція людини: погляд письменника на людську природу і її можливості, оцінка останньої з позиції гуманістичного ідеалу.

Р. Іваничук-новеліст, особливо в зрілій фазі своєї творчості, має схильність до філософічності. Наріжним каменем багатьох його новел постає не авантюра, а інтелектуальна або принаймні морально-етична проблема. Скажімо, в ранній творчості такою часто виступає гордість чи захланність з наступною їх спокутою, пізніше – внутрішнє роздвоєння, дилема, викликана непростими поворотами людської долі («Дім на горі», 1969; «Байкал», 1975).

Художніми засобами характеротворення малої прози Р.Іваничука виступають внутрішній монолог, внутрішній діалог, портрет, ретроспектива тощо.

Дитячий світ посів вагоме місце у близько десятка творих Р.Іваничука малого жанру. Дітей як центральних персонажів представлено у більшій частині цих новел: «Не рубайте ясенів...», «Тиша», «Кому пахне земля...», «Феномени», «На порозі»; дослідженням дитячої психології можна назвати новелу «Тонконогий лошачок», дарма що йдеться тут про лошачка. Дитячі спогади домінують у таких новелах, як «Бузьків вогонь», «Смерть Довбуша», «Зелений гомін». Другорядними персонажами змальовано дітей у новелах «Злочин», «За простибі» тощо.

У більшості «дитячих» творів малої прози Р.Іваничука дитину змальовано на переломному етапі її біографії. Це може бути перше кохання, як у новелі «На порозі» чи оповіданні «Не рубайте ясенів!..», початок відчуження з батьками і рідною домівкою (новела «Тонконогий лошачок») або «якраз у тому єдиному в житті менті, коли дитина враз стає хлопцем і вперше прояснюються для нього таємниці світу» (новела «Феномени») [61;145]. Не випадково одна з новел майстра з цієї тематики має назву, що знаменує початок або кризу: «На порозі». Ці зміни, власне, момент їх усвідомлення, відтворено шляхом спостереження і констатації за поведінкою, жестами, мімікою з боку інших свідків-персонажів або шляхом прямого психологічного аналізу, де авторське мовлення впритул наближається до внутрішнього мовлення персонажів з тенденцією переходу до невласне прямої мови: «Він сам не знав, чом йому відхотілося пустувати. І взагалі, багато дечого не міг зрозуміти. То голос почав йому зриватися, то появився раптом бас, а на обличчі почав рости мох. Йому ще деколи хотілося когось ущипнути або підставити ногу якійсь дівчинці, іноді насилу стримував себе від непереможного бажання штурхнути на вулиці поважну жінку, але щось невблаганне, незнане, нове не дозволяло йому цього зробити» [58;25]; чи шляхом інсайту, коли світ раптом відкривається перед

малим персонажем з усією ясністю і свіжістю, і тоді тенденція наближення психологічного аналізу до невластивішої прямої мови оприявнюється сповна: «Павлусь збагнув, що він зробив незвичайне відкриття, і на цей раз безпомилкове – відкриття незнайомого світу і свого власного розуму ... А коли втихомирився, то стало враз дивно і смішно: чому він досі був таких дурненький?.. Як міг лізти в калабаню, повіривши Миронові, що не захлинетися водою в його водолазному костюмі?.. Таким ясним і зрозумілим стало все довкола, що аж спорожнів світ, і ніяких загадок в ньому не залишилося – від одного лише відкриття!» [61;154]. У трьох цитованих фрагментах опосередковано відтворено процес дорослішання з відповідними змінами у поведінці, фізіології, свідомості.

«На порозі» і «Не рубайте ясенів!..» – твори з психологічно однотипним персонажем: хлопчаком-лідером. Приблизно тими ж фарбами змальовано і підлегле йому товариство. І ситуація розколу між ними зумовлена також першим коханням. Володі з новели «На порозі» притаманні такі якості, як сміливість, гордість, вільнолюбність, що нерідко обертається бешкетом, зневага до дівчат, за якою криється зніяковіння. Всі ці якості властиві й Грицькові з названого вище твору. Але найголовніше полягає в тому, що саме перше кохання виявилось тією облагороджувальною силою, тим сюжетним ходом, що примушує хлопця бути відповідальним за свої вчинки, спрямовує енергію у більш конструктивне річище.

До одного психологічного типу належать образи дівчат, Олі і Марусі. Вони постають янголоподібними істотами: тихі, лагідні, приязні, обидві кучеряві, обидві сором'язливі і легко червоніють, але обидві здатні на характеристичний вчинок. Отже, відбувається ніби обмін якостями: дії хлопців стають більш осмисленими, а дівчатам додається сили на вчинок. Є підстави говорити про компліментарність, взаємообмін дитячих характерів протилежної статі у тих новелах, сюжетним вузлом яких стало перше кохання.

Портрет – традиційно один із головних засобів характеротворення. В новелістиці Р.Іваничука втілення цього засобу змінюється від статичного докладного портрета до рухомого, навіть імпресіоністського. Наприклад, новела «Кому земля пахне...» (1959) розпочинається портретом головної героїні, сироти Оленки, об'єктивізованим і статичним, в дусі А.Тесленка, А.Головка чи І.Нечуя-Левицького. Український письменник-реаліст ХІХ ст. вірив в об'єктивну правду власного авторського бачення, тому його портрет задавав тон сприйняття портретованого персонажа. Словесні портрети персонажів Р.Іваничука мінливі, ситуативні, здебільшого визначаються позицією іншого персонажа, суб'єктивним сприйняттям іншої дійової особи. Зміни в поведінці Володі з новели «На порозі» помітили його друзі Юрко і Василько, елементи портретування уведено в контекст їхніх спостережень: «Спочатку думали, що Володька захворів. Але ж ні, він був здоровий і ріс з кожним днем, а на його обличчі прозирала серйозність разом з темним пухом під носом. Тоді вирішили: зазнався» [58;25]. Про зовнішність Олі читач дізнається, коли дивиться на неї очима Володі: «Погляд його зупинявся кожен раз на пухнастому її кучерикові біля рожевої мочки вуха, і це заважало йому почати розмову» [58;26]. І все ж, попри очевидну належність побаченого в цьому фрагменті оповідання «Не рубайте ясенів!..» сторонньому спостерігачеві, портрет не містить суто імпресіоністської настроєвості, суб'єктивного колориту: «Іван помітив, як подорослішали за останній час його товариші. Ще здалека пильно вдивлявся він у Грицькове обличчя: щось нове лягло разом з задумою на його чоло. Постійна ненависть, врізана в закрій уст, занурена в глибоких темних очах, змінилася серйозністю» [61;141]. Точка зору автора тут повністю збігається з точкою зору персонажа. У поле зору автора і персонажів потрапляють насамперед загальний вираз обличчя, колір волосся, зачіска, постать, тональність голосу, менше – форма одягу, особливості ходи, манера розмовляти, все те, що надає персонажеві індивідуального колориту.

Група творів Р.Іваничука малої прози, що об'єднуються під спільним знаменником дитинства, висвітленого у формі спогадів, привертають увагу ліричним ладом, спільним мотивом пошуку джерел життєвої наснаги, морального еталону. До цієї групи належать новели «Бузьків вогонь», «Не рубайте ясенів!...», а також новелістичні фрагменти мемуарів, зокрема той, що в книзі «Благослови, душе моя, Господа» міг би мати назву «Свято сливового повидла». До слова мовити, в мемуарах Іваничука знаходимо згадки щодо прототипів багатьох його творів і розкриття їхньої автобіографічної основи. Зокрема довідуємось, що в основу оповідання «Феномени» покладено спогади дитинства письменника: Мирон і Павлусь мали прототипів в особі малого Романа Іваничука та його старшого брата Євгена. Отже, треба думати, ліричний лад цієї групи творів зумовлений не інакше, як автобіографічною основою фактажу, з якого сформовано сюжет, оскільки саме в ліричних жанрах відстань між героєм і автором якнайменша. Привертає увагу той факт, що спільним моментом перелічених творів виявилась рослинна символіка: слива, бузьків вогонь, ясени. Очевидно, всі ці образи об'єднуються під спільним архетиповим знаком природи, що уособлює найкращі моральні якості, насамперед моральну чистоту, безпосередність, наївність і таким чином накладається на образ дитинства. Щоправда, є свої хвороби й вади і в царстві природи. Тоді вони проектується з тим чи тим знаком на моральні якості протагоністів. Зі сторінок мемуарів письменника довідуємось: «Я знаю ...теж по імені майже кожному деревину (зажмурившись, можу вгадати по смаку листочка, що то за дерево), і кожна має свій образ: ось цей в'язистий граб нагадує вузлуватого й міцного Семена з Потока, якого я пам'ятаю чомусь тільки з мішком жита на плечах. Про нього казали, що він ходить «плечима» до млина, і яке було моє розчарування, коли я вдосвіта, причаївшись за бузком, діждався появи Семена: зігнувшись під важким мішком, він ішов ногами! А ця липа з чорним дуплом була образом сварливої Олени Єзуниної, яка колись в молодості не перебирала парубками й чужими чоловіками, ще й оправдовувалась перед

жінками зухвало: «Хіба я винна, що мене люди за люди мають?» На старості літ вона стала моралісткою і паплюжила кожную дівчину, яка верталася з парубком із лісу – з гріхом чи без гріха...» [41;32].

Найвиразнішим в автобіографічному сенсі є образ хлопчика, спраглого пізнання таємниць світу, образ дитини, що вельми часто має реальним прототипом самого автора. Цей образ насамперед репрезентовано оповіданням «Феномени». Він чимось нагадує Олеся з новели Гр.Тютюнника «Дивак», а саме, тонкою, вразливою натурою. Створюючи образ Павлуса, Р.Іваничук користується засобами стереоскопічного рухомого портретування, коли герой постає в різних ситуаціях, де визначальним є вчинок, емоційна реакція, думка, слово, а риси зовнішності ніби похідні від них: «Той Павлусь – одне якесь непорозуміння. Очі великі, сині, дивіться він ними на світ, мов теля на помальовані ворота; вибіжить зимою вранці з хати, побачить гірлянди інею на гілках і плаче; стане ранньою весною перед вербою, що розпустила перші жовті сережки, і сльози горохом так і котяться в нього по щічках, а спитаєш чого – не може пояснити; по ночах схоплюється з ліжка від якихось кошмарних снів і спам'ятовується аж надворі, ну, а вже як щось скаже!...» [61;146]. Колоритним засобом характеротворення в цьому оповіданні є зокрема вставні розповіді-ситуації, що структурно тотожні анекдоту: Павлусь на уроці сплутав назву острова Хортиця з назвою собаки, за наказом батька біжить глянути чи добре лежать рядна на житі у ...поле. Комізм таких ситуацій заснований на буквальному сприйнятті слова і багатій фантазії Павлуса.

Новела-фрагмент під умовною назвою «Свято сливового повидла» цікавить нас розвитком певних світоглядних і поетикальних тенденцій, що саме в цьому тексті сягли ґрунтовної розробки. Йдеться про ототожнення світу дитинства і природи, першопочатку людини і людства, з наступною їхньою сакралізацією. Художній світ цієї новели постає гармонійно структурованим, чи то дитячою ілюзією, чи то, навпаки, інтуїтивно відчутною дитям істиною. Вчинки і події набувають статусу священного дійства, стають

ритуалами, а люди виказують свою божественну природу. Для розуміння зв'язку дитини-персонажа з природою важливо усвідомити, що природа тут культивована, олюднена; природа – це батьківський сад. І весь світ – одна велика родина. Космічні відстані легко долаються самим зусиллям думки, обсяги вселенських об'єктів не пригнічують людину, так що летюча зірка може перетворитись долі на золоту калюжку, а боги впізнавані й лагідні, як батькове обличчя: «Бог був добрий, найдобріший, такий подібний до мого батька, який ось завзято чаклує над котлом, завершуючи акт великого творіння, і був мій батько богом» [41;121]. Отже, бачимо ізольований від профанних турбот самодостатній, хоч і зачеплений лихим передчуттям майбутніх катастроф, створений уявою митця нескінченно патріархальний світ, якому не потрібно розвиватися. Діти тут залишаються дітьми, навіть досягаючи поважного віку. Іваничуків ідеал людини зливається з євангельським.

Кохання – це те почуття, з яким найчастіше в новелістиці Р.Іваничука пов'язаний жіночий образ та засоби його характеротворення. Галерея жіночих образів постає в таких зразках малої прози письменника, як «Побий мене!», «Бузьків вогонь», «Порвана фотокартка», «Весільна», «В дорозі», «Дім на горі», «Сива ніч», «Одна хлібина на двох» тощо. Почуття любові в його різноманітних виявах проймає чи не кожен текст Р.Іваничука, а жіночий світ постійно знаходиться в полі уваги письменника. На його думку, саме любов є першоджерелом літературної творчості, і без почуття закоханості він не написав жодного твору. Не випадково в автобіографічній новелі «Погоня за Пегасом» натрапляємо на такий афоризм: «... поки людина прагне пізнати таємницю жінки, доти в ній живе творче натхнення» [58;126]. Прикметно також, що остання книга новел цього письменника «Одна хлібина на двох» має підзаголовок «Новели про любов».

Домінантна риса багатьох жіночих характерів Р.Іваничука – саможертвність. Новела «За простибі» – це розповідь про милосердя старої жінки-гуцулки, яка няньчить чужих дітей, за власними ж онуками з міста

лише тужить, бо чуже горе перед очима, а онукам «таки трохи легше, ніж іншим». Дівчина з новели «В дорозі» виходить на зупинку з автобуса слідом за молодиком, котрий виливав своє горе у сповіді: померла дружина, залишивши на нього дітей; милосердна дівчина вирішила присвятити своє життя турботі про нього і його дітей. Закохана дівчина (новела «Бузьків вогонь») залишається замість хлопця відбувати покарання в школі, і дядько-глитай як неробу виганяє її з хати. Дружина погоджується розділити місце в серці чоловіка поряд з його минулим коханням, що стало для нього священним («Порвана фотокартка»). Бездітна дружина з великої любові до чоловіка приймає як рідну його побічну дитину («Сива ніч»). І навпаки – залишаються нещасливими в коханні жінки, що не здатні подолати егоїзм, наприклад, власницький інстинкт, погорду, як в новелі «Дім на горі». Тим більш цінним є таке самозречення, що за ним стоїть не рабська покора, а почуття власної гідності, задля захисту якого жінка здатна на мужній вчинок (новела «Айна»).

Справді, без перебільшення кожна наступна новела Р.Іваничука з формально-художнього боку не схожа на попередню. А зображувально-виражальні засоби працюють головним чином на змалювання образу людини. Особливо полюбляє новеліст експериментувати з просторово-часовим аспектом художньої форми. Так, у новелі «За простибі» бабуса слухає, як читають їй доньчиного листа і подумки плете мереживо коментарів до кожного слова, рядка, фрагмента. Утворюються два паралельні словесні потоки, хронологічно неспівмірні, оскільки потік мовчазних коментарів переважно більший за обсягом, і за часом не втискається між озвученими рядками листа. Характеротвірна функція цього засобу полягає в існуванні стійкого асоціативного поля щодо слів вже не першого, очевидно, доньчиного послання. За кожним словом цього листа – частина життя старенької, її багатий внутрішній досвід, її сподівання і біль душі. Таким чином, шляхом хронологічної невідповідності створюється ефект неспівмірності між пережитим і висловленим. Цей персонаж, старенька

Марія, видається мойрою, що сукала нитку долі, була могутніша за богів і ототожнювалась з самим буттям. Певно, такою милосердною в ідеалі бачиться Іваничукові сутність життя.

Того ж типу експериментування бачимо в новелі «Сиві ночі» (1975). Частина тексту являє собою матеріалізований у слові, прозорій згармонізований фразі діалог – чи сказати б потік свідомості, – котрий ведуть між собою вже багато років бездітна Марія та її чоловік Іван, хоча насправді вони в цей момент не бачать одне одного. Таким чином відтворено складне внутрішнє життя персонажа, засобами умовності ущільнено час визрівання важкого рішення стати матір'ю побічної Іванової дитини. Якби письменник представив цей діалог в рамках реалістичної поетики, то зникло б читацьке розуміння делікатності проблеми і стосунків між персонажами, їхнє взаємне відчуття провини, розуміння того, що душевна гризота досягла рівня підсвідомості: персонажі спілкуються навіть уві сні. Своєрідність цього діалогу також обумовлена жанровою природою тексту: без нього в даному випадку зникла б суто новелістична розв'язка.

Вартий уваги спосіб портретування, власне портрет-мотив уведено до тексту новели «Айна» (1952). Портрет красуні Айни ніби проступає крізь казкові пейзажі Малого Кавказу. Портрет і пейзаж взаємопідсилюються: доля Айни насвітлює історичну долю народів Середньої Азії, дівчина уособлює загадку цього краю, його свободололюбність і красу. Характерно, що портрет-пейзаж із плином оповіді доповнюється, збагачується. Він такий же пізнавально невичерпальний, як загадкова краса Айни.

2004 р. в книжці новел Р.Іваничука «Одна хлібина на двох» побачили світ два твори малого жанру, що раніше не входили до жодної з його збірок новел. Один із цих творів («Погоня за Пегасом»), датований 1997 р., написано на автобіографічному матеріалі. Це, власне, спогади автора з часів армійської служби, і містяться в ньому реалії, вже знайомі читачеві з інших оповідань Іваничука, зокрема гірські, позначені імпресіоністським колоритом, пейзажі і образ дівчини-красуні Айни, що уособлює жіночий

ідеал письменника. Дослідників творчості Р.Іваничука один і той же персонаж у текстах, віддалених один від одного на сорок п'ять років, приваблює можливістю з'ясування шляхів еволюції Іваничука-прозаїка, а саме, його трактування образу жінки, його погляду на інтимні стосунки і відтворення їх у слові тощо. Новела «Айна» (1952) має захопливий сюжет, в тексті «Погоні за Пегасом» (1997) переважають ліричні рефлексії, відбуваються дивні метаморфози, діють напівфантастичні персонажі; одне слово, твір написано в підкреслено нереалістичному ключі. Образ Айни значно більш земний, стосунки чоловіка й жінки більшою мірою позначені еротизмом, однак незмінною залишається атмосфера високої закоханості, юнацького максималізму. Жіноче портретування у пізнього Іваничука більшою мірою включає момент оголеного тіла: «Обхопивши долонями тугі маленькі перса, немов уперше виявивши їх у стривоженій утісі, дівчина замріяно дивилася в небо; гебанове волосся спадало на піщане дно й упасти не могло, ноги мала розхилені й над пропахвиною плавала чорна китичка; по воді бігли брижі, й дівоче тіло пружно вигиналося, млосно видовжувалося, то знову корчилося в похитливій судомі; я не відводив очей від видива, й сором мене нітрохи не діймав: моє бажання було щемне й тихе» [58;126].

Кажуть, що письменник протягом життя пише одну-єдину книгу. Це спостереження, хоч не однаковою мірою стосується всіх письменників, має сенс, оскільки єдність художнього світу і поезики автора забезпечується цілісністю письменника як особистості. Цим визначаються лейтмотиви, проблематика, улюблені образи чи добір зображально-виражальних засобів. Приміром, прикметною особливістю поезики Р.Іваничука є поглиблення характерології персонажів, яким належать симпатії автора, образами природи. Природа в образній системі художнього світу Іваничука – величина сакральна. Тому на пейзаж накладається портрет (новела «Айна»), думки і емоції персонажа навітлюються рослинною символікою (новели «Не рубайте ясенів!..», «Весільна»), в численних новелах майстра природа являє собою взірць краси і довершеності. У зв'язку з цим слід звернути увагу на

семантичні відношення в ланцюжку природа – дитина – жінка. Молодий поет із новели «Рододендри» вирушає в Карпати, щоб на лоні природи створити найкращу пісню про цей чарівний куточок рідної землі. В горах він зустрівся з красунею, яка змінила його фальшиве уявлення про красиве і величне. Квіти бузкового вогню навіюють оповідачеві однойменної новели спогади про дівчинку, в яку він був закоханий в дитинстві. Саме чарівна дівчина відкриває оповідачеві очі на прекрасне в новелі «Мить краси». Отже, Іваничуків ідеал людини шістдесятницький: він вірить в добру сутність світобудови і бачить людину в гармонійних стосунках з нею.

У творчості сучасників Р.Іваничука, Гр.Тютюнника і В.Шукшина, подибуємо персонажів, що їх літературознавці умовно називають «чудиками» (стосовно оповідань В.Шукшина), диваками. Це здебільшого тип талановитого селянина, що в силу певних обставин не зміг здобути освіту, самореалізуватися, проте його непересічна особистість проривається крізь рамки шаблону того «сірого» середовища, в якому доводиться жити, заявляє про себе ніби дивацькими вчинками, словами, рисами характеру. Поява в літературі цього персонажа зумовлювалась, очевидно, і шістдесятницьким культом «маленької» людини, і естетичним принципом бачити велике в малому, і задушливою атмосферою комунопартийного режиму, де такого роду персонаж міг бути хай і обережною, але формою протесту проти закам'янілих стандартів життя. Диваки Гр.Тютюнника і В.Шукшина мали попередників в особі, скажімо, Дон Кіхота, вольтерівського Кандіда, оповідача «Перських листів» Монтеск'є, Швейка чи в головному героєві оповідання «Крила Артема Летючого» Б.Антоненка-Давидовича. Прозаїки вводили в текст диваків, щоб дати змогу читачеві поглянути на давно знайоме, навіть обридливе очима людини на маргінесі: дитини, сільського дурника, шалапуту, чужинця. Завдяки одивненому поглядові маргінала відкривалися несподівані грані життя. «Їм притаманна, – писав про літературних диваків видатний російський філолог М.Бахтін, – своєрідна особливість і право – бути чужими в цьому світі, ні з одним з існуючих

положень цього світу вони не солідаризуються, ні одне їх не влаштовує, вони бачать виворіт і фальш кожного положення» [7;309].

Порівняно з творчістю Гр.Тютюнника постать дивака в новелістиці Р.Іваничука концептуально не наголошена. Бачимо її в ранньому оповіданні «Доктор Бровко», в новелах «Зима не вічна», «Сповідь», «Феномени». На відміну від диваків Шукшина і Тютюнника, типаж маргінала в Р.Іваничука соціально неповноцінний або не отримав ще рівноправного соціального статусу (якщо йдеться про дітей), тобто їхня дивакуватість має не стільки духовно-контroversійне коріння, скільки біологічне. Так, розумово неповноцінним є пастух Курилко з новели «Сповідь». Безпорадно почуває себе в нових соціальних умовах стара панна, попівна Регіна (новела «Зима не вічна»), причому цей персонаж абсолютно позбавлений ознак духовної вищості так само, як і свідомого ідейного несприйняття радянського ладу. Не зміг знайти в собі духовного стрижня і опертись великопанському шельмуванню доктор Бровко з однойменного твору. В кожному разі поняття недосконалості в новелістиці Р.Іваничука більшою мірою стосується дивака, а не середовища. Може, саме тому автор, за винятком новели «Феномени», не ототожнює себе з центральним персонажем-маргіналом. Крайній індивідуалізм в його новелах незмінно засуджується, а соціальна критика незрівнянно слабша порівняно з творчістю сучасників, того ж таки Гр.Тютюнника, В.Дрозда, В.Шевчука. Мабуть, закономірно, що духовне прозріння в трьох з чотирьох вищеназваних творів приходить якраз до оповідача, а не до головного героя. Отже, маргінал – це персонаж із непевним соціальним чи духовним статусом. В новелах Р.Іваничука наголошено перший, більш очевидний аспект цього явища.

Новела «Зима не вічна» – це сатира на людину, яка загубилася в часі. Стара панна Регіна досі живе мірками старопанського життя. Вона панічно боїться самотності, оскільки без служниці Марини цілковито нездатна порядкувати господарством, без неї вона втратить почуття власної вищості і самодостатності. Образ Регіни позначений інфантильністю, однак зі знаком

мінус, без того саява невинності, котрим охоплені дитячі персонажі письменника. Розподіл позитивних і негативних рис між служницею і Регіною цілковито однозначний. Регіну автор наділив такими рисами, як корисливість, захланність, старомодність. Вирішальним і структуротвірним в її характері є прагнення жити плодами чужої праці. Працьовитість Р.Іваничук ставить основою вдачі нової людини. Працьовитість – запорука органічного зв'язку персонажа з сучасністю, гарант динаміки внутрішнього життя і міцних соціальних зв'язків: «Часи мінялися, навіть само слово «служниця» вийшло з ужитку, а в них усе йшло по-старому. Регіна цілими днями сиділа за картами, читала французькі романи або перебирала пір'я із старих перин; Марина працювала з раннього ранку до пізнього вечора» [61;174].

Доктор Бровко і Курилко – персонажі, діаметрально протилежні за рівнем інтелекту, але подібні за маргінальним становищем у суспільстві. Ведучи про них мову, прозаїк використовує форму «я-оповідання». Попри те, що вони перебувають в центрі оповіді, головна смислова вага лягає на самого оповідача, а точніше, на рух його душі (особливо в другому випадку). Парадоксальним чином і доктор філології, і сільський дурник виявилися вчителями життя; перший є прикладом того, наскільки згубною для людини може бути втрата колишніх ідеалів, мужності, духовної стійкості; другий – вчинком доводить, що велич душі, загадка і глибина містяться і в наймізернішій, на перший погляд, людині. Обидва належать до категорії бунтарів. Поразка доктора Бровка не залишила людей байдужими і підготувала до бунту нову когорту юних максималістів. Тихий бунт Курилка викликав муки совісті й каяття, моральне переродження оповідача багато років потому.

Таким чином, образ маргінала в новелістиці Р.Іваничука не однорідний, з неоднаковим етичним вектором, але формально тотожний за ознакою неповноцінності соціального статусу, суспільного аутсайдерства.

Інтелігент – це той тип персонажа, який все частіше цікавить Р.Іваничука, щоб в історичній романістиці посісти нарешті центральне місце.

В ранніх творах малого жанру, до початку 60-х рр., він представлений здебільшого студентом, молодим учителем, співробітником редакції. Кохання – ситуація і емоційний стан, який переживає та на тлі якого проявляється інтелігент. За такої ситуації людина інтелектуальної праці по своєму нюансує любовні переживання, але все ж не задіяна в її основній інтелектуальній функції. Ці тези стосуються навіть деяких пізніших художніх текстів Р.Іваничука 60-х – 70-рр. Щоправда, дещо інакше, в аспекті громадської роботи чи духовного пошуку, цю постать висвітлено в оповіданнях «Доктор Бровко», «Рододендри», в «Морських етюдах». З часом ці аспекти вийшли на перший план, бо в автора виникла потреба позиціонуватися щодо українського дисидентського середовища 70-х рр., усвідомити власну громадську позицію. Образ інтелігента в новелістиці Р.Іваничука, з нашого погляду, сягає характерності в новелістичній повісті «На перевалі» (1981) та історичних оповіданнях. Урізноманітнюється рід його занять. Це може бути кінорежисер, сценарист, письменник, офіцер, державний діяч. Всіх їх об'єднує насамперед надзвичайна інтенсивність внутрішнього життя, що виявилась передовсім в рефлексії, муках совісті, внутрішньому психологічному роздвоєнні, у духовних пошуках. Звідси – впливає потреба у застосуванні прозаїком більшою мірою, ніж раніше внутрішнього монологу, внутрішнього діалогу (прикметна особливість індивідуальної поетики Р.Іваничука), у використанні абстрактної лексики, певних культурних знаків як свідчення ерудованості персонажів, приміром, імені Ф.Ніцше, художника Ватто, полярника Русанова тощо. Проте Іваничукові 70-х – 80-х рр. більшою мірою притаманний спосіб випробування персонажа-інтелігента засобами диспуту, прямого чи опосередкованого внутрішнім діалогом. Диспут потрібен для того, щоб здійснити вчинок, а точніше, визначитись щодо власних світоглядних позицій, духовних орієнтирів. Адже ситуація вибору, в якій опиняються герої вимагає неординарних рішень на межі «бути чи не бути», що призведе до

зміни життєвого курсу чи згубним чином позначиться на долі персонажів у випадку їхньої пасивності.

Агон-полілог посідає важливе місце в архітектоніці повісті «Сьоме небо». Важливу роль відіграє він і в новелістичній повісті «На перевалі». Повістю «На перевалі» Р.Іваничук вкотре продемонстрував, як новелістичне мислення «перетікає» в структуру великих прозових жанрів, організовує їхній ритм, додає поліфонічного звучання, нових відтінків смислу. Художній діалог чи полілог в текстах Р.Іваничука не обмежується безпосередньою бесідою, переростаючи в поєдинок чи співробітництво психологічних структур і підструктур особистостей: зіткнення не тільки реплік, але й спогадів, сновидінь, ерудицій, візій тощо. Тому композиція повісті «На перевалі» ускладнюється бічними відгалуженнями головної сюжетної лінії, що являють собою окремі історії, які трапилися в минулому з персонажами чи мають відношення до їхніх емоцій і думок тепер, але не ввійшли як подія до їхнього власного досвіду (новела «Тонконогий лошачок»). Герої повісті «На перевалі», кінорежисер Нестор, актриса Адріана, сценарист Леонід та його дружина Нілочка, геолог Степан, обговорюють питання: «Що є справжність?» І події того дня склалися так, що герої опинилися в критичній ситуації, котра стала перевіркою на відповідність слів ділу: авто, в якому їхала знімальна група, зависло над прірвою. Проблема залишилась відкритою, бо навіть страх не зміг виявити істину, оскільки благородний вчинок може бути замаскованою підлістю або корисливим розрахунком у підтексті, а ганебна, на перший погляд, нерішучість – турботою, як позначиться вчинок на долі ближніх.

1981 року в збірнику малої прози Р.Іваничука поруч з новелістичною повістю «На перевалі» побачили світ кілька історичних оповідань. До цього жанру письменник пізніше не повертався. Як виявилось згодом, вони становлять собою фрагменти забороненого радянською цензурою історичного роману. Впадає у вічі, що проблематика повісті й оповідань досить подібна. Її можна окреслити тим же питанням: «Що є справжність?»

Хоч змальовані події і віддалені в часі на кілька століть, але об'єднує їх постать інтелігента, його духовні пошуки і ситуація вибору.

Читаючи мемуари Р.Іваничука, легко зрозуміти, звідки походить вказана тотожність. Валленродизм – такий літературний модус образ письменник для домінування щодо комуністичного режиму. Напередодні виходу в світ книги «На перевалі» було вдруге заарештовано В.Стуса, повісився Гр.Тютюнник, розгорнула свою правозахисну діяльність Українська Гельсінкська спілка. Отже, актуалізація питання справжності мала автобіографічний підтекст, контекст і стимул. Кінорежисер Нестор чи геолог Степан, Радищев чи Карамзін, очевидно, виступали психологічними проєкціями самого автора.

Герой оповідання «Іван Максимович» генерал Синельников – високоосвічений, сумлінний і порядний слуга цариці Катерини II. Він брав участь у придушенні повстання Пугачова, хоч і співчував повстанцям. Згідно з височайшим указом переселяв греків з Криму у Новоросійський край, усвідомлюючи безглуздість цього рішення. Його внутрішня драма письменник описав так: «Завжди він корився страхом за звання, за посади, за гріш, весь час він терзався в докорах сумління, а чинив неправе діло. Він повинен був будувати академії, а зводив казарми і тюрми. [...] Він співчував Пугачову, а служив Потьомкіну. Але ще не все пропало – є в нього син. [...] Його Василь повинен стати іншим, не подібним до дворян, які прагнуть тільки почестей. Не подібним навіть до батька – чесного й безвольного. Таких – інших людей – стане колись більше» [53;145 – 146]. Генерал був смертельно поранений під час штурму Очакова. Передчуття смерті додало йому мужності; продиктувавши на смертному ложі заповіт, Синельников обвів поглядом присутніх вельмож і нарешті мовив слова, що пекли йому душу постійно, що означили стан внутрішньої еміграції: «Ідіть, ви завжди були мені чужі [...]» [53;148].

У багатьох творах малої прози Р.Іваничука – «Чужий онук», «Через межу – тільки крок», «Дім на горі», «Юра Фірман», «Побий мене!», «По

живлющу воду» – бачимо, як логіка художнього цілого спрямовується на осуд гріха, що в християнській етиці, так само, як у художньому світі новелістики письменника, вважається найбільшим – гріха гордині, жадібності, котрий часто закорінений у хворобливо загостреному почутті власності. Цей факт є одним з найістотніших моментів художнього осмислення селянської психології Р.Іваничуком у 50-ті – 60-ті рр.

Ім'я героя одного з перших художніх творів Іваничука «Прут несе кригу» – Онуфрій Горда. Осудом власницької психології віє від назви раннього оповідання Р.Іваничука «Через межу тільки – крок» (1959). Психологічно тотожні в своїй жадібності, ніби йшлося про одну й ту ж людину, дядько Аннички з новели «Бузьків вогонь» і дядько Олесі з новели «Кому земля пахне...». Типологічно подібний і сюжетний хід в обох текстах: дядько виганяє сироту з хати.

Гоноровитим змальовано Пантелу, героя новели «Дім на горі», та його безталанну доньку: «Прадід опришкував – на людей з гір дивився; дід – той уже з пушкарями на опришків полював – теж з висоти поліцейського постерунку на чорноту гордо пантрив; тато ватагував на полонині; Пантела простим мусить бути, але ж гонор лишився предковичний» [45;4]. Із-за гонору і відлюдькуватості донька довго не могла вийти заміж. Поза домом на горі вона не уявляла собі життя. Нарешті знайшовся підстаркуватий чоловік, що взяв її за жінку, але в свою хату. Настя божеволіє з відчаю. Зупиняється з жаху батькове серце. Вигорає дотла дім на горі. Так мелодраматично закінчується твір.

Гонор Юри Фірмана з однойменної новели заснований на його, як візника, відчутті влади над кіньми і людьми, яких доводилось підвозити: «Це був неабиякий гонор для Юри – не за себе, за коней: бачите, машини мають, а Юру таки кличуть» [45;94]. Коні не слухалися чужої руки. А одного разу взимку віз старий фірман лісничого у справах, коні ледве сунулися, бо старий втратив смак до швидкості, та коли віжки перебрав собі лісничий, раптом підкорилися молодій силі й пішли швидше. Юра зрозумів, що втратив владу

над кіньми і джерело свого гонору. Фірман звільнився з роботи. Навесні жеребець навіть не впізнав свого старого господаря.

«Як не багатство, то хоч сморід багацький – гонор був у Штефана» [45;52], – такою фразою починає прозаїк новелу «Побий мене!». Як до цінної речі, ставиться Стефан до своєї дружини Марійки; дітей не мав від неї, щоб не змарніла Марійка; від роботи оберігав, бо краса її належала тільки йому. А коли Марійка втекла з іншим чоловіком, Штефан з неслави застрелився.

«М'яко гупають спасівки в Тодосієвому саду, а у Федевій пасіці рояться бджоли. Тодосій мовчки визбирує червонощокі яблука в кошик, а Федь ходить поміж вуликами й журиться, щоб рій не залетів на сусідову яблуню. Вилетить матка з виводком і – пропало. Не то, що Тодосій не дозволить рій забрати – гонор власний не дозволить...» [45;70] – а це вже початок новели «Чужий онук». Старий Федь прикипів серцем до Тодосієвого онука, оскільки власних дітей не мав. Через онука трапилася сварка: поїхав до нього Тодосій, а Федеві про це не повідомив і Федевих подарунків з собою не взяв. На зло сусідові Тодосій зрубав свою акацію, звідки Федеві бджоли носили мед, а Федь насадив навпроти Тодосієвих яблунь ялини, аби яблуні всохли.

Отже, бачимо, що в розглянутих творах гонор – не просто одна з рис вдачі персонажа, це домінантна характеристика дійової особи і в цій своїй якості служить джерелом різноманітних перипетій, рушійною силою сюжету. Гордовитість як породження хворобливо загостреного відчуття власності акцентовано Р.Іваничуком переважно в образах селян. Однак цей факт зовсім не означає, що саме таким є бачення і розуміння письменником західноукраїнського селянина взагалі. Ним створені і такі образи селян, які виступають зразками самовідданості й милосердя. Письменника ніколи не покидала віра в людину, вищевказані негативні риси склалися під впливом певних умов і форм життя. За радянського ладу вони розглядалися в річищі спадку буржуазного минулого, де визнавалася приватна власність, найбільший гріх із погляду комуніста. На Заході це явище засуджував неофрейдист Е.Фромм у книжці «Бути і мати». У фольклорі всіх народів

світу засуджується захланність і гонор. Але гордовиті персонажі Іваничука мимоволі викликають не тільки осуд, але й співчуття. Їхні вади мають зворотній бік: почуття власної гідності, хоч і гіпертрофоване. Вони свідчать про вразливу душу гуцула, про нескореність духу. Ці якості за радянських часів зазнали репресій. Вивчений у радянському вузі лісничий, можливо, забирає у Юри Фірмана не тільки віжки, але якоюсь мірою право бути господарем на рідній землі. Не випадково у творі «Смерть Довбуша» «розбійник» звинувачує гуцулів у тому, що вони не гідні називатися нащадками славетного опришка.

На окрему увагу заслуговує комплекс лейтмотивів, тобто рис характеру, деталей, настроїв, думок, що в тканині художнього тексту множаться, набуваючи максимального смислового навантаження. Це також особливий будівельний матеріал, з якого складається антропологічна складова художнього світу Р.Іваничука, один із засобів його поетики.

Попередні сторінки присвячено аналізу окремих груп протагоністів новелістики Р.Іваничука компліментарно до художніх засобів характеротворення. Натомість йдеться про комплекс почуттів, вчинків, мотивів, які часто опиняються «під прицілом» думки новеліста, становлять важливий вузол сюжету. Один з лейтмотивів образу людини в Р.Іваничука, гонор, проаналізовано вище, але ще більше значення має в цьому контексті почуття провини, що властиве багатьом дійовим особам новеліста.

Екзистенціал провини, що є важливим вузлом сюжету, притаманне для героїв новел «Бузьків вогонь», «Сива ніч», «Злочин», «Відплата», «Плюшевий ведмедик», «Сповідь», «Порвана фотокартка», «Новорічний келих за щастя» тощо. Переважно воно викликане непорозумінням між закоханими, подружньою зрадою; в ширшому контексті це почуття можна розглядати як наслідок байдужого ставлення до людини, навіть птаха (новела «Відплата»), філософською мовою кажучи, це почуття приходить внаслідок сповідування егоїстичного принципу: інша істота розглядається лише як засіб досягнення власної мети.

Концептуальність провини в новелістиці Р.Іваничука внаочнюється тим, що це почуття не є швидкоплинним, це не лише лейтмотив в архітектоніці твору, але й завдяки часовій тягlostі – буттєва домінанта протагоніста. Нею визначається вдача, манера триматися, спосіб думання персонажа. Кіноактор Марко з новели «Сповідь» в юності завинив перед сільським пастухом Курилком. Курилка в селі ніхто не вважав за порядного газду. Він не мав близьких, нічого не вмів робити, лише пас сільську череду. Всі до нього ставилися зверхньо, його зробили попихачем навіть підлітки. Єдине чим міг похвалитися Курилко, яблуні, які, на відміну від захирілих дерев односельців, щедро нагороджували його плодами. Одного разу студент Марко, що саме приїхав з міста, не привітався з Курилком. Це трапилося не вперше, але почуття провини виникло в Марка після того, як зневажений всіма пастух урочисто й серйозно подав йому в знак пошани «за науку високу» найдорожче – червонобокі джонатани. Відтоді як не намагався Марко загладити свою провину і першим привітатися з Курилком, йому це чомусь не вдавалось. Курилко помер, а Марко лишився жити з невитравним почуттям провини. «Мене завжди приємно вражала, а іноді навіть насторожувала, – так розпочинається твір, – уважність мого приятеля Марка, відомого кіноактора до людей. А чи не награна вона? Від поведінки на зйомках до підписування автографів – усюди якась надмірна, аж боязка ввічливість» [61;127].

Герой ранньої новели «Відплата», завзятий мисливець, зрікся улюбленого заняття після того, як в каракумських степах застрелив орлицю, щоб привезти додому сувенір, і став свідком самотньої смерті орла. Усвідомлення провини пробило мур душевної глухоти, морально вивищило людину: «З дружиною ми живемо – хай позаздрять інші. Тільки з того часу і донині дивна тривога лягає тінню поміж нас. Часом серед ночі пробуджуюся від страшного передчуття, пориваюся до ліжечка дитини і наслуховую, як воно дише, потім крізь темряву придивляюся до обличчя моєї коханої, і тоді мені згадується горбатий силует орла над розпростертим трупом орлиці»

[45;30]. У цьому творі порушується проблема моральної відповідальності людини за життя на планеті, акцентовано взаємозв'язок живої речовини, підкреслюється роль духовного світу як чинника встановлення динамічної рівноваги у світі – все те, що через двадцять років з вражаючою силою озвалось у романі Ч.Айтматова «Плаха».

Надзвичайно цікавим видається комплекс мотивів зради, провини і повернення блудного сина. Їхнє поєднання в одному художньому тексті відкриває далеку смислову перспективу. Найбільш повно цей комплекс виявився в романах «Місто», «Четвертий вимір», «Мальви», «Ренегат» тощо. Часткове проявлення його в новелістиці вказує на важливість цієї проблематики в усій творчій спадщині Р.Іваничука. Стрижневим серед названих треба вважати мотив повернення блудного сина, оскільки він привносить до тексту бажаний прозаїкові етичний зміст, логіку розгортання сюжету за схемою злочин – кара. Більшою чи меншою мірою цей комплекс мотивів озивається в новелах «Плюшевий ведмедик», «Бузьків вогонь», «Родододендри», «Прут несе кригу». Цікаво, що Іваничук-критик теж звертався до мотивів повернення і зради. На його думку, повернення змістовне тільки тоді, коли духовно збагачує персонажа і людей, з якими він має стосунки, зміцнює віру в людину. Щодо другого мотиву, то, як пише Р.Іваничук, «... найглибше й найболючіше я осмислив категорію зради. Надто глибоко зранила неволя наш народ, коли найтяжчий моральний гріх став у процесі нашого історичного життя домінуючим» [46;110]. «А чи не є зрада, – продовжує письменник, – як і жертовність, особистою справою людини в боротьбі за досягнення мети або ж за своє існування? І де є такий правовий кодекс, який велів би карати смертю особу, переконану в справедливості тих дій, які сторонньому можуть здатися зрадницькими..?» [46;111]. Ступивши крок убік суголосної постмодернізму релятивної етики, прозаїк тут же повертається у площину колективістських цінностей: «... зрада є справою волі неповноцінної, враженої хворобою бездуховності, а

отже, непідсудної особини, а тому не підлягає юридичному кодексові – тільки моральному» [46;114].

Новела «Новорічний келих за щастя» – це розповідь про те, як побачене уві сні допомогло чоловікові розпізнати лиху суть жінки, яка могла стати його коханкою, і він повертається до дружини. Повертається у свою юність, до жінки, котру кохав уперше, протагоніст твору під назвою «Плюшевий ведмедик». Мотив повернення по-своєму звучить у неодноразово згаданий новелі «Бузьків вогонь». Дещо приглушено відлунює мотив зради з наступною покутою і поверненням у новелі «Родододендри». Нарешті, в новелі «Прут несе кригу» йдеться про емігранта, котрий знову повернувся на рідну землю.

Зрада, провина, повернення у малій прозі Р.Іваничука – це зовсім не аномальні, виняткові явища людського співжиття. Письменницьке розуміння зради згідне християнському: явище це одвічне і вельми поширене, можливо, навіть тотальне. Тому повернення, у вчинках, спогадах, слові, стає синонімом спокути. Екзистенціал повернення – неодмінна константа духовного буття людини.

2.2. Ритм, простір, час у новелістиці Р.Іваничука

З часів І.Канта відомо, що необхідною і апріорною передумовою пізнавальної діяльності є осмислення предмета в річищі категорій часу, простору, причини, осмислення феномену, що надається до опису в рамках названих категорій. Час і простір – це не тільки іманентні ознаки художнього світу, вони можуть також виступати самодостатніми художніми засобами, особливо в мистецтві ХХ ст. Архітектоніка художнього твору зумовлюється історією душі персонажа, картиною епохи, духом часу, авторським відчуттям ритму. Тому вивчення аспектів часу, простору, ритму вважаємо необхідним для дослідження поетики малого прози.

Вищевказані категорії мають культурно-історичний вимір, котрий щоразу узалежнює їхні параметри від епохи, періоду, покоління. Шістдесятник відчуває час інакше, ніж вісімдесятник. Художній простір романтика відрізняється від просторових уявлень реаліста. Художній ритм з кожним наступним поколінням, як правило, ускладнюється і прискорюється. Тому перш ніж звернутися до текстового аналізу, важливо з'ясувати інваріант, спільний знаменник, духовний вимір часово-просторових уявлень письменника.

Зрозуміло, що поділ на час і простір при аналізі художнього тексту лише умовний, адже художня реальність містить їх як одне нерозривне ціле. Виходячи з того, що художній твір – це складна структура, аналог живого організму з притаманними останньому процесами саморегуляції, старіння, оновлення, мінливості, що художній світ розбудовують в асиметричному, односпрямованому часі життєвого досвіду, пізнання будь-якого мінливого в часі феномену передбачає комплексний аналіз художнього часу і простору. В.Вернадський писав: «Для живого організму, будь-якого без винятку, ми не можемо говорити тільки про простір, але завжди мусимо говорити про простір-час» [цит. за 126;50].

Предмет публіцистичних роздумів Р.Іваничука за останні два десятиліття незмінний: література і держава. Спираючись на ці поняття, він вибудовує самокоментар до власних історичних романів, в межах політики і літератури здійснює ретроспекцію власного життєвого і творчого шляху. Художня проза Р.Іваничука завжди була, в кращому розумінні цього слова, тенденційною, ідеологічною. Тенденція матеріалізувалась у художній тканині твору тонко, нюансовано, з підтекстом, не втрачаючи на художності, з притаманною авторові щирою вірою в ідею. Модельований таким чином художній світ мусить спиратись на незмінні ціннісні підвалини. Цінність визначається якраз її утриваленістю.

Час у творчості Р.Іваничука – категорія етична, це суддя і месник, мудрець і лікар, еталон і останній аргумент. Час набуває ознак абсолютності

(надсуб'єктивності), перетікає у вічність, стає атрибутом істини, добра, краси. Історичний час не може дробитись, оскільки в його монолітності – запорука єдності нації. Б.Зарицький, один з трьох головних персонажів повісті «Сьоме небо» і протагоніст, виголошує таку, з його погляду, аксіому: «Часові виміри прискорюються й сповільнюються тільки в людській уяві; час – категорія, людям не підвладна, і в ньому знаходиться плід людської мислі» [50;42]. Зарицький відчуває час в дусі класичної фізики ХІХ ст. Як і Ньютон, він вірить в абсолютний час і простір. Відносними на тлі цих монументальних категорій постають суто людські форми часу і простору, що виникають в екзистенційному досвіді. Навіть улюблені новелістом часопросторові експерименти подиктовані насправді пошуками нової, складнішої гармонії, покликані увиразнити відносність одиничної екзистенції. Можна було б сказати, що в художньому світі Р.Іваничука чинна фізика Ньютона, а не Ейнштейна, якби йшлося про раціональну схему, натомість, як і в кожного видатного митця безсвідоме, архетипальне долає тут межі раціональної заданості, занурюючись у міфологізм. І тоді інтерпретація фіксує приховані смисли, що самим письменником свідомо не передбачались, хоч, можливо, інтуїтивно були відчуті. Іспанський мислитель Х.Ортега-і-Гассет філософською мовою так тлумачив сенс Ейнштейнкової теорії: «Старий релятивізм розглядає наше пізнання як відносне, оскільки те, що ми прагнемо пізнати (часопросторова реальність), є абсолютним, а відтак неосяжним. Ейнштейнові ж фізика вважає наше пізнання абсолютним, а реальність відносною» [119;395].

Уже ранні новели Р.Іваничука можуть бути зразком для письменників-початківців щодо уважного ставлення до форми, композиції, ритму, мови. Вони ще досить часто далекі від стефаниківського лаконізму і суворості, як саме життя, трагічності, проте незмінно цікаві формами вияву суб'єктивного, авторського і персонажного, начала. Суб'єктивність тут найчастіше виступає першопоштовхом експериментування і основою ритмотворчості.

У новелі «Бузьків вогонь» ритм задано зміною планів оповіді від сучасного до минулого, котре оприявнюється у спогадах головного героя, і частотністю деталі, назву якої винесено у заголовок твору, тим самим підсилюючи її символічне звучання. Рух свідомості персонажа зумовлюється побаченою на леваді квіткою. Ретроспекція ніби окреслює коло, замикає рух на цій деталі, а отже, маємо традиційну композицію з обрамленням. Але своєрідність обрамлення у Р.Іваничука, не тільки у цьому творі, полягає в тому, що воно містить потенціал самотійного сюжету: завершальна частина – це не тільки рефлексія, але й подія. Якщо продовжити аналогію з колом, то маємо ніби вихід на новий виток спіралі. Головна сюжетна лінія знову ж таки містить вставний ретроспективний епізод, де двічі з протилежним значенням актуалізується вищезгадана деталь. Ця деталь окреслює мотив неспокутуваної провини, виступає ніби нижньою точкою сюжетної діахронії, «зерном» оповіді, вкритим кількома хронологічними оболонками. Числова гармонія композиції досягається зіставленням двох ретроспективних епізодів, з одного боку, і розподіленого між початком і фіналом теперішнього плану оповіді – з другого, причому деталь-символ згадується в обох випадках також двічі. Уп'яте згадана квітка бузькового вогню, букет цих квітів персонаж подарував дружині, відкриває нову перспективу оповіді як можливість спокути. Відкритий фінал уводить у художній світ твору присутність етично очищеного майбутнього часу.

Порушений на початку новели мотив міражу дає змогу читачеві усвідомити ідейно-художній смисл часу. Багрянець бузькового вогню над левадою тремтить ніби марево, пише автор і в такий спосіб вказує на ледь відчутну амбівалентність явища, його психологічну реальність, недо-реальність. Автор прагне зняти поділ внутрішнього, психологічного часу на минулий і теперішній. Минуле не протипокладене сучасному, воно помістичному розчиняється в ньому, воно присутнє через мотив бузьку-марення. Зв'язок часів у цьому творі необхідний письменникові з етичних міркувань, оскільки спогади оповідача виникають через докори совісті.

Совість ототожнюється з пам'яттю. Такою пам'яттю наділено оповідача, відповідального за власні, навіть мимовільні і незумисні, гріхи минулого. Не випадково образ Аннички пов'язано з образом коханої: персонаж дарує їй квіти бузькового вогню, ті, що мав подарувати Анничці. Якщо вважати час шляхом спокути, а пам'ять совістю, тоді означений вчинок, треба думати, зацентрував людиномірність часу, а саме, в сенсі прагнення особистості до цілісності внутрішнього світу, до комунікації.

Оповідання «Під склепінням храму» в сенсі ритму багато в чому нагадує попередньо аналізований твір: повторюваними елементами виступають порівняння, деталі, зміна часових планів розповіді. Розповідь провадиться від третьої особи, але з врахуванням точки зору персонажа, в переважній більшості фрагментів – Ліди, в одному – Олеся. Як і в новелі «Бузьків вогонь» автор використовує вставний фрагмент-спогад, що підготовлює читача до сприймання наступних подій, однак водночас уводить фрагмент, де події, що передують кульмінації, тлумачаться вочевидь з погляду Олеся. Таким чином, оповідання не витримано в ключі однієї свідомості, і саме тому перший вставний фрагмент, в якому попередні події, необхідні для мотивації вчинку Ліди, наświetлюються радше з точки зору Олеся, ніж Ліди, хоч і у формі авторського мовлення, здається зайвим. Невиправдане ускладнення ритму вбачаємо також у кількаразовому повторенні деталі, що являє собою барельєф рицаря у церкві, котрий ніби насміхається над наївною Лідією. Двічі наголошена деталь не додає нічого нового до нашого розуміння обдуреного церквою неофіта.

Дія оповідання обмежується, як у сучасних телевізійних мелодрамах, церквою і квартирою молодого подружжя. Однак характерно, що простір життя, простір майбутнього у Р.Іваничука окреслюється як подолання замкнутого інтер'єру: твір починається і закінчується пейзажною замальовкою.

Новела «Смерть Довбуша» також містить традиційний для Р.Іваничука ретроспективний момент. У новелі «Бузьків вогонь», як ми бачили,

«містичну» функцію виконує мотив марення, важливе місце в ідейно-художній субстанції твору посідає деталь. Тут же маємо інакше вирішення: роль «машини часу» перебирає театральна сцена. Йдеться про 30-ті рр. ХХ ст. на окупованій поляками Україні, про яскравий епізод дитинства оповідача. Він, оповідач, був свідком загибелі місцевого повстанця-одинака Гомика, що протестував проти польських утисків, але не зустрів розуміння і підтримки в селян. Гомик несподівано з'явився на сцені, на превеликий подив акторів, під час вистави про Довбуша і застрелився на очах у наполоханої публіки. Крім очевидного ототожнення Довбуша з Гомиком відзначимо, мабуть, цікавіше і більш приховане ототожнення глядачів вистави, що триває перед очима вже дорослого оповідача з тими, хто був свідком самогубства Гомика і кого він, «розбійник», з гнівом назвав недостойними носити опришківські череси. Прикінцевий фрагмент новели амбівалентний і не піддається однозначному тлумаченню: «Мої згадки прогнав новий грім оплесків, що знявся над моєю головою. Завіса піднялась ще раз. Іван Базиліук, мій ровесник, поправляв опришківський черес і, скромно й винувато посміхаючись, низько розкланювався зі сцени глядачам» [45;92]. З одного боку, здається ніби за радянських часів люди нарешті доросли духовно до права називатися спадкоємцями Довбуша, а з другого – актор Базиліук догоджає публіці, його гра не сягає того рівня, «когда кончается искусство, и дышит почва и судьба», як у ретроспективному епізоді, попри акцентоване оповідачем власне захоплення. Постійно актуальний протест Довбуша не знаходить розуміння тепер уже за радянської окупації. Натомість справжнє мистецтво здатне воскресити героїв минулого, зняти часові обмеження і навіть зробити ілюзію більш переконливою, ніж саме життя.

До аналогічного художнього засобу Р.Іваничук вдається у романі «Шрами на скалі». Самогубство ще однієї «загубленої людини», не визнаної сучасниками, Івана Косинюка, також інсценізується. Щоправда, романіст не скористався ретроспективою, замість неї він вживає так зване «оголення

прийому» і, уводячи цілком символічну фігуру Невідомого з драми Л.Андрєєва «Життя людини», сконструював цілком і усвідомлено штучну ситуацію обговорення вибору «бути чи не бути?». Таким чином, спільним між новелою і фрагментом роману є тип героя і театралізованість розв'язки, однак у романі остання досягається складнішими засобами. Спільне також вбачаємо у своєрідній «пульсації» фактів зовнішнього і внутрішнього, психологічного порядку. Але якщо новелу психологізує інтроспекція, спогади оповідача, то означений епізод у романі – це не що інше, як розгортання змісту переживань Косинюка засобами штучної, далекої від реалістичності, театралізації дії.

Особливий, пунктирний, нервовий ритм у новелі «Смерть Довбуша» створюється еліптичними реченнями. Речення переривається трикрапкою, читацьку увагу активізовано словами «втім», «нараз», «раптом». Реальний плин часу збурено легендою, спогадами, неординарними вчинками. Вони ніби розривають ланцюг причинно-наслідкових, ординарних подій, аби читач повірив у свободу вибору, що сильніша за обставини. Довбуш потрібен авторові не тільки як знак екзистенційної, по-волюнтаристськи романтичної свободи. Йому йдеться насамперед про соціальну і національну свободу, і про Іваничуків валленродизм.

В українській літературі к.50 – п.60 рр. ХХ ст. досить часто трапляється образ старої селянської хати. Свого роду заспівом до подібних «медитацій», певно, був прозовий фрагмент О.Довженка «Хата». Цей факт є, очевидно, не випадковим, особливо з огляду на те, що Довженка вважають предтечею українських шістдесятників. Ті ж акценти, що і у знаменитого попередника, розставлено при концептуальній розробці образу хати у віршах В.Симоненка, В.Підпалого, малій прозі Р.Іваничука тощо. По-перше, образ хати – це знак часу, епохи, що відходить, інтер'єру, який стає музейним раритетом, покоління, котре переходить в розряд «тіней забутих предків». По-друге, у цьому повсюдно персоніфікованому образі матеріалізується патріархальний сільський світ, традиційна українська культура, певний культурософський

зміст. По-третє, з цим образом поєднується складний комплекс почуттів, домінантою яких є амбівалентність: почуття ностальгії, що посилюється чи гасне скептицизмом, критикою сучасної цивілізації, іронією щодо старовини. Образ старої хати у різних авторів того часу має різноманітну типологію, характеризується неоднаковим ступенем художнього узагальнення. Масштабність Довженкового мислення виокремила цей атрибут старого українства на тлі міфологічного часопростору, у В.Симоненка він більш заземлений і конкретний.

Очевидно, новела «Стара хата» спершу була складовою нарису «Росяні доріжки». Між іншим, так само безперечним видається зв'язок цього нарису з новелою «Весільна». Ім'я однієї з центральних дійових осіб нарису – дід Платко, в новелі «Весільна» з незначною зміною – Плятко; ще одне знайоме з нарису прізвище отримує власник старої хати з однойменної новели – Фарбай.

У першому числі часопису «Жовтень» за 1989 рік Р.Іваничук опублікував добірку оповідань І.Керницького. У передмові упорядник назвав автора своїм учителем. Але серед представлених на суд читача творів вельми талановитого, хоч і маловідомого західноукраїнського прозаїка не виявилось оповідання «Стара хата», котре разюче нагадує твір Р.Іваничука з тією ж назвою. Не згадано про нього і в передмові. Подібність простежується не тільки в обсязі і назві. Спільними також є безсюжетність, антитеза старого і нового, деякі деталі, але найголовніше: увесь текст являє собою опис зовнішнього вигляду та інтер'єру старої хати. Певно, що Іваничуків твір мав власну фактичну основу, але виконано його за готовим літературним взірцем.

Художній простір обох текстів, якщо не зважати на умовність локалізації і насиченість інтер'єру культурними знаками, що відсилають читача до багатовікової історії українського народу, обмежений чотирма стінами. Іваничук і Керницький починають з опису зовнішнього вигляду, вводячи з перших рядків персоніфікуючі порівняння і метафори. Всередині увагу привертають віковічні ознаки нехитрого селянського побуту: колиска, піч,

пожовклі фотографії та ікони на стінах, документи і кілька книг за сволюком, ліжник, скриня, дубові лави. На безперечний зв'язок обох текстів вказує, зокрема, перегук фрагментів опису. У Р.Іваничука читаємо: «За сволюком під самою стелею, – капшук зі старим тютюном, крихка від диму й часу книга «Сонник», видана Коломийським видавництвом Оренштейна; у «Соннику» – листи Фарбаєвого діда, які він продиктував письменним жовнірам на сербському фронті, підписані трьома хрестиками; контракт на півморга ґрунту, метрика баби-небіжки, німецька кенкарта, похвальна грамота з лісотресту і шкільні підручники» [45;50]. І.Керницький пише: «Сіру задимлену стелю підпирають три соснові сволюки. Поміж щілинами, що пробилися в них, переховує Сенько Баланюк найцінніші свої документи: податкову книжку, кобилячу легітимацію і позови з суду» [80;21]. У тексті Р.Іваничука зазначено: «... на печі ліжник, на якому родилось не одне покоління Фарбаїв» [45;50]. «На цій постелі, – мовиться в оповіданні Керницького, – прийшло на світ багато міцних Баланюків» [80;21]. Іваничук акцентує увагу на такій деталі: «... сажа грудками висить на гонтовому покритті і м'яко падає на голови» [45;51]. Та ще раніше ця деталь зустрічається у Керницького: «Як стукнете дверима, то сажа труситиметься вам на голову» [80;22].

І все ж, такі подібні, на перший погляд, твори значно відрізняється і подробицями, і художньою концепцією часу і простору. Р.Іваничук описує вже покинуту мешканцями напівзруйновану хату. Можливо, з цієї причини внутрішній опис помешкання у прототексті його вчителя більш динамічний, оскільки життя у хаті ще не завмерло. Поряд будується новий дім (той же мотив у І.Керницького). Новеліста-шістдесятника більшою мірою, ніж його талановитого попередника цікавить контраст старого і нового, тому в його творі більше уваги надається будівництву, виглядові й комфорту майбутньої оселі. Твір Іваничука більшою мірою концептуальний, пройнятий напруженою думкою, що подекуди невдало, з нашого погляду, проривається у голослівних авторських заявах, які поза тим органічно впливають з самого тексту,

приміром: «Але за старою хатою трохи жаль, як за людиною, що вмирає і забирає з собою в могилу цікавий і неповторний світ» [45;51]. Образ старої хати в оповіданні І.Керницького ніби розчиняється на тлі образу понадчасової природи. Цій меті служать напрочуд колоритні подробиці: «Стін майже не видно. Унизу наче проковтнула їх земля, угорі закрила стріха. Широка, мов покрішка, почорніла стріха, поросла мохом, розхідником і зеленою травою. В самі жнива ця стріха виглядає, як хлопська нивка. Цвітуть тут сині волошки, червоніють маки і тихо шелестять колоски жита. Проживають тутечки миші, оси, горобці, джмелі та інша твар. Замість комина стоїть чубате бузькове гніздо» [80;22]. Хата перетворюється на купу порохна і зникає з пам'яті. Над усім створеним людськими руками тяжить фатум. Натомість біологічна суть життя, вітальна сила, що завжди і повсюдно, торжествує. Джерела оптимізму І.Керницького випливають з віри у непереможну, стихійну силу вітальності. І навпаки, у творі Р.Іваничука важливе місце посідає концепт пам'яті, свідомої культуротворчої діяльності, незнищенності духовної спадщини минулого. В новелі Іваничука нову хату ставлять не на місці зруйнованої старої, а збоку. Отже, минуле не йде в непам'ять, а входить органічним складником прийдешнього, одухотворяючи його.

У прозі ХХ ст. час і простір з конструктів, на яких тримається сюжет, перетворились на самостійний предмет художнього аналізу й синтезу. Цю особливість важко назвати домінантою літпроцесу, але вона присутня як досить відчутна тенденція. Новела Р.Іваничука «Зелений гомін» належить до ряду творів з концептуальним часом. У цьому творі письменник порушує ту ж проблему, що і в попередньо аналізованій новелі «Стара хата», а саме: «В чому цінність минулого?». Ритмічний малюнок твору досягається чергуванням епізодів-спогадів і сучасності, що загалом властиво для цього прозаїка, щоправда, в даному випадку чергуванню надано особливої стрункости й симетрії. Епізоди чергуються із закономірністю зміни пів року. Якщо в попередньому творі антитеза розбудовувалась на протиставленні

інтер'єрів і зовнішнього вигляду, отже, в просторовому плані, то в даному – за основу взято хронологічний аспект.

Головний герой твору, від імені якого ведеться розповідь, інженер, розробляє проект греблі під майбутню гідроелектростанцію. Передбачається затоплення сіл у долині над Черемошем, де пройшло дитинство героя. Ставлення до цієї акції у автора і його персонажа знову ж таки неоднозначне. Зустрічаємо тут фрагменти, які нагадують лірично-публіцистичні авторські вставки у новелі «Стара хата», хоча й більш умотивовані введенням голосу від першої особи, з тими ж питальними реченнями, що створюють враження внутрішнього діалогу: «Ну, не будь ханжею, скажи, признайся, що тобі жаль за цим шматочком землі, за цією барвистою китицею карпатської природи. Хіба не тужиш часом, споглядаючи дорослого сина, за його колишнім, наївно-малим дитячим жебонінням?» [61;92]. Лейтмотив новели – загадка «про камінь, що росте без коріння, про сонце, яке сходить без насіння, про серце, що плаче без сліз» [61;85].

Іваничукова концепція часу мимоволі нагадує Довженкові шедеври: «Землю» і особливо «Поему про море». Земля, що підлягає затопленню, виявляється водночас територією пам'яті. Під час війни інженер ще малим саме на цьому місці був свідком смерті парубка Василя від мадярської кулі. Слідом за Василем померла його наречена Софійка. Стара Миронячка виховала їхнього сина. Однак передати правнукам «свого жалю за насидженим місцем», за рідним селом вона вже не зможе, бо його навіки поглине вода. Щоб полегшити інженерові моральний тягар того, що станеться, автор вдається до ланцюга ототожнень. Природа ступенево олюднюється. Спочатку вона ототожнюється з пам'яттю, з дитинством, з екзистенцією самого оповідача, нарешті з цивілізацією, людством; затоплення, очевидно, стає чимось на кшталт геологічних катаклізмів, неминучих і закономірних. Саме в цьому пункті ідейно-художній задум Р.Іваничука найбільш нагадує фільм О.Довженка «Земля». Революція, індустріалізація, колективізація у фільмі такі ж органічні, як весна, як

потреба в оновленні й очищенні. Духовна напруга цих «безглуздох», у високому значенні цього слова, починань-ілюзій постає ніби виявом волі самої природи на вищому етапі її розвитку. Тому втрати необхідні, необхідно залишати в минулому страждання, примітив, забобони, бідність, навіть частину свого серця, інакше – життя зупинилось би, цивілізація зникла, дух без офіри й посвяти виродився б. Так міркує оповідач Р.Іваничука: «Але в природі все доцільне: і осінь, і зима. І зрілість людини доцільна. І плід її мислі – теж. Весни повторяться – для природи і для людства, але жодна не буде схожа на свою попередницю» [61;92].

Образ Часу у новелі «Зелений гомін» служить романтичним фастівським уявленням, ілюзіям щодо прогресу, благополуччя всього людства, спрямований проти міщанського душевного комфорту; це час, де індивідуальне підпорядковується колективним цінностям.

Хронотоп дороги здавна був потужним сюжетотворчим чинником в літературах світу, багатим на асоціативні зв'язки смислопороджуючим компонентом літературного твору. Так само, як і образ ріки, він, ускладнюючись і поглиблюючись, набував сакрального змісту, ставав втіленням філософської абстракції часоплину, окремішнього і вселюдського буття. В основі одного з кращих оповідань Р.Іваничука «Байкал» лежить ситуація, що її можна назвати «розмова в дорозі». Прикметно, що такий спосіб побудови коротких прозових жанрів виявився досить поширеним в тогочасному літпроцесі (українська література 60-х – 70-х рр. XX ст.). Зокрема, цей факт засвідчують Іваничукові новели «В дорозі», «Байкал», повість у новелах «На перевалі».

Якщо вдається до спроби типології варіантів такої ситуації, скажімо, на основі залежності змісту розмови від мотивації руху, то виникає два найпростіші варіанти. Перший, де існує пряма залежність між змістом мовленого і мотивацією руху, властивий більше для пригодницького чи детективного жанру. Такий тип розмови персонажів у творах Р.Іваничука зустрічається рідко. Р.Іваничук належить до тих прозаїків, котрих більше

цікавить не те, що і як люди говорять чи як діють, а те, про що вони думають. Другий варіант, де мовлення протагоніста підноситься над буденністю ситуації, властивий прозі Р. Іваничука незрівнянно більшою мірою. Саме в останньому випадку образ дороги і набуває того філософського чи навіть сакрального змісту, про який йшлося вище.

Найбільш скрупульозним коментатором творів Р.Іваничука є сам письменник. Його мемуари містять вказівки щодо прототипів, сюжетів, ідейно-художнього задуму того чи іншого з власних прозових текстів. Художня вагомість образу дороги у художньому світі прозаїка підтверджується фрагментами його безпосередніх зізнань: «... я ще не бачив у жодній дорозі розсварених подруж; того оптимізму, який опановує людиною в поїздках, ніхто й ніколи не міг ще викресати в собі дома: сама дорожня обстановка й мандрівні люди спонукають тебе до життєрадісності» [46;31], або й так: «... мандрівка – то виховування в собі іншої людини, набагато досконалішої ...» [46;32]. Ці думки, звичайно, вельми суб'єктивні і віддзеркалюють радше життєрадісність, оптимізм, спрагу самопізнання самого письменника, ніж справжній стан речей, і тим не менше служать містком, що проліг від художнього тексту до світогляду прозаїка. І зовсім не випадковою здається любов Іваничука до жанру подорожнього нарису. Дорога справді виявилась тим чинником, що об'єднує людей і сприяє самопізнанню в творах Р.Іваничука «В дорозі», «Юра Фірман», «Морські етюди», «Байкал». Останній з перелічених творів – найбільш своєрідний за будовою, найбільш експериментальний з огляду на концепцію часопростору. Він належить до вершинних досягнень Іваничука-новеліста.

Новела «Байкал» має три редакції: 1975, 1977 і 1981 років. В останніх двох випадках вона входить до складу роману «Місто» (1977 р.) та новелістичної повісті «На перевалі» (1981 р.). Тривала робота над текстом, очевидно, свідчить про важливість для автора ідейно-художнього задуму, покладеного в основу твору. Останні дві редакції засвідчують, крім того, звичний для Р.Іваничука композиційний прийом: новела в складі великого

епічного цілого. Порівняльний аналіз редакцій дозволяє з'ясувати, що виправлення стосуються, в основному, стилістики (спрямовані на досягнення більшого лаконізму) і психології персонажів (рудобородому геологові додано роздратованість). Загалом ми знайшли сімнадцять різночитань. Параметри часопростору в усіх трьох випадках залишаються незмінними: автобус із геологами мчить гірською дорогою до місця роботи, а в салоні відбувається уявна розмова між рудобородим Андрієм (начальником експедиції, в іншому варіанті – Степаном) та дівчиною, котру геологи взялися підвезти. Але в новелі 1975 року присутній композиційний засіб очуднення. Про те, що розмова триває лише в уяві Андрія, читач дізнається аж у кінці твору. Натомість в романі «Місто» цей діалог переказано як наперед означену фантазію Галі. Часопростір новели значною мірою суб'єктивізований, адже стирається грань між світом вигаданим і справжнім, момент вельми присутній у художньому світі Р.Іваничука. На перетині цих світів будує письменник абсолютний, художньо вивершений за законами краси часопростір.

Байкал Р.Іваничука, кінцевий пункт прагнень персонажів вищевказаного твору, образ вочевидь символічний, у якому крізь впізнавані реалії просвічує інша дійсність. Специфіка Іваничукової символіки полягає в її заземленості, конкретизованості. Координати часопростору, де збуваються чи мають збутися мрії, де можливе надреальне у нього майже завжди топографічно конкретні. Цей факт пояснюється як умовами радянського літ процесу, напрямком соцреалізму, скептичним ставленням до будь-яких проявів умовності чи формалізму, так і природою обдарування митця, українською мистецькою традицією.

Символіка Іваничука наближається до образності представників акмеїзму, що переосмислювали здобутки попередників-символістів у напрямку зменшення відстані між знаком і денотатом, чіткішої фіксації на реаліях. У цьому напрямку розгорталась творчість російських акмеїстів, польських скамандритів, українських неокласиків. Метафізику символістів заступив світ культури акмеїстів, скамандритів, неокласиків. «Четвертий

вимір» образу, суто модерністський, з'явився цього разу внаслідок збагачення реальності культурними, інтелектуальними асоціаціями.

Цілісність художнього світу Р.Іваничука-новеліста та яскраво індивідуальне забарвлення його поетики виявились, зокрема, в повторюваності фаустівського мотиву пошуків ідеалу, знаків, що засвідчують присутність сакрального, наприклад, у новелах «Байкал», «Мить краси», «Рододендри» тощо. Правда, так би мовити Іваничуків Фауст, приміром, безіменний оповідач новели «Мить краси», не такий вольовий, послідовний і безкомпромісний, аби в тріаді істина, краса, добро поставити істину на перше місце і прагнути її, якою б жорстокою вона не була.

Новела «Байкал» показова для поетики Р.Іваничука, зокрема у сфері часопросторових вирішень, ще в одному сенсі: досить часто прозаїк вдається до умовної ізоляції простору дії. Цей прийом він застосовує тоді, коли треба більш наочно відтворити психологічні процеси, представити їх більш переконливими, ніж сама реальність. Функцію «твору у творі» виконує театральна вистава в Шекспіровій трагедії «Гамлет». В Р.Іваничука в цьому відношенні вирізняється новела «Смерть Довбуша», про яку вже йшлося вище. Скажімо, в новелі «Байкал» уявна розмова уводиться так: «Автобус вихопився з темної лісової смуги, сніп світла впав крізь вітрове скло, відокремивши її й сусіда від тих, що сиділи позаду» [53;78]. Новелістична повість «На перевалі», де інтелектуальні дискусії, сказати б, філософування над прірвою, що межують з театальною умовністю, не зовсім відповідають критичній, загрозливій для життя ситуації, розпочинається розділом під назвою «За стіною туману». Цій майже містерії передуює така фраза: «...у вітрове скло вдарився густий клубок туману, що сповз із перевалу, вибілюючи передвечірній сутінок, і автомобіль увійшов у нього, мов у воду. Нестор увімкнув фари» [53;56]. За допомогою деталі прозаїк уводить уявне та умовне в річище реалістичної поетики в новелі «Трамвайна зупинка «Базар»: «Я вийшов з ліфта, сів за свій робочий столик, вікно запітніло від весняного туману, і трамвайної зупинки не було видно, а намір мій був такий

твердий, що мені здалося – зупинки давно вже нема, принаймні місяць» [53;18].

Означений художній засіб є нічим іншим, як ускладненням засобу ретроспекції, що був властивий раннім новелам Р.Іваничука, й неодноразово траплявся й пізніше (скажімо, в новелі «Сповідь»). Суть засобу полягає в ущільненні часу, що працює на розкриття внутрішнього світу персонажів. Якщо ранній Іваничук здебільшого уповільнював дію спогадами, сновидіннями (свого роду новела в новелі), то пізніше вдавався до опису цілком нафантазованих, але вірогідних, подій, що розгортаються ніби одночасно і паралельно з головною, більше того – претендують її заступити. Проміжною ланкою творчої еволюції Р.Іваничука в цьому відношенні, здається, виступає новела «Смерть Довбуша», де спогади межують з фантазією чи містерією.

Ряд типологічних подібностей поетики Р.Іваничука на рівні зображувально-виражальних засобів, композиції, образної системи можна звести до спільного знаменника, що його назвемо парцеляція часопростору. Письменник часто виокремлює фрагменти часопростору, що мають, дидактичний підтекст. Значною мірою їм властива притчевість. Вони виступають вузловими пунктами сюжету і присутніми компонентами композиції. Схильність Р.Іваничука до художньої парцеляції часопростору вказує на *щось*, що міститься в його світогляді і наповнює образ ідейно-естетичним змістом.

Художня модель ізольованого часопростору у новелі «Відплиття на острів Цитеру» нагадує той-таки Байкал як втілення мрії про повноту буття. Це спокуслива спроба вийти зі звичного часоплину, оволодіти вічністю. Йдеться про сценариста, що купує в антикварів картину Ватто з однойменною назвою. Між сценаристом і колекціонером існує домовленість: якщо сценарист знайде тут, щось варте його, сценариста, уваги, то мусить віддати колекціонерові, який показав сюди дорогу, бабусин іще австрійський дукач, сімейну реліквію. Колекціонер прагне придбати картину у сценариста

за великі гроші, і це спричинює муки сумління нового власника – ідейно-художній центр твору, однак та виявилась підробкою, і дилема сама собою вирішилась. На картині змальовано закохану жінку поряд з чоловіком на березі моря. Вони очікують на корабель, який має доправити їх на острів, де закохані нібито зазнають спокою, свободи і щастя. Однак обличчя чоловіка виказує підступність, а жіноче – душевний надлом і опір спокусі. Образ острова Цитери має символічний зміст. Для сценариста – це можливість реалізувати себе як творчу особистість, отримати великі гроші за продану колекціонерів картину, виїхати за кордон, здобути свободу самовираження (кілька разів згадується в тексті турист, радянський інженер, який попросив притулку в Неаполі). І все ж сценарист відкидає цю можливість. Вона рівнозначна для нього зраді Батьківщини чи продажу душі чортові. Сценаристові не довелося віддавати бабусин дукач, а отже, зрікатися традиції, історичного минулого свого народу і обов'язку перед ним заради чистого мистецтва: «...бабусин талісман був ніби кладкою між моїм нинішнім днем і далеким минулим, і цей зв'язок мав назавжди обірватися» [53;103]. Слово «гроб», що прозвучало наприкінці твору, має більше художнє навантаження, ніж здається на перший погляд. В контексті твору вона виступає не лише синонімом фальшу, адже номінує також марні спроби зупинити прекрасну мить, осягнути вічність в координатах ізольованої дійсності.

Ритм новел «Байкал» та «Відплиття на острів Цитеру» організовано у звичній для Р.Іваничука манері за допомогою вставних розповідей (спогади, умовний діалог), наскрізних деталей (особливо у другому творі – австрійський дукач, усмішка савояра з однойменної картини Ватто), зміни кута зору (у першій новелі діалог чергується з описом краєвиду, що відкривається за вікном автобуса), рядків улюбленої пісні, які час від часу зринають у душі героя (новела «Бузьки на Семеновій хаті»). Можна констатувати, що поетика ритму у зрілого Іваничука-новеліста більш різноманітна.

Місце дії більшості новел Р.Іваничука – українське прикарпатське село з його людьми, чарівними околицями. Так, у збірці «Дім на горі» (1969) фабула десяти з шістнадцяти творів розгортається в селі або в дорозі до села чи від нього, не враховуючи тих, де селяни опиняються серед не зовсім звичного для них міського антуражу. В збірці «Тополина заметіль» таких творів п'ятнадцять з двадцяти семи, в новелістичній частині збірки «Сиві ночі» – всі, за винятком новели «Не рубайте ясенів», у книзі «На перевалі» – п'ятдесят три відсотки, збірка «Одна хлібина на двох» містить таких тринадцять з двадцяти творів. На периферії географії цього художнього світу знаходяться такі новели, як «Айна», «Кинджал» (місце подій – Азербайджан), «Відплата» (каракумські степи), «Морські етюди» (Далекий Схід).

Втім, деякі новели, оповідання, поезії в прозі не мають чітко визначеного місця дії, як-от «Порвана фотокартка» – внутрішній монолог персонажа, звернений до дружини, новела «Несподіване...», в якій буття сільської вчительки переплітається зі студентськими спогадами, чи історичні оповідання з їхнім широким просторовим охопленням, так само, внаслідок жанрових закономірностей, поезії в прозі.

В свою чергу, хронологічною домінантою новел Р.Іваничука, на відміну від романістики, є сучасність; вони охоплюють біографічний час самого автора, тобто з тридцятих років ХХ ст. до початку ХХІ ст. Окремі твори являють собою художньо оформлені армійські чи дитячі спогади, численні фрагменти такого роду містяться в мемуарах письменника.

Однак досить вагома частина творів малого жанру в творчій спадщині Р.Іваничука випадають за межі часопростору сучасного українського прикарпатського села. Місто як простір, в якому розгортаються події, присутнє вже в ранніх оповіданнях письменника, таких як «Доктор Бровко», «Під склепінням храму», «Батько» тощо. Одним з найцікавіших текстів цього плану є новела «Трамвайна зупинка «Базар». Ритму, простір, час – не тільки засоби твору, але й, як це часто буває в Р.Іваничука, набувають

концептуальності, збагачують ідейно-художній зміст. Художній світ новели організовано навколо традиційної для класичної української літератури антитези міської метушні і сільського спокою. Діалектика художнього мислення прозаїка веде до модерністського зняття протиставлення. Боротьба і єдність протилежностей розгортається не прямолінійно від імені автора у публіцистичному стилі, а на рівні мовлення і свідомості персонажів, завдяки чому проблема набуває стереоскопічності й додаткових обертонів. Між головним протагоністом, хлопчиною з майстерні електропобутових приладів, і Павлиною-кравчиною, колишньою селянкою, відбувається така розмова: «Ой майструню, маю того міста по гульку, і яка то лиха доля вигнала мене з села, таж там така благодать – запахи, щебет, шелестіння, а тут стук та грюк, та я там усіх до одного знала: що говорить, що думає, що їсть, а що п'є, а тут немов у пущі; людей багато, і всі чужі, в одному будинку роками живуть і не знайомляться, повітря смердить бензином, вода – залізом, а там такі криниці, боже, гукнеш у неї вранці, а ввечері луна вертається» Я слухаю, посміхаюся і потім кажу їй, що хто не любить людей, той не знає їх ні в селі, ні в місті, а я на Базарній зупинці якщо не з кожним розмовляю, то хоч вітаюся, і ви не думайте, Павлино, що пахнуть тільки трави, ви лише принохайтеся до розігрітого влітку асфальту – і вже ніколи того запаху не забудете, таж навіть трамвайні рейки пахнуть після того, як пройдуть вагони, а втім, плачте собі за своєю сільською криницею, а я тут маю свою, у дворі, і дивлюся не в неї, а з неї – вгору ...» [53;20]. Починається твір з осуду метушні як найбільшого лиха у місті, а закінчується якимось гегелівським примиренням з бігом часу і всеприйняттям життя. Новели «Трамвайна зупинка «Базар» і «Стара хата» перебувають ніби на протилежних полюсах ідейно-художньої концепції ритму: з одного боку, безглузда аритмічна суєта, з другого – опис статичного законсервованого буття. Село і місто тут треба розуміти не географічно, а як культурологічні знаки техніки і патріархальності, крайні точки на шкалі відліку історії людства. В обох випадках автор прагне позбутися крайнощів і подолати відчуження

фрагментів часопростору, культурних епох чи людських доль. Разом з тим і фаустівський пошук тієї миттєвості, яка стала б «вікном у позапростір» (В.Стус) нерідко обертається лише «вежею зі слонової кістки» (Г.Флобер).

В автобіографічних нотатках С.Ейзенштейн назвав пошуки часу «центральною драмою персонажів ХХ століття» [33;1;213]. У зв'язку з посиленою індивідуалізацією людського буття, а відтак загостреним відчуттям самотності й страхом смерті, центральною проблемою мистецтва ХХ століття стає відчуження. Сучасна фізика констатує неспівпадання між безпосереднім людським сприйняттям часу і відповідними фізичними явищами. Час суб'єктивується і парцелюється. Індивід відчужений від самого себе на різних етапах свого життя, по-різному переживають час навіть закохані, нація і людство втрачають історичну пам'ять. Очевидно, саме це і мав на увазі російський кінорежисер. Ще гамлетівське відчуття розірваності часу в мистецтва ХХ століття компенсується актуалізацією міфологічного мислення, уявленнями про циклічність розвитку, іноді вірою в містику переміщень у часі. Поєднання різних часових пластів характерна і для сюжетів новелістики Р.Іваничука.

Такі хронологічні зміщення, як спогади чи сновидіння-передчуття, цілком відповідають нормативам традиційних поетик класичної української літератури, натомість уведення уявної дії паралельно до головної, такий засіб, що спонукає читача до співтворчості й позбавляє автора статусу єдиного повновладного творця художнього світу, така гра зі словом і часопростором новаторська і властива вже літературі ХХ століття. Попередником Р.Іваничука в цьому сенсі в українській літературі був О.Довженко, котрий застосував цей прийом в кіноповісті «Поема про море». Загалом же посилена увага до ідейно-функціональної ролі часу і простору притаманна багатьом сучасникам Іваничука. Тут варто назвати такі помітні твори української літератури другої половини ХХ ст., як роман «Диво» П.Загребельного чи новелу «Дрогобицький звіздар» Н.Бічуї. Але річ у тому, що для Іваничука-новеліста елементи умовності органічно розвинулися з

вставних оповідних фрагментів (спогадів, сновидінь, внутрішнього монологу, притчі тощо) і об'єднуються з ними під спільним знаменником автономного персонального часу і простору. Досить часто герої новел повертаються думкою у минуле, керовані почуттям провини чи помсти (новели «Помста», «Сповідь», «Бузьків вогонь», Смерть Довбуша», «Зелений гомін» тощо), прагнучи заново структурувати часопростір, змінити щось у перебігу подій. Таким чином, або сучасність уявно (скажімо, уві сні – новела «Помста) чи насправді (новела «Сповідь) стає покутним часом, або минуле переосмислюється і структурується відповідно до уявлень про належне (новелістичний фрагмент мемуарів про УПА: кількаваріантна історія про те, як малий Роман ходив вночі за пістолетом для радянського офіцера, що залишив зброю у повії, будучи зненацька викритим повстанцями [55;52 – 53]).

Осмислюючи особливості фольклорного хронотопу і міфологічного мислення, М.Бахтін дійшов висновку: що категорія майбутнього у світі міфів позбавлена змістової конкретності, оскільки все позитивне або ідеальне переноситься в минуле або частково в сучасність. Дійсність ніби добудовується по горизонталі часу (скажімо, міф про золотий вік) чи по вертикалі надчасовою ідеальною надбудовою, синхронною з даним моментом. «В відповідних філософських побудовах, – підкреслив вчений, – історичній інверсії відповідає проголошення «начал» як незамулених, чистих джерел буття і проголошення вічних цінностей, ідеально-позачасових форм буття» [7;298]. Ці форми, вважав М.Бахтін, «прагнуть зробити реальним те, що вважається належним та істинним ...протиставити його як справді існуюче і водночас істинне наявній дійсності, також існуючій, однак хибній, не істинній» [7;299]. Сучасність інтенсифікується за рахунок стягнення часу в одній точці, насичення її психологічними моментами, паралельним розгортанням подій, уявною реалізацією ідеально вивіреного вчинку. В новелістиці Р.Іваничука ці особливості міфологічного мислення, що актуалізувалося в мистецтві XX ст., виявились там, де персонажі прагнуть

добудувати реальність ідеальними моментами: повернути втрачене кохання, зупинити мить краси, вдосконалити стосунки між людьми, піднести на якісно вищий рівень їхнього буття.

2.3. Поетика деталі в новелістиці Р.Іваничука

Деталь як художній засіб здавна відіграє важливу роль в архітектоніці новели. Завдяки здатності згущувати смисл, надавати лаконічності портретним характеристикам вона активно використовується творцями малих прозових жанрів. Майстрами художньої деталі в українській літературі були М.Коцюбинський і В.Підмогильний, В.Стефаник і Г.Косинка. Гр.Тютюнник казав, що він у своїй творчості все робить через деталь. Натомість Р.Іваничук використовує цей засіб ощадливіше, поряд з іншими, улюбленими. Художні тексти прозаїка не меншою мірою репрезентують, скажімо, внутрішній діалог чи ретроспекцію.

Деталь, як відомо, – це значуща подробиця. Вона може бути поворотним пунктом сюжету, визначити сутність вдачі персонажа, ставати складником пейзажу чи інтер'єру. Деталлю може виступати предмет, явище, риси зовнішності, слово. Назви деталей досить часто виносяться у заголовки творів малого жанру. Застосування художньої деталі в літературі ХХ століття рідко обходиться без її символізації. Часто деталь набуває наскрізного характеру. Аналіз поетики художньої деталі бачимо як почерговий аналіз новел Р.Іваничука з вказівкою на деталь та контекст, в якому вона може бути зрозуміла з наступною її інтерпретацією.

Значущою подробицею новели «Батько» виступає хустина. У привокзальному ресторані дід Панас угледів за сусіднім столиком жінку, яка вражаюче нагадала йому доньку, що перед війною поїхала вчитися до Львова і не повернулась. Старий метнувся до ларка купити жінці подарунок – хустину, – а прийшовши, за столиком її вже не застав. Хустина символізує надію діда Панаса на порозуміння, спокійну старість, сімейне щастя.

«Хустина» – це, можливо, найістотніша частинка його «я», що прагне комунікації і підтримки.

Вузловим моментом сюжету служить деталь в новелі «Дім на горі». Незаміжня Настя боїться залишитись самотньою. Їхній з батьком старий дім відлюдькувато височить на горі. «Та якось, ідучи вверх, – мовить автор, – понад річкою з Поріччя, Настя вдивилася на свою гору, і шпигонуло її в саме серце вістря чорної шпиці колодязного журавля, що випнувся з темної шапки дерев, мов шибениця. І бризнула думка: вирубати все під корінь, нову хату в два поверхи поставити, голубими великими вікнами заманити, цинковими дахами блиснути над світом. І тоді прийдуть, прийдуть...» [45;11]. Чорна шпиця колодязного журавля навіяла, очевидно, Насті відчуття занепаду, старості, смерті. Але, як виявилось пізніше оновлення потребував не дім на горі, а Настина душа: позбутися відлюдькуватості, подолати прірву відчуження між собою і односельчанами. Тому й новий будинок не приніс їй щастя.

Новелу «Помста» (1963) написано у дусі того часу, коли діяльність воїнів ОУН – УПА шельмувалась разом зі злочинами фашистів. Образ упівця в радянській літературі був не інакше, як негативним, націоналісти замальовувались бандитами і негідниками. Тож не дивно, що Р.Іваничук, попри задекларовану в мемуарах вже на той час антирадянську позицію, відтворив звірячу розправу оунівців над родиною сільського активіста. Відбувши покарання, один з тих, хто вчинив тої ночі злочин, повертається в село, де сільрадою порядкує його ворог, чоловік, що втратив доньку і дружину. Незважаючи на невигойну душевну рану, голова сільради прощає злочинця і вписує у книгу, куди записував жителів села. До речі, образ колишнього «бандита» Луця Федорчина досить неоднозначний, він не належить до тих, яких змальовують тільки темними фарбами, оскільки його участь в убивстві опосередкована, а в ув'язненні він щиро покаявся. Таким неоднозначним, треба думати, було і ставлення молодого письменника до оунівців.

В новелі є одразу кілька наскрізних деталей. На художню деталь у цьому творі автор свідомо поклав найвагоміше ідейно-художнє завдання: зміна ставлення Івана до Луця. Роль деталей виконують муха, що прилипла до сторінки книги, куди записують жителів села, шрам на обличчі Івана, що червоніє, коли спогади шарпають душу, телефон, зламаний спересердя головою сільради, коли він дізнався про повернення Федорчина. Фінал новели посилено послідовним уведенням трьох деталей. Іван стер муху на сторінці й вписав нове прізвище, шрам на його обличчі поблід і зрівнявся з кольором шкіри, голова попросив прислати майстра полагодити телефон. Персонаж прогнав думку про помсту як нав'язливу муху, пам'ять на якийсь час перестала тривожити думки Івана (зблід шрам на обличчі), телефон полагодили і відновилася віра в життя.

У новелі «Смерть Довбуша» письменник відтворив конфлікт між покірним колонізаційній владі селянством і полум'яним бунтарем. Останнім актом цієї злегка романтичної драми є несподівана поява повстанця Гомика в ролі Довбуша. Останнім його аргументом виявилось самогубство на сцені самодіяльного театру у сільській читальні перед глядачами-селянами. До слова, цей образ посилено біблійними алюзіями. Ісус проганяв мініайлів з храму, розбійник виганяє глядачів з театру, бо вони не достойні носити опришківські череси і вшановувати пам'ять Довбуша. Вперше оповідач побачив Гомика крізь вікно на запилюженій дорозі. Навпроти Гомика наїжачилась вилами й сокирами стіна селян. Вони просили залишити їх у спокої, опустивши голови. Останній штрих є вельми прикметною психологічною деталлю, оскільки селяни, певно, відчули правду в словах розбійника. Наступні деталі ще більш посилюють протистояння ідей, світоглядів, душ, підкреслюють селянський обскурантизм. Вони готові його розіп'яти, хоча він прийшов дати їм свободу. Вони туляться до своїх воріт, залишаючи йому місце для проходу. Естетичний ефект деталей увиразнено тим, що вони водночас виступають метоніміями і метафорами: «І він пішов

тим проходом, рівно пішов по вулиці і зник за вербами. А низькі хати сліпо дивилися йому вслід запліснутими вікнами, мов більмами.

Спорожніла вулиця, тільки серед дороги чорнів Гомиків карабін. Його не підняв ніхто» [45;90]. Епізод протистояння дублюється за допомогою метафор і метонімії з наступною його символізацією, оскільки конфліктують вже не окремі люди, а світи: прагматичний і романтичний, патріархальний і революційний, рабський і волелюбний.

Новела «Дзвін і тиша» художньою картиною світобудови споріднена з новелістичним фрагментом мемуарів, написаних через двадцять років. Маємо на увазі вище проаналізовану автобіографічну розповідь письменника про приготування сливового повидла. Р.Іваничук вдається до патріархально-казкового малюнку світобудови, де не існує поняття «чужий», де космічні далі давно знайомі, як простір батьківської хати, а зірки – іскри з-під дідового молота. Акцентовані деталі дзвін і тиша – це два – їх всього-лиш два – стани (робота і відпочинок) цього напівказкового світу. Тиша у цьому світі «барвиста» і наповнена голосами лісових птахів. У хвилини перепочинку Онуфрій виймає велику, загнуту, мов саксофон, люльку. Артистичність натури коваля Онуфрія двічі підкреслено деталлю, посиленою порівнянням. Таким чином дзвін ковальського молота виконує свою музичну партію в оркестрі природи.

Непогамовану волю до життя і спадкоємність поколінь символізують такі деталі, як «зелений шум води й борів», зелені пагони смерек і ялиць у новелі, назву якій дала одна з наскрізних деталей: «Зелений гомін», що походить, можливо, від назви Франкової повісті «Зелений шум» з тим же значенням. Під час перестрілки між мадярським обозом і розвідниками убито парубка Василя. На прикладі сцени смерті Василя бачимо, як деталь переростає в символ: «Молоде віття ялиці, посадженої біля вориння, із ще притиснутим до гілки, ще не розклесним чатинням діткнулося обличчя Василя і лоскотало: ти бачив, як «маркітантка» термосить тіло свого сина, розстібає киптар на ньому, а думав зовсім інше: так, як Василь, спала учора

деревина, а нині пробудилася, і ти думав про те, що настає весна; Миронячка розірвала сорочку, й почервоніло пагіння ялиці, й здалось тобі, що вибрунилося воно з крові» [58;93].

Як знаменита чеховська деталь, рушниця на стіні, звучить фінальний акорд, коли у новелі «Весільна» Р.Іваничука сліпий і сивий дід Плятко у вільні від праці хвилини полюбляє грати на сопілці. Дід сидить на порозі колиби, повз яку ідуть на роботу косарі. Його онука Катерина, жінка в літах, виглядає між ними свого Ілька, коханого, з яким не довелось зазнати сімейного щастя. Фінал твору звістує примирення і порозуміння між Катериною та Ільком. І тоді сповна реалізується семантичний потенціал означеної деталі. Вона бачиться своєрідним камертоном, під який лаштується музика життя або виразником найглибших, найпотаємніших людських прагнень, тугою за гармонійним і повноцилим життям: «Сумно світилась ребрами Мочерначчина хата, голосила пустою над горами, але заливалась весело сопілка, дідова посмішка молодила полонину, а сопілка грала – кому для спочинку, кому для праці, а можливо, комусь і весільної грала...» [58;45].

Живим втіленням хатнього духу, що вперто тримає Марію вдома, не пускаючи її в місто до онуків, змальовано старого kota в новелі «За простибі». Ця наскрізна деталь впродовж тексту по-різному семантично акцентується. Звісно, Марію тримає не стільки цей лагідний і дещо демонічний кіт, скільки її чутливе до чужого болю серце: вона опікується сиротами. І все ж деталь допомагає краще відтінити образ, ускладнити мотивацію (можливо, жінка боїться міста), бо, як це часто буває з живими людьми, мотиви наших вчинків і різноманітні, і суперечливі. Між іншим, Іваничукові пошуки мотивації вчинків в даному випадку досить відчутно нагадують кризову ситуацію з її психологічним контекстом у повісті «На перевалі» з тією різницею, що селянська психологія баби не настільки складна, щоб розуміти й омовлювати власні підсвідомі прагнення, тому в текст уведено образ kota. Старий кіт постає втіленням підсвідомих прагнень Марії, поза її серцем і розумом. Нещасний випадок, що трапився з її сусідом-

бокорашем, внаслідок чого його хлопчик залишився без нагляду, змусив Марію вкотре відкласти від'їзд. Але разом з тим трагедія була наче відповіддю на підсвідоме бажання Марії залишитись. Кіт – тіньовий бік її «я», і саме тому ситуацію сумнівів, внутрішніх борінь і душевного роздвоєння так добре відтворено в тексті. Власне, не займаючи центрального місця в системі образів твору, образ кота переріс межі художньої деталі. Рішення баби Марії віддзеркалюються в свідомості кота, він міркує подумки її словами, заперечує їй: «Старий кіт сидів у Маріїних ногах, підігнувши хвоста, він поблажливо дивився на бабу зеленкуватими очима: смішні думки снує його газдиня, нікуди вона не поїде, про тих своїх рідних онуків торочила й тоді, як Мурчик ще малим кошеням дряпався по ліжнику, що он висить на жердці, вічно про них балакала, а чужих колисала. «Завжди кудись їдеш, хату продаєш, мене віддаєш сусідам – лякаєш старого Мурлику, але ти добра, бабо, та й халупу свою тобі буде тяжко покинути», – тужно позирав кіт каправим оком на бабу Марію» [61;108]. Кіт угадує бабині думки, а баба котячі й по-своєму на це реагує: «Нявкнув кіт на припічку, скочив на долівку, потерся хребтом до Маріїної ноги, фиркнула ногою.

– Атпрус-с!

Блимнув зеленими очима і скорботно опустил вуса ...» [61;111]. Врешті Марія вимушено міняє рішення. І кіт це зрозумів, він задоволений: «Старий кіт тихо лащився біля бабиної ноги ...» [61;112].

Літературознавці твердять, що майже неможливо достеменно визначити, де закінчується індивідуально-авторський образ-символ і починається художня деталь. Це твердження цілком стосується попереднього образу-деталі так само, як наступного з новели «Плюшевий ведмедик». Художня деталь, назву якої винесено в заголовок новели, виконує в цьому творі ту ж функцію, що й образ кота в новелі «За простибі». Вона стала омовленою частиною іншого «я» головного героя, його підсвідомих чи точніше навіть надсвідомих прагнень, бо ведмедик застерігає Андрія від інтимних стосунків з Мартою. Тільки стосунки, власне, діалог між плюшевим ведмедиком і

персонажем, мають більш усвідомлений характер: це свого роду гра інтелігента, артистично обдарованого чоловіка зі змістом власної пам'яті. До такого висновку підводить оповідь новели. Застерігши від хибного вчинку, плюшевий ведмедик пробуджує в Андрієві жагу до життя. Прикінцеві рядки твору, сфокусовані навколо вказаної художньої деталі: «Б'є прибоєм весна в мої груди, б'є прибоєм знайдена весна в мої груди, я всмоктую її в себе, вдихаю, щоб більше не забути, а на верболозах хитаються, танцюють тисячі плюшевих ведмедиків, вдячно посміхаються мені...» [45;87].

Наскрізна деталь у новелі «Настуня» актуалізує архетип, що незрідка трапляється в творах класиків літератури і наших сучасників, скажімо, в «Петербурзьких повістях» М.Гоголя, в романі «Майстер і Маргарита» М.Булгакова, в романах Ю.Андруховича. Йдеться про картину святкового дійства, в якому беруть участь мерці. У творі розповідається про гуцульське весілля, на яке липневого вечора випадково потрапив мандрівець, у минулому вчитель. Як це часто буває з героями Р.Іваничука, його турбують спогади. Саме вони складають переважну частину тексту новели. І чим більше деталей схоплює спостережливе око подорожнього, тим більше тотожного з'являється між цим дійством і подіями багатолітньої давності, днем, коли Настуня проти своєї волі віддалася за Юру Фариніва. Детальми, що пов'язують ці два весілля, є обриси обличчя матері дівчини, гра музикантів і квадрат місячного світла від вікна. Основною ланкою зв'язку зовнішнього характеру двох подій виступив якраз квадрат синього світла. Ця деталь залишається незмінною в інтер'єрі при «перемиканні» режиму оповіді з теперішнього часу на минулий і навпаки. Місячне сяйво творить ефект фантасмагорії і надає дещо ірреальних обрисів, на межі зі сновидінням тому, що відбувається перед очима подорожнього. Вказана деталь розпочинає ланцюг спогадів: «... квадратний клаптик синюватого світла упав на квітчасту хустину господині, на її щоку, і мені здалося, що жінка хитнулася, наче під подувом вітру, і цей ніжний порух знову щось розбудив у мої пам'яті, я напружився, щоб спіймати хоча б тінь конкретного образу із

забутого минулого чи то зі сну, але – даремно, думки мої й далі марно борсались, і пригадати обличчя дівчини зі сну я не міг» [61;163]. Клапоть місячного світла фокусує увагу читача в інтер'єрі фрагментів минулого весілля: «Я затулив вуха, бо це було блюзнірством – так весело грати на похоронах моєї першої любові; синій квадрат утікав з-під моїх ліктів, я сягнув рукою, наче хотів його затримати, та враз почув стукіт у шибку і виразний зойк:

– Учителю!..

Я оглянувся: на тлі морозної ночі її постать, розіп'ята у вікні, скидалася на силует підстреленого птаха ...» [61;169].

Таким чином, з огляду на цитований фрагмент, герой насправді присутній на похоронах власного кохання, зниклих почуттів, колишнього «я», а перед ним розгортається щось на зразок сновидіння, марева, галюцинації, візії. Між іншим, такого роду психологічне роздвоєння спостерігаємо у Франковій поемі «Похорон». Наш здогад підтверджується подібністю фіналів новел «Настуня» і «Сповідь». Кінцівка новели «Настуня» така: «Ви – Настуня? – запитав я, коли бубнист переможно забряжчав по мідній тарілці і музика стихла.

– Настуня – там, – зітхнула господиня й кивнула в бік щасливих молодих. – А я вже давно Настя, вчителю...» [61;172]. Фінал наступного твору: «Добрий день вам, Курилку!»

Аж легше стало... Та пастух не оглянувся. Я ще раз гукнув. Пастух ліниво повернув голову. Я ніколи не бачив цього обличчя, а воно дивилося на мене чи то з докором, чи із подивом, потім пастух розпрямився і, міряючи мене ще раз поглядом, показав герлигою в бік сільського цвинтаря:

«Там уже Курилко. Там...» [61;129]. За свідченням письменника, Іван Миколайчук, зі слів якого написано цей твір, дочитавши новелу, сказав, що він ніби побував на власних похоронах [42;59 – 60]. Прототип, автор, в даному випадку виступає також alter ego оповідача новел «Настуня» і «Сповідь».

Новела «Бузьки на Семеновій хаті» свідчить про комплексне використання художніх деталей з композиційною метою. Деталі – подружжя бузьків і рядки народних пісень – розривають плин буденності, втручаються в думки старого Семена спогадами і тривогою про майбутнє. Фрагменти спогадів, що нерідко розпочинаються рядками пісні, виокремлено в тексті графічно. Р.Іваничук знову вдається до символізації деталі (в даному випадку бузьки – символ надії, майбутнього життя), до того ж вона чинить доленосний вплив у ситуації вибору: «Коли сонце схилилось за Грунь, Семен з бесагами через плече вийшов з хати. Клекіт не вгавав і досі, він поглянув на бузька, що махав крилами й клекотів ще настирливіше, озирнувся і побачив: з-за лісової пересмуги летів другий птах – простісінько до гражди. Птах несміливо опустився на край даху, – сумне обійстя враз повеселіло, – й обережно й насторожено підходив до гнізда, де стояв удівець. Спочатку вони приглядалися один до одного, потім протягнули шиї, діткнулися дзьобами і радісно заячали.

І подумав Семен, що зарання стихла його пісня, що до сина він встигне прийти ще й у косовицю або ж під зиму, бо чого квапитися?» [61;185 – 186].

Р.Іваничук написав ряд нарисів, в яких зустрічаються ті ж події та імена, що і в його художніх текстах, серед них: «Росяні доріжки», «Туди, де сходить сонце». Ми вже вели мову про тотожність фрагмента нарису «Росяні доріжки» і новели «Стара хата». Натомість мова про тотожні реалії цього ж нарису і новели «Весільна». Художній твір демонструє, як подробиці нарису перетворюються на художні деталі. Річ у тому, що фактаж нарису не спроектовано на внутрішній світ дійових осіб, він існує незалежно, як публіцистичний факт, він ще не став символом чи метафорою, не творить настроєвої атмосфери. Скажімо, в новелі «Весільна» пустир серед лісу символізує втрачене життя, надії, щастя лісника Ілька: «На пустирях садив життя, а серед свого власного – пустир» [45;48]. В нарисі – це факт безгосподарності окремих керівників: «Через ці огульні лісосіки велике лихо почалося для карпатських лісів» [61;226]. До речі, на перетині нарису і

новели, публіцистики і художнього твору одного й того ж автора читачеві більшою мірою прояснюється смисл деталі: нелюдяність влади зламала життя багатьох трудівників Прикарпаття. У випадку з проаналізованою вище художньою деталлю новели «Весільна» – голосом сопілки – маємо в нарисі «Росяні доріжки» її пряму інтерпретацію, вкладену в уста діда, що послабило б в художньому тексті естетичний ефект, до того ж вона сюжетно не прив'язана до долі конкретного персонажа. «А ти знаєш, як би те все потускніло, коли б сопілки не було, харпаку? – звертається дід, показуючи рукою на гори, людей, на покоси, до об'їзника, що радить йому кинути сопілку. – Чи ти думаєш, що людей більше заохотить твій крик, ніж пісня?» [61;236]. В більшості випадків художні деталі новелістики Р.Іваничука переростають у значущі символи.

2.4. Розвиток конфлікту і особливості творення сюжету малої прози Р.Іваничука

Типологія конфлікту становить значний інтерес як у плані художньої форми, оскільки ступінь і характер конфлікту безпосередньо пов'язані з розгортанням сюжету, так і в плані художнього змісту, бо на вибір конфліктної ситуації чинить вплив світобачення і світовідчуження письменника. Будь-яка ситуація, за Г.-Ф.Гегелем, містить супротивні сили, акції і реакції. Вони рухають дію. Сукупність акцій і реакцій щоразу можна розглядати в різних площинах людського буття, різноманітними щодо їхніх носіїв, спрямованості, обсягу. Тобто кожна ситуація виявляє той чи інший свій конфліктний потенціал залежно від кута зору письменника, який обрав її як базу розбудови сюжету. Таким чином, аналіз конфліктної ситуації в художньому тексті передбачає встановлення протидіючих сил-прагнень, їхніх носіїв, підстави для зіткнення, безпосередньої події-стимулу, особливостей його протікання у зв'язку зі стадіями сюжету і характеру рівноваги. У випадку, коли маємо класичний сюжет і замкнуту композицію,

вважав Гегель, суперечності зливаються у гармонійному ідеалі або ж нерозв'язаного на рівні фабули конфлікту, й тоді композиція – розімкнута. Таким чином тут аналізуються відношення конфлікту до архітекτονіки і, відповідно, поетики, а також виникає потреба в інтерпретації ідейно-художнього задуму залежно від того чи іншого розгортання конфлікту.

Відповідно до обраного критерію художні конфлікти поділяють на виробничі, політичні, побутові, морально-етичні, типові і нетипові, головні і другорядні, зовнішні і внутрішні, біологічні і соціальні. В художньому тексті сторони конфлікту персоніфікуються за певною особою чи групою осіб або конфлікт розгортається в надособистісному часопросторі, виражаючи суперечливий дух часу. В літературі XX ст. конфлікт все більше занурюється у підтекст твору, засобами словесної поліфонії виражається в зіткненні своєї і «чужої» свідомостей на рівні одного й того ж внутрішнього світу. Внутрішній конфлікт прийнято називати колізією.

Р.Іваничук – письменник із масштабним мисленням, його цікавлять взаємовідносини ідеологій, зіткнення світоглядних переконань, стосунки людини і держави. Його художні узагальнення вирізняються масштабністю. Філософічність – одна з прикмет його індивідуального стилю. Таким запам'ятали Р.Іваничука любителі історичної белетристики. Таким він постав і як автор повістей про інтелігенцію та новелістичної повісті «На перевалі». Дещо іншим він показав себе в новелістиці. Щоправда, ця інакшість значною мірою стосується його новелістики 50-х – 60-х рр., що центрується переважно довкола сільської тематики з перевагою конфліктів над колізіями. Однак вже тоді спостерігався нахил прозаїка до художнього дослідження суперечливої психології персонажів, до спостереження за внутрішнім світом людини. Поступово в його малій прозі на зміну побутовим і соціальним конфліктам приходять морально-етичні колізії (новели «Сповідь», «Байкал», «Новорічний келих за щастя», «Бузьків вогонь», «Сива ніч», «За простибі», «Бузьки на Семеновій хаті», «Іван Максимович», «Відплиття на острів Цитеру», «Сентиментальні мандрівки» тощо).

Зовнішній конфлікт становить стрижень сюжету в новелах «Через межу – тільки крок», «Під склепінням храму», «Чужий онук», «Весільна», «Зима не вічна», «Побий мене!», «Кинджал», «Кому земля пахне», «Смерть Довбуша», «Доктор Бровко» тощо. Причому зовнішній конфлікт пов'язаний іноді з деяким схематизмом у трактуванні письменником персонажів, у розподілі позитивних і негативних ролей.

У ХХ ст. переоцінка цінностей стала однією з провідних тем гуманітарного дискурсу. У радянських літературах наприкінці 50-х – на початку 60-х рр. відбулись зміни, що призвели до більшої відкритості і розкритості художнього мислення, вони більшою мірою наблизились до західноєвропейського культурного життя. Р.Іваничук як письменник з особливою чутливістю на духовні зміни не міг не відреагувати на ці процеси. Табу на певні конфліктні ситуації, приміром, міжнаціональні, в літературах СРСР нарешті було порушено (зокрема автором роману «Мальви»). До того ж Р.Іваничук за самою природою свого ліро-епічного обдарування від початку творчої діяльності тяжів до осмислення якраз внутрішніх конфліктів.

Новелу «Чужий онук» написано з використанням улюбленого Р.Іваничуком композиційного прийому ретардації за рахунок зміни хронологічної послідовності розповіді. Твір нестандартно розпочинається з розвитку дії. Розмова, що призвела до сварки двох сусідів, Тодосія і Федора, вже відбулася. Наступний текстовий фрагмент – це затримана експозиція; стан справ, що безпосередньо передував конфлікту. Завдяки експозиції дізнаємося також про психологічне, навіть, сказати б, екзистенційне підґрунтя конфлікту: гостроту стосунків між сусідами зумовила немічна старість, самотність, передчуття смерті. Бездітний Федь ревниво ставиться до старого Тодосія, який з теплотою згадує про улюбленого внука Василька. Про це йдеться в сюжетній зав'язці, що розташована після експозиції: «Коли в Тодосія почали вже таки добре терпнути руки і сокира все частіше застрягала в смерековому поліні, сказав Тодосій:

–Е, досить... Як навіть скаліцію – внук прогодує.

Здалось тоді Федорові, що цими словами хотів сусід його вколоти. Тоді й він кинув сокиру і відповів з притиском:

—І я з голоду не помру. Мені пасіка хліба дасть...

І вперше відчув Федь, як та немічна і безнадійна старість сама відчинила ворота його обійстя й боляче вдарила в груди, ніби тупа бартка: пасіку він мав чималу, а дітей і внуків не мав ніколи» [45;71]. Між частинами зав'язки, діалог Федя з Тодосем, вклинюється пролог, що вельми нагадує ретроспективні спогади, які Р.Іваничук часто вкладає в уста своїх героїв. Тільки переказаний він від третьої особи безпосередньо автором. У пролозі розкривається глибина Федевої любові до чужого онука. Таким чином, приблизно третину тексту новели займає розповідь про події, які передували кульмінації сюжету, причому почасти у зворотному порядку.

На нашу думку, ретардацію застосовано не тільки для того, щоб зацікавити читача розвитком подій, але й для поглиблення внутрішньо-психологічної складової сюжету. В цьому сенсі Р.Іваничук наближається до того трактування сюжету, якого дотримувався його сучасник Гр.Тютюнник: «...простеження руху душі героя на якомусь короткому чи довгому відрізку його життя» [цит. за 144;178]. Після викладу зав'язки розповідь знову повертається до розвитку дії, до тієї стадії розгортання сюжету, з якої розпочиналась новела, і надалі триває звичним хронологічним річищем. Відтак натомість актуалізується зовнішньо-подієва складова сюжету.

Аналіз композиції новели наводить на думку, що автора тут більше цікавили джерела і розв'язка конфліктної ситуації, психологічне підґрунтя, аніж безпосередній її перебіг, сварка між сусідами. Тому з погляду новаторських композиційних рішень більший інтерес становлять початок і закінчення новели «Чужий онук». Фактично письменник пропонує два варіанти розв'язки: тенденційний і катарктичний. У першому випадку після сварки Федеві бджоли, його гордість і надія, принаймні позірні, перелітають на Тодосеві яблуні, по суті, зраджують господаря: «І відтепер йому нічого більше не хотілося – на бджіл, ні жити...» [45;75]. Отже, Федір виявився ніби

покараний за ревності і гонор. Але надвечір з'являється поштар, свого роду *des ex machine*, з телеграмою, в якій Василько повідомляв про свій приїзд. Велика любов до хлопця примирила сусідів. Новела могла закінчитись тенденційною розв'язкою, але тоді в образі старого Федора були б розставлені інші акценти: егоїзм і гонор переважили б батьківську любов до Василька. Іваничуків оптимізм і віра в людину не дали цього зробити. На місці автора цього твору постмодерніст відмовився би від послідовного розвитку дії в фіналі і запропонував, певно, дві паралельні розв'язки на вибір читачеві. Такий фінал зустрічається, скажімо, в романі Дж. Фаулза «Подруга французького лейтенанта».

Привертає увагу подібність розв'язки в новелах «Чужий онук» і «Юра Фірман». Обидва персонажі мають похилий вік, обидва самотні і обидва перед лицем смерті намагаються якимось чином утривалити його, хоча б залишити слід після себе, утвердитись в усвідомленні власної буттєвої значимості. Предметом гордості Федора є бджоли, а Юри Фірмана – коні. Однак прив'язаність цих створінь до людини виявилась оманливою. Влада – нетривка основа, на якій власного безсмертя не збудуєш. Зарадити цій справі, як бачимо, може тільки любов до людини.

Отже, необхідно говорити про завершеність композиції новели «Чужий онук», про розгорнутий і завершений конфлікт. На перший погляд цей конфлікт здається соціально-побутовим, де діючими силами є сусідські ревності, гордості, заздрість; і це трактування значною мірою відповідає істині. Насправді ж передовсім йдеться про екзистенційну колізію. Згідно з Б.Расселом, воля до влади породжується страхом смерті. У стривоженій кінечності тілесного буття душі персонажа борються матеріальні і духовні прагнення: влада і любов. На думку Р.Іваничука, любов у цій суперечці є аргументом сильнішим.

Старість стала психологічною передумовою конфлікту і в новелі «Юра Фірман». Але конфліктна ситуація тут не настільки загострена і менш очевидна, ніж у попередньому творі. Значну частину тексту займає пролог, з

якого ми дізнаємось про велику любов Юри до коней, про гордість його, що впливає зі становища найкращого фірмана в лісництві, і про тривожне передчуття старості: «думає він про той недалекий вже час, коли зовсім постаріється, і до лісництва іншого фірмана покличуть» [45;96 – 97]. Коні для Юри Фірмана те ж саме, що для гоголівського чиновника шинель. Гідність і гонор цієї «маленької людини» ґрунтується всього лиш на мистецтві фірманити. Не випадково, здається, в пролозі змальовано сцену застілля начальників лісового господарства. За столом Юра Фірман відчувається, як рівний з рівними, бо «вони вміють оті штудерні рахунки вираховувати і таблиці вирисовувати, а фірманити не втнуть, най би спробували» [45;94 – 95]. Загалом бадьора, дещо іронічна тональність прологу обривається сумовитою нотою: передчуття старості і звільнення з роботи. У цій, так би мовити, межовій ситуації егоїстична власницька любов Фірмана ще більше загострюється.

Експозиція готує читача до сприйняття центрального епізоду: зайнятий похмурими думками Юра не жартує, не вживає алкоголю, не підганяє коней. У зав'язці новели фірман з лісничим повертаються взимку вночі кіньми додому. А коні в апатичного Юри ледве ступають. Сюжет досягає кульмінації одразу після зав'язки, оскільки розвиток дії вже був передбачений і вмотивований прологом. Кульмінація являє собою найбільш драматичну частину новели, тому, очевидно, порівняно з рештою тексту насичена діалогом. Попри словесну сутичку з лісничим конфлікт насправді розгортається в метафізичній, екзистенційній, а не в міжособистісній площині. Фірман обурився не тому, що лісничий забрав у нього віжки, а тому що коні «зрадили» його. Мову треба вести про екзистенційний конфлікт між перебільшеними уявленнями героя про себе і суворою реальністю, конфлікт, що з ростом свідомості персонажа переростає в колізію, у внутрішню драму «втрати ілюзій».

У розв'язці твору наголошено внутрішньо-психологічний аспект сюжету на протигагу зовнішньо-подієвому. Зовнішньо-подієвою розв'язкою можна

вважати відвідини кабінету лісничого із заявою про звільнення, внутрішньо-психологічною – рішення про звільнення і мовчазну сцену прощання з кіньми. Обидві розв'язки є тенденційними, тобто завершуються на користь однієї сторони. Але фінальний мінор, що зумовлений втратою ілюзій «маленькою людиною», компенсується життєствердним епілогом. Ця частина тексту навіть графічно відокремлена від решти. Коли навесні Юра прийшов подивитись на свою худобу, що паслась на полонині, виплেকаний фірманом лошачок вже не впізнав його. Поразка збагатила духовний світ Юри Фірмана. Він мудро, без егоїзму, як належне сприйняв хід подій: «Я ж вас не відпущу! – кинувся лісничий. – Такого фірмана, як ви, хто відпустить? Що за дурниці! Ви – як та образлива дитина, Юро...

– Ви не відпустите... – прошепотів Юра. – Ви... Коні мої, самі мене відпускають...» [45;100].

Як у творах М.Гоголя, Ф.Достоевського і А.Чехова, як у новелістиці українських шістдесятників, «маленька людина» Р.Іваничука викликає одночасно і співчуття, й усмішку. Часто літературні образи не піддаються однозначній інтерпретації. Тому читач може співчувати не тільки Юриній старості. Сцену з лісничим можна інтерпретувати інакше, якщо факт передачі віжок символізувати, витлумачити конфлікт у суспільно-політичній чи культуральній площині. Щоправда, тоді ця сцена дещо буде «виламуватися» за контекст твору, але не поза контекст новелістики Р.Іваничука. Річ у тому, що у зіткненні Юри з лісничим можна побачити конфлікт двох світів, як у творі «Стара хата», патріархального гуцульського і нового радянського. Однак очевидного антирадянського змісту твір не містить, тут йдеться радше про конфлікт культуральний, батьків і дітей.

До творів із зовнішнім конфліктом належить новела Р.Іваничука «Порвана фотокартка». Мовиться про традиційний любовний трикутник, непорозуміння між чоловіком і жінкою, міжособистісну сутичку, що згодом набуває, і це властиво для малої прози письменника, ознак морально-етичної колізії. Перейнявшись ревностями, дружина порвала фото першої коханої

свого чоловіка Ліди. Твір має тенденційну розв'язку. Чоловік переконав дружину у своїй правоті. Вчинок, який на перший погляд здавався зрадою, виявився свідченням високого безкорисливого почуття.

Композиційно твір становить собою монолог чоловіка, перерваний вставним епізодом, оповіддю-спогадом, що є складовою цього монологу. Наприкінці новели з властивою цьому жанрові несподіванкою дружина зізнається в своїй помилці. Про експозицію, зав'язку, розвиток дії, кульмінацію, розв'язку у цьому творі можна говорити лише умовно, бо, якщо не враховувати вставного епізоду, подій тут нема. Вчинок, що викликав пояснення, жінка порвала фотокартку, лишився так би мовити «за кадром», про нього дізнаємось дещо зі слів чоловіка. Отже, передісторія відома читачеві, але як у драмі «Украдене щастя І.Франка», до сюжету безпосередньо не входить. Центральним епізодом і, треба думати, кульмінацією твору є вставний епізод, оскільки саме він виявився переломним, останнім аргументом, який вирішив суперечку на користь чоловіка. В рамках вставного епізоду (новела в новелі) можна вести мову про окрему композиційну структуру. По суті, тут маємо тотожний головному конфлікт, але змальований на зовнішньо-подієвій основі. До слова, поєднання внутрішнього і зовнішнього сюжетів – також прикметна особливість поетики малої прози Р.Іваничука.

Фінал зовнішнього сюжету вставної оповіді на рівні вчинку означений тим самим рішенням, яке приймає героїня внутрішнього сюжету на рівні свідомості. Є підстави твердити, що цей конфлікт викликаний непорозумінням. У творі простежується не тільки рух душі героїні, опосередковано через монолог чоловіка, вставний епізод, безпосередньо – у прикінцевому зізнанні, а й рух думки чоловіка. Ідея, котру він прагне донести до розуму й серця дружини, втілюється в ряді асоціативних висловів, що дають змогу відчувати її емоційний підклад: «Може, це був один весняний день, в який ти всім серцем відчула красу і силу сонця, коли тобі хотілося упасти на землю й цілувати ще не висохлі росинки весняної ночі, коли ти

вперше відчула себе людиною? Може це був ранковий богатирський іній у вишневому саду, може, зустріч Нового року, єдиний новорічний карнавал, який запам'ятався на все життя? ...Відчуття прожитого повно, всіма силами й здібностями твого «я», пережитого, перестражданого, неповторного дня в твоєму житті. ...Дешевий, але щирий подарунок на день народження ...» [45;22]. Для прояснення цієї ідеї, цього почуття письменник вдається до ремінісценції з поеми М.Гоголя «Мертві душі»: «Ти забрала його з собою як дорогоцінний скарб на довгу життєву дорогу. Воно допомагає тобі жити» [45;22]. Загалом кажучи, це була віра в світлу сутність життя, віра в людину. Це була висока і світла любов до Людини як такої. Без неї не можна самовіддано любити жінку, чоловіка, дітей, батьків, – до такого висновку підштовхує автор читача.

Тенденційність розв'язки на користь чоловіка компенсується констатацією і його провини. Конфлікт спричинили її душевна глухота і його душевна замкнутість. Замирення виявилось тільки етапом на шляху до повного взаєморозуміння. Шляхом до самопізнання і пізнання близької людини стало подружнє життя. Родинно-побутовий конфлікт перейшов у площину морально-етичної колізії. Замкнута з погляду зовнішньо-подієвого конфлікту композиція обертається розімкнутою структурою з погляду внутрішньо-психологічного. Акцією і реакцією цієї ситуації постають психологічні спонуки любити і володіти, ставлення до людини як до живої істоти і як до предмета, як до мети і як до засобу. Справжня любов розуміється у християнському сенсі довіри, у такому ставленні до коханої людини, що надає їй свободу вибору, бо там, де нема свободи, нема й любові, тільки залежність.

Конфлікт, що ліг в основу новели «Побий мене!», також належить до сфери інтимних міжособистісних стосунків. Художньою логікою розвитку подій автор показав крах егоїстичної любові, бо гонор Штефана засновувався на почутті власності, почутті влади над дружиною, красунею Марійкою. Дружина зрадила Штефана з іншим чоловіком. Але винною у трагічній

розв'язці (Штефан наклав на себе руки) треба вбачати не Марійку, а її гоноровитого чоловіка. Знову ж таки Р.Іваничук виносить конфлікт за міжособистісні рамки, оскільки Штефанові протистоїть природа жінки, спрага материнства, логіка і правда життя. Вже на початку твору письменник підготував читача до усвідомлення безневинності провини Марійки такими промовистими портретними деталями: «Куталася вона в свою самоту, мов ранішні гори в білі опинки, і мовчки дивилася своїми великими, як в олениці, очима на стомленого Штефана, коли він вертав з лісу» [45;53]. Щоб підкреслити внутрішню чистоту і непорочність цієї жінки, автор наблизив її портрет до образу природи.

Психологізм твору також зацентовано зміною часової послідовності у викладі подій. Передісторію, з якої дізнаємось, що Марійка була сиротою і пішла за Штефана зі страху перед великим світом, зміщено до початку кульмінаційного епізоду. І передісторія виявилась потрібною письменникові теж у психологічному сенсі – як мотивація Марійчиної покори і довготерпіння, що передує вимушеному і неординарному для неї вчинкові. Експозицію, тобто співвідношення сил, ситуацію, якою вона склалась напередодні сварки, викладено на початку новели. Суто психологічною зав'язкою слід вважати чутку про побиття Марійки Штефаном. Далі простежується розвиток дії, що призвів до остаточного з'ясування стосунків. Власне зав'язка в достеменному сенсі розчиняється в розвиткові дії, оскільки вся сукупність подій, починаючи з моменту одруження, готувала зіткнення героїв, і сфокусована безпосередньо перед зрадою розмова тільки одна з багатьох інших, не менш промовистих. Фінальна частина новели, розв'язка в даному випадку, графічно відокремлена від решти тексту, що теж характерно для малої прози Р.Іваничука. Фінал таким чином знаменує новий початок.

Як і в багатьох інших творах малої прози письменника, порушення хронології в новелі «Побий мене!» передбачає наявність образу оповідача. Але водночас розповідь провадиться від третьої особи. Проте оповідач імпліцитно присутній завдяки народнорозмовним інтонаціям авторської мови

і психологічній зав'язці. Завдяки розмитості поділу мовних партій між автором і оповідачем виклад подій набуває більшої достовірності і оцінюється з погляду народної моралі.

Композиція новели «Смерть Довбуша» становить собою серію епізодів, упорядкованих улюбленими композиційними прийомами Іваничука-новеліста: зміна хронологічної послідовності, ретроспекція, обрамлення. Ці прийоми «працюють» у нього на поглиблення внутрішньо-психологічного сюжету, бо головним у згаданому творі є рух душі оповідача. Епізоди різного ступеня умовності і часової приналежності становлять ніби етапи формування світогляду оповідача. Хоч обсяг новели і не дає змоги простежити цей рух у всій його складності, перипетіях, злетах і падіннях, власне йдеться про початковий імпульс і стан зрілої свідомості, яка осмислює саму себе, але за аналогією з романом виховання жанрову модифікацію даного твору можна було б означити як новела виховання. Психологічний акцент і масштабність конфлікту надають новелі «Смерть Довбуша» філософічності (проблематика твору окреслюється рамками соціальної філософії, тобто стосунки людини і соціуму, вождівство, самопожертва, межі індивідуальної свободи тощо), елементи тенденційності й дидактизму пов'язують, зокрема, з творчістю І.Франка (в одній статті Р.Іваничук назвав Франка «національним педагогом»), а філософічність з традиціями української літератури кінця XIX – початку XX століття. І.Денисюк слушно писав: «... українське оповідання на зламі століть набирає рис філософічності. Поглиблення теми зумовлює композиційні зміни. У Франка ми бачили прийом «історії в історії» – вставні новели – притчі, просторі міркування-роздуми, поглибленого складу діалоги-шукування, алегоричні й умовні образи» [26;164]. Одні з перелічених І.Денисюком поетикальних ознак мають місце в новелістиці Р.Іваничука, інші – знайшли розвиток в історичних романах письменника. Новела «Смерть Довбуша» – непоодиноким в малій прозі Р.Іваничука текст, де перетинаються інтенції

новелістичного і романного мислення на композиційному, характеротвірному і навіть жанровому рівнях.

В невеличкій за обсягом новелі «Смерть Довбуша» маємо спробу поєднати одразу чотири сюжетні лінії: розповідь про життя Олекси Довбуша (власне, це фрагмент вистави, але, концептуально вміщений на початку твору, він сприймається читачем спочатку як подія в актуальному, а не в умовно-театральному часі), відвідини оповідачем театральної вистави, що слугують обрамленням для центрального епізоду – трагічної історії повстанця Гомика (третя сюжетна лінія, представлена засобами ретроспекції). Нарешті, четвертий сюжет, на відміну від попередніх суто психологічний, в'яже всі фрагменти в художню цілість – історія душі оповідача. Кожен з трьох фрагментів може розгорнутися в самостійну історію, має або міг би мати власні компоненти сюжету. Щодо зовнішньо-подієвої сюжетної лінії частини, представленої у спогадах, обрамлення слід розглядати як пролог і епілог. Щоправда, перший фрагмент – історія реального Довбуша, взята окремо від театральних вражень глядача, – виявляє потенціал передісторії. Стосовно ж психологічного сюжету частини обрамлення – це зав'язка і розв'язка, бо конфлікт ватажка і народу започатковується і знімається саме на рівні обрамлення: протилежним аналогом до зрадливої Дзвінки (початок твору) виступає радянська публіка, солідарна з виконавцем ролі Довбуша Іваном Базилюком (кінець твору). Тоді, як за польського ладу повстанець Гомик, якого несподівано побачили в ролі Довбуша, кинув селянам зі сцени звинувачення в тому, що вони не гідні носити опришківські череси. Для свідомості оповідача конфлікт між повстанцем і селянами виявився суто зовнішнім, рух же душі простежується від постановки проблеми (враження глядача від вистави про Довбуша на початку твору), через відчай, самотність, тривогу (дитячі спогади) до катарктичного зняття протиставлення у фіналі, оскільки за радянського ладу такий конфлікт нібито неможливий. Щоправда, разом з тим підготовлений читач відчуває і приглушену колізію тою мірою, якою образ оповідача

близький самому авторові, адже для письменника Р.Іваничука і за радянської дійсності вказаний конфлікт залишався чинним.

Повертаючись до перетину жанрів, слід наголосити, що в цьому творі перетинаються також роди літератури: і епос, і лірика, і драма. Власне, якраз у взаємодії жанрів і родів полягає оригінальність композиції новели. Драматургія і театр присутні у новелі «Смерть Довбуша» не тільки як подієве тло, місце дії, але також як композиційний принцип. Два центральні кульмінаційні епізоди новели нагадують дії вистави, обрамлені виставою справжньою. Цей принцип Р.Іваничук використовував в історичних романах, зокрема в фінальній частині роману про І.Франка «Шрами на скалі». Зумисне театралізуючи дію, автор усунув вододіл між «живим життям» і театром. Якщо Б.Брехт, творець епічного театру, застосовував прийом відчуження для того, щоб зруйнувати ілюзію справжності сценічного дійства, то автор «Смерті Довбуша» надав епічному твору театральну-драматичну форми, щоб викрити фальш життя. Справжньою виявилася лише смерть.

Яскравим прикладом твору, який побудований на внутрішньо-психологічній колізії, є новела «Сповідь» Р.Іваничука. Мовиться про морально-етичний конфлікт між волею до життя, молодечою зарозумілістю, владністю, егоїстичною упоєністю власними успіхами з одного боку і людяністю, тактовністю, чуйністю – з другого. Головний герой цього твору, кіноактор, розповідає історію, яка в юності мала вирішальний вплив на становлення його характеру. Слід відзначити, що в новелістиці Р.Іваничука досить часто поворотним пунктом в духовній біографії героя виявляється вчинок або подія; так складається сюжет новел «Феномени», «Смерть Довбуша», «Порвана фотокартка», «Сповідь». У новелі застосовано обрамлення: зустріч письменника з актором. Твір характеризується кільцевою побудовою внутрішньо-психологічного сюжету: стан душі актора на початку новели і в кінці лишається незмінним, хіба що більш зрозумілим читачеві. Пролог, спостереження письменника за поведінкою актора, міг би вважатися епілогом, що вельми нагадує кільцеву структуру вірша чи

музичного твору. Експозицією і постпозицією треба визнати характеристику пастуха Курилка до вирішальної події і самохарактеристику актора в юності і нині (постпозиція). Усно-розмовний, невимушений характер оповіді зумовив перестановку в часі розв'язки та постпозиції. Крім того, несподівана розв'язка надала текстові виразно новелістичного забарвлення.

Увагу письменника і читача сфокусовано довкола розвитку почуття провини. Зародилося це почуття одної неділі на пасовищі, епізод-зав'язка, де хлопець, приїхавши з міста, розважався з друзями і не привітався з Курилком. Кульмінаційної напруги почуття провини досягає згодом, коли юнак прагне виправити помилку, але безрезультатно. В розв'язці повідомляється про смерть Курилка. Відтепер провини стала незагойною душевною раною кіноактора. Вона ніби «виламується» за рамки стосунків з конкретною людиною, перетворилась на складову світовідчуження, що характерно, скажімо, для християнського світогляду. Курилко оселився в душі героя, став його сумлінням.

Новаторські художні засоби застосовує письменник в новелах «Плюшевий ведмедик» і «За простибі» з метою відтворення складної колізії. Він використав наскрізні деталі-символи для увиразнення конфлікту між різними сферами психіки: свідомим і надсвідомим (сумлінням) чи підсвідомим (страхом, інстинктами). У першому з названих творів герой-інтелігент провадить діалог, власне, внутрішній діалог, із плюшевим ведмедиком, який застерігає його від хибного вчинку: зваблення чужої жінки. У другому випадку кіт бабусі Марії, неначе її підсвідомий острах, відповідним чином реагує на рішення їхати до міста няньчити онуків. Оскільки внутрішній світ персонажів цих новел відрізняється, тому діалог із собою у новелі «За простибі» меншою мірою осмислений. Міркування kota не стали фактом омовленої свідомості Марії.

У новелі «Плюшевий ведмедик» читачеві пропонується не менш цікава катарктична розв'язка. Між персонажами твору час ліг прірвою непорозуміння. Їхні життєві дороги розійшлися назавжди. Вони змінилися

внутрішньо і зовнішньо. Тому час раптом згорнувся до вихідної точки їхнього кохання, хоча б на мить герої повертаються в юність: «... поза її спиною на стіні цокав старосвітський годинник, і я враз побачив, як його стрілки шалено закрутилися назад, відбираючи в нас година за годиною цілі роки, стрункішала Марта, танула сивина в мене на скронях, я боязко підступив до неї, щуплої, маленької моєї Мартусі, й невміло стиснув її в обіймах» [45;86]. Подібне згортання конфлікту спостерігається в новелі «Весільна». Час тут не владний над коханням Катерини та Ілька: «Завмерла Катерина: лежить Ілько на землі, побігла. Губила за собою роки і розсівала павутинням сивину.

– Ілашку! – почув він над собою знайомий дівочий голос. – Встань, я допоможу тобі зійти. Лиш не жени тепер мене, Ілашку...» [45;48].

Конфлікт значної частини новел Р.Іваничука 50 – 60-х рр. базується на родинно-побутовій основі. Незважаючи на те, що він часто обертається колізією, тобто поразка однієї з сторін означає перенесення конфлікту у внутрішній світ персонажа, у такий спосіб письменник уникнув схематичного поділу на позитивних і негативних героїв, але насамперед цей конфлікт, по суті, зовнішній. Через те, ця частина новел має чітко визначену подієву основу і кульмінаційний епізод. За визначенням І.Денисюка, такого роду зразки малої прози називаються новелами акції. З часом письменник все більше тяжіє до психологічної новели. Звичайно, сфера родинних стосунків сама по собі на жанрову модифікацію новели не впливає, але там, де відбувається винесення конфлікту за міжособистісну сферу в обшир екзистенційних категорій, наприклад, як у новелі «Порвана фотокартка» – любити і володіти, там поразки зазнає не особистість, а обраний нею принцип буття. Носіїв абсолютного зла в художньому світі Р.Іваничука немає, зло – це наслідок хибного екзистенційного, тобто такого, що визначає життєву позицію, вибору. Укрупнення конфлікту до соціальної, культурологічної, філософсько-естетичної, морально-етичної проблематики вело за собою зростання ролі монологу (новела «Порвана фотокартка»),

внутрішнього діалогу (новели «Рододендри», «Мить краси»), описів (новела «Стара хата»), до композиційного прийому «історія в історії» і зміни хронологічної послідовності оповіді. Саме в цьому напрямку відтворення психології персонажа засобами композиційної ускладненості Іваничук-новеліст, наважимося твердити, досяг найбільш вагомих результатів.

Гуманістична сутність новелістики Р.Іваничука виявилась у соціальній розмаїтості персонажів і глибині розкриття їхньої психології. Художній світ письменника населяють представники різних національностей і вікових категорій, селяни, інтелігенція, мешканці міста. Письменник вірить у вищий розум світобудови, і носії зла в його новелах неминуче постають перед судом власного сумління, людським осудом, зазнають поразки згідно з художньою логікою твору. Засобами характеротворення виступають портрет, художня деталь, внутрішній монолог і діалог, ретроспекція, часові зміщення тощо. Вони створюють неповторний образ внутрішнього світу персонажа у конкретній ситуації.

Місце дії більшості новел Р.Іваничука – сучасне село. Але письменник охоче користується засобами ретроспекції, оповідь часто переплітається зі спогадами. Психологічний аналіз іноді здійснюється за рахунок розбудови внутрішнього діалогу в умовному часі і просторі. Мрії героїв нерідко виходять за межі об'єктивного часопростору, однак суб'єктивний час виявляється щоразу оманом, фактом провини, поразки. Індивідуальний, «маленький» час персонажа письменник не мислить поза «великим» часом суспільного життя. Суспільство – це насамперед гуманістичні цінності, постійне тло внутрішнього життя персонажів. Соціум, таким чином представлений, не обмежується епохами, кордонами, партійною ідеологією. Звичайно, радянський спосіб життя вплив на проблематику і особливості конфлікту («Айна», «Відплиття на острів Цитеру», «Через межу – тільки крок»), та все ж не випадково ледь відчутні міжнаціональні («Помста») або виразні класові зіткнення («Доктор Бровко») щоразу проектується на масштабне тло екзистенційної проблематики.

Ритмічно новели Р.Іваничука збудовано найчастіше за допомогою наскрізних деталей і часових зміщень. В поетиці малої прози Р.Іваничука художня деталь посіла одне з чільних місць серед інших художніх засобів. Як свідчить попередній аналіз, прозаїк часто вдається до символізації деталі, надає їй наскрізного характеру, використовує в комплексі художні деталі різних видів. Незрідка деталь потрапляє в заголовок твору, як-от в новелах «Бузьки на Семеновій хаті», «Плюшевий ведмедик», «Бузьків вогонь» тощо. Художні деталі новелістики Р.Іваничука виконують характеротвірну функцію, задають – якщо мають наскрізний характер – ритм художнього тексту, композиційно структурують художнє ціле, витворюють настроєву атмосферу оповіді.

Вагоме місце в типології конфлікту малої прози Р.Іваничука займають морально-етичні колізії, особливо в новелах 70 – 80-х рр. Навіть тоді, коли на поверхні бачимо суто зовнішній, скажімо, соціальний чи побутовий конфлікт, наприкінці твору, з усвідомленням персонажем власної провини, він обертається на колізію, протистояння світоглядних настанов, буттєвих начал. У деяких новелах, згідно з засадами модерністської поетики, представлено складні колізії у вигляді протистояння свідомих, підсвідомих і надсвідомих начал людської психіки («Плюшевий ведмедик», «За простибі»). Змалюванню конфліктів підпорядковується композиція новели. Увагу письменника більше привертає внутрішньо-психологічний сюжет. Звідси – застосовуються такі композиційні прийоми як хронологічні зміщення компонентів сюжету («Смерть Довбуша»), «історія в історії» («Порвана фотокартка») тощо.

РОЗДІЛ 3

Поліфонічність поетики малої прози Р.Іваничука

Термін поліфонія, як відомо, запровадив у літературознавство М.Бахтін. Він писав про принципово незавершений діалог, що проявляється на рівні художнього мовлення прози у протистоянні думок і почуттів. Поліфонія відрізняється від багатоголосся тим, що передбачає «багатозвуччя» не лише мовних партій персонажів, але й інших складників структури художнього тексту. Його розуміння поліфонії виходить за межі наратології в площину інтерпретації, на рівень філософсько-естетичних узагальнень.

На думку М.Бахтіна, «мова прозаїка розташовується за ступенями більшої чи меншої близькості до автора і його останньої смислової інстанції: одні моменти мови прямо і безпосередньо (як в поезії) виражають смислові і екзистенційні інтенції автора, інші заломлюють ці інтенції; він не солідаризується з цими словами до кінця і акцентує її по-особливому – гумористично, іронічно, пародійно і т.п.; треті ще далі стоять від його останньої смислової інстанції, ще різкіше заломлюють його інтенції; і є, нарешті, такі, що зовсім позбавлені авторських інтенцій: автор не висловлюється в них (як автор слова), – він їх *відтворює* як своєрідну предметну річ, вони суцільно об'єктивні для нього» [7;111 – 112].

Отже, поліфонічність – точка перетину формальних особливостей та ідейно-художнього змісту твору, це авторська, не завжди свідома, спрямованість на осягнення різноманітності буття, «чужої правди», присутня інтенція, що чинить вплив на художню структуру.

3.1. Форми художнього викладу новелістики Р.Іваничука

Згідно з М.Бахтіним, форми нарації розташовуються між двома смисловими інстанціями: автором і наратором. Отже, мова прози тою чи іншою мірою дистанціюється від інтенцій автора і перебуває у складних

взаємовідносинах з останніми. Особливості цих взаємовідносин можна описати за допомогою чотириаспектного підходу до аналізу точки зору наратора, який запропонував Б.Успенський. Розвиваючи думки М.Бахтіна і Б.Успенського, М.Легкий у дослідженні «Форми художнього викладу в малій прозі І.Франка», вважає: «Співвіднесеністю обох смислових інстанцій (взаємозалежністю ідеологічних, фразеологічних, психологічних, часово-просторових сегментів зору) зумовлюється механізм перебігу нарації, сюжетно-композиційна структура твору, врешті – форми художнього викладу» [93;34].

На окрему увагу заслуговують в новелістиці Р.Іваничука форми усної розповіді. Саме така сказова форма викладу пов'язана, на нашу думку, з традиціями української літератури. Окремі дослідники уснорозмовної оповіді вважають, що вона орієнтована на демократичне середовище та співчутливого слухача: «Усномовним є виклад, який співвідносить автора і оповідача, стилізується під усно виголошений, театральний імпровізований монолог людини, яка передбачає співчутливо настроєну аудиторію; людини безпосередньо пов'язаної з демократичним середовищем або орієнтованою на це середовище» [цит. за 93;24].

Уснооповідна проза стоїть близько до поезії, а отже, в жанровому відношенні адекватна до новели, оскільки, на думку Б.Ейхенбаума, в усній оповіді «слова і речення вибираються і зчіплюються не за принципом лише логічного мовлення, а більше за принципом мовлення виразного: значущою стає звукова оболонка слова, його акустична характеристика» [цит. за 93;25]. Оскільки Р.Іваничук, як засвідчують його мемуари, завжди був уважний до ритміки і звучання фрази, то усна оповідь могла бути використана письменником і з цією метою, принаймні таку орнаментальну роль відіграють використовувані ним діалектизми.

Мала проза Р.Іваничука складається більше, ніж із півсотні новел, оповідань, поезій у прозі. Для більшої їх частини характерна третьоособова нарація. Першоособовий наратив переважно властивий тим творам

Р.Іваничука, які написано на автобіографічному матеріалі. Дистанція між наратором і автором у цьому випадку в ідеологічному, фразеологічному, психологічному, часово-просторовому плані видається мінімальною. Хоч серед цих творів є і новела «Трамвайна зупинка «Базар» з виразно далекими від авторського родом занять та соціальним статусом оповідача. Твори з суцільною я-формою нарації можна поділити на малі прозові форми з виразним тяжінням до поезій у прозі, наприклад, «Повернення», «Тополина заметіль», «Nota bene» і фабульну новелістику з епічним «я». Лише незначна частина останньої підгрупи не містить рамкового наративу і ретроспективної історії, а саме новели «Рододендри», «Трамвайна зупинка «Базар», «Плюшевий ведмедик» та деякі інші. Окрему підгрупу становлять новели, де оповідь від першої особи є рамкою для першоособового наративу центрального сюжету від імені іншого персонажа: «Доктор Бровко», «Відплата», «Кинджал», «Сповідь». Улюблені прозаїком ретровставки зустрічаються і в творах із формою художнього викладу від третьої особи: «Феномени», «Бузьки на Семеновій хаті», «Несподіване», «Помста» тощо. За термінологією Дж.Лінтвельта, для вищезначеного ряду текстів властивий гетеродієгетичний акторіальний наративний тип, тобто розповідь від третьої особи з внутрішньою фокалізацією, з точкою зору, належною персонажеві. Інакше кажучи, маємо підстави говорити про наявність у частині новелістики Р.Іваничука імпресіоністичного наратора. У новелах «Дім на горі», «Побий мене!» та інших бачимо прихований тип наратора, який характеризується усно-народними інтонаціями та лексикою. Серед новелістики Р.Іваничука трапляються зразки текстів з показовою для класичного реалізму XIX ст. позицією всезнаючого автора, приміром, в етюді «Дзвін і тиша».

Ліричний герой поезії в прозі «Повернення», присвяченої пам'яті батька, безпосередньо виражає авторські інтенції, будучи все ж персонажем художньо узагальненим. Жанр поезії в прозі в українській літературі з'явився наприкінці XIX ст. До найпереконливіших здобутків у цьому жанрі належать окремі твори В.Стефаника і М.Коцюбинського, яких Р.Іваничук називає

своїми вчителями. З цього погляду текст «Повернення» дещо нагадує Стефаникову поезію «Дорога». Про це говорить також прикметна для літератури кінця ХІХ ст., приміром, для поеми «Так казав Заратустра» Ф.Ніцше, експресивна густота поділу на абзаци.

Р.Іваничук починав свій шлях у літературі як поет. Але навіть його поезії в прозі, найбільш монолітний з мовного погляду прозовий жанр, засвічує розшарування мовних партій, драматизацію форми викладу. Ліричний герой почергово звертається до дітей на стежці, до селян у полі, до верб і смerek, і, нарешті, до покійного батька, що єдиний не зможе відповісти. Відповіді адресатів переказано ліричним героєм, але від їхнього імені засобами прямої мови, яка попри це оформлена як авторська. Власне, йдеться про драматизований внутрішній світ героя, про внутрішній діалог, про розмову з самим собою. В тексті є фраза, яка одночасно містить елементи прямого, невластивого і авторського мовлення: «Гей люди, що он там, у полі, садите зерно у весняний ґрунт, чи впізнаєте мене?

Не впізнають. *Баскі мої коні в упругих ремінних шлеях, а в погонича борозни на лиці і міський лахман на плечах – як тебе нині впізнати?* Ти ще хлопчиком вибіг на гостинець і вже не вертався. А в нас спина гнулись, і руки репались, і піт очі виїдав» [61;187]. Виділене нами курсивом речення ритмічно ділиться на три частини, де перша – мова ліричного героя, друга і третя – невластива і пряма мова односельців. На внутрішній характер мовлення вказує також і перше процитоване речення, де зворот «що он там, у полі» більше стосується мовця, аніж адресатів. Таким чином, поезія в прозі «Повернення», попри першоособову форму викладу, має тенденцію до драматизації монологу.

Та ж тенденція уподібнення і розподібнення голосу ліричного героя спостерігається в творі «Тополина заметіль». Він уподібнюється до голосу дружини, і герой починає вживати займенник «ми», який знову розпадається, і оповідь набула ознак внутрішнього діалогу.

Якщо попередні два твори ми назвали поезіями в прозі, то наступний текст під латинською назвою «Nota bene» слід означити поемою в прозі. Цей твір не має єдиної фабули. Його розрізнені фрагменти поєднуються сюжетом внутрішньо-психологічним. З цього погляду даний текст вельми схожий на позначені ліричною сповідальністю численні сторінки Іваничукових мемуарів. У тексті, за умов домінанти я-форми викладу, чи інакше, автодієгетичного наративу, переплелись різні типи «композиційно-стилістичних єдностей» (М.Бахтін): стилістично індивідуалізоване мовлення персонажів, пряме авторське літературне повісткування, літературне, але нехудожнє авторське мовлення (публіцистика, коментар до власних художніх творів), авторемінісценції, цитати з творів Ю.Федьковича, М.Вороного, І.Франка, стилізація форм усного побутового мовлення в діалогах персонажів-селян. І цього разу письменник не уникнув діалогізації внутрішнього мовлення. Внутрішній сюжет полягає в протистоянні двох начал душі митця: естетизму і прометеїзму, що уособлені постатями М.Вороного і І.Франка. Діалог між цими діячами викладено за допомогою цитат із їхніх творів. Затим голос Учителя (І.Франка) подано як один з внутрішніх голосів самого персонажа. Графічно він оформлюється складовою частиною монологу автора. Голос автора тут цілком належить Р.Іваничукові («Нині ж, завершивши весь цикл романів, яким віддав майже сорок років життя, я відчув полегшу, волю й існування часу ...» [58;140]), ліризується чи драматизується.

В жанровому відношенні текст «Nota bene» радше належить до есеїстики, аніж є оповіданням чи новелою, хоча його частини самі по собі можуть виступати такими. У творі знайомі підготовленому читачеві цитати іноді беруться в лапки без вказівки на автора, натомість окремі частини Іваничукових мемуарів містять чужі віршовані уривки, свідомо уведені в тканину власних описів як їхня органічна складова. Р.Іваничук перейняв від постмодерністів, яких постійно критикує в літературно-публіцистичних виступах, практику центонів. Цей засіб літературознавці називають також

аплікацією. Інші фахівці вважають, що центон – це твір, усучіль складений з аплікацій.

У першій книзі мемуарів «Нещоденний щоденник» 25 жовтня 2003 року записано ліричну рефлексію, в жанровому і стилістичному ключі тотожну згаданим вище поезіям в прозі. Письменник використав у цьому творі одвічний топос світової літератури, поєднання мотивів старості й осіннього згасання природи. Стан душі старого майстра оприявнюється на тлі осіннього лісу. Текст ліричного фрагменту насичено прихованими цитатами з відомих українських поетів. Йдеться про П.Тичину (найбільше), І.Франка (двічі), Т.Шевченка, Л.Глібова. «Заспокійлива пора року, – починає мемуарист, – заколисування землі до сну, останній спалах живої природи, часом загнаної до межі небуття, – осінь. [...]

Ой не крийся, природо, не крийся, що ти в тузі, за літом у тузі... Ми восени таки схожі хоч крапельку на образ Божий... Вже осінь, і не повернеться кохання, вже осінь – як сумно на душі мені...

Роздуми, сповіді, осмислення життя, зласкавленість душі» [55;54 – 55]. Перше речення попереднього абзацу – це перший рядок відомого вірша П.Тичини зі збірки «Сонячні кларнети», друге речення – рядок з вірша Кобзаря часів заслання. В наступному фрагменті письменник вдається до прихованого цитування знаменитого вірша «Журба» Л.Глібова і рядків згаданого вірша П.Тичини, які в цьому тексті виконують функцію лейтмотиву: «... а он внизу струменить яром бліда бинда потічка, і я тішуся, що до них у свою пору ще вернеться весна, а молодість, а молодість, а молодість...– і щемить моє серце з жалю за весняними вітрами й за своєю юністю, що була, немов буря із громом, що була, немов ніч на Купала – ще ж так недавно буяла моя весна!» [55;55]. Привертають увагу рядки з двох віршів «Vivere memento» і «Майові елегії» І.Франка, щоправда, в першоджерелі образ весни в обох текстах Каменяр відмінний настроєво. Натомість Р.Іваничук об'єднує їх одним настроєм в одній фразі: «Весно, що за чудо

ти твориш в моїй груді? Весно, ти мучиш мене...» [55;55]. Слід зазначити, що віршовані рядки цитуються автором довільно, з пам'яті. Закінчується фрагмент шістьма останніми рядками вірша «Ой не крийся, природо...» з посиланням на їхнього автора. Неологізм «сріблій» подається за радянською редакцією замість слова «молись» в оригіналі.

Поліфонічність, точніше, багатоголосся представленого фрагменту реалізується шляхом залучення різноманітних форм інтертекстуальності. Згідно з Ж.Женетт, інтертекстуальність ділиться на п'ять типів: співпричетну, паратекстуальну, метатекстуальну, гіпертекстуальну, архітекстуальну. У випадку з текстом Р.Іваничука можна констатувати наявність паратекстуальності, оскільки прикінцеву цитату розглядаємо як обернений епіграф, архітекстуальності (жанровий зв'язок) і т.д. за винятком четвертого типу. На відміну від постмодерністів Р.Іваничук не пародіює, не висміює свій інтертекст. Скажімо, Ю.Андрухович, творами якого іноді захоплювався автор книги «Нещоденний щоденник», у романі «Московіада» використав рядок Т.Шевченка «Караюсь, мучусь, але не каюсь» для означення стану похмілля, натомість Р.Іваничук вплив слова Кобзаря в тканину художнього мовлення для відтворення стану душі, збентеженого красою природи.

Переважає більшість новел Р.Іваничука, де послідовно витримано першоособовий наратив одного персонажа, мають ретроспективні вставки, власне, якраз вони й визначають основний зміст твору, решта – обрамлення. Однак, незважаючи на одноманітність прийому, кожний твір малої прози цієї підгрупи цілком своєрідний за будовою. Принагідно зауважимо, що Іваничук-новеліст любить суміщати й розподібнювати перспективи, змінювати точку зору оповіді/розповіді на одне й те ж явище, приміром, у новелістичній повісті «На перевалі», або перспективу, належну одному й тому ж героєві, переміщувати від однієї вікової категорії до іншої, наприклад, у новелі «Смерть Довбуша». Іноді спогад може виконувати роль вставного епізоду, як у новелі «Порвана фотокартка», але переважно

охоплює майже увесь обсяг тексту, як у новелах «Бузьків вогонь», «Настуня», «Айна», «Феномени» тощо. Так само змінюються функції рамкового нарративу: від пейзажу чи мізансцени, що навіює оповідачеві певні рефлексії до паралельної, але віддаленою в часі сюжетної лінії (новели «Настуня», «Смерть Довбуша»). Цікавий спосіб скомбінувати оповідь і розповідь використав прозаїк в оповіданні «Не рубайте ясенів». Наратор оповідає власну історію, отже є гомодієгетичним, перебуваючи всередині як рамкового нарративу, так і дієгезису (розповіді), але притому розповідь провадиться від третьої особи, і оповідач не маніфестує себе як одного з учасників дії, його ідентифікація з одним з героїв тільки вгадується. Наратор посідає зовнішню позицію щодо власного ж дієгезису.

Дзеркально протилежний прийом використав прозаїк у новелі «Феномени». Початок твору – це виклад від третьої особи про зустріч Павла Івановича з незнайомими хлопцями-«дослідниками», далі ж оповідь-спогад Павла Івановича з власного дитинства.

Прийом «одностороннього діалогу» (І.Денисюк), що під впливом повісті «Падіння» А.Камю став поширеним в українській літературі 60-х рр., почасти застосував Р.Іваничук в новелі «Порвана фотокартка». Персонаж твору звертається до дружини, однак її зовнішність і взагалі присутність не окреслено за винятком її прикінцевих слів, що у фіналі знаменують катарктичну розв'язку. Знаменно, що непорозуміння, почавшись «одностороннім діалогом», закінчилось діалогом справжнім.

Кілька оповідних новел, а саме «Плюшевий ведмедик», «Рододендри», «Трамвайна зупинка «Базар», не мають ретровставок. Послідовність розповіді збігається з хронологією подій. У новелі «Плюшевий ведмедик» спогади не породжують додаткову сюжетну лінію тільки тому, що в уявному діалозі спогади Андрія озвучує умовний персонаж, втілення Андрієвого сумління. Новела «Рододендри» складається з фрагментів, що нагадують хронологічно витримані щоденникові чи подорожні нотатки мандрівника.

Новели «Доктор Бровко», «Відплата», «Сповідь», «Кинджал» можна виділити в окрему групу, де початкова оповідь змінюється оповіддю чи розповіддю іншого персонажа. Власне, йдеться про метадієгетичний наратив, про оповідь, вставлену всередину іншої оповіді. Перші три новели збудовано однаково: спочатку розмова первинного наратора з протагоністом наступної історії, а потім оповідь від імені протагоніста про події, в яких він був центральною фігурою. Оповідь протагоніста має сліди безпосереднього діалогу. Наприклад, свою історію протагоніст новели «Відплата» розпочинає фразою: «Хочеш, я розповім тобі те, чого не знає навіть моя дружина?» [58;34]. У новелі «Сповідь» запитання первинного наратора спрямовують оповідь кіноактора у потрібне річище. У тексті новели «Доктор Бровко» також є звертання до співрозмовника в ході самої оповіді. Прозаїк підтримує читацьке відчуття актуального теперішнього часу, щоб надати оповіді відтінку сповідальності, оскільки вона пов'язана у персонажа з почуттям провини.

Останній із названих вище творів вирізняється прихованою позицією другого наратора. Старий чабан оповідає власну історію, але про те, що він один із її персонажів, читач дізнається тільки наприкінці новели з розмови між першим оповідачем і чабаном, якого той випадково зустрів у горах. Подібний тип гомодієгетичного наратора, власна історія якого формально є розповіддю від третьої особи, бачимо також у новелі «Не рубайте ясенів» з тією різницею, що точка зору в першому творі, «Не рубайте ясенів», належить одному персонажеві на різних етапах його життя, а в другому – різним персонажам. При цьому точка зору другого є подвійною: погляд на події в юнацькому і літньому віці. Новелу «Не рубайте ясенів» (1959) написано на сім років пізніше, ніж новелу «Кинджал» (1952), і у тексті другого за часом твору з тим же типом вставної розповіді наратор прихований більшою мірою: читач лише здогадується, що оповідач і підліток Іван – одна й та ж особа. Натомість у фіналі новели «Кинджал» сам оповідач ідентифікується з головним героєм безсторонньо викладеної перед тим

історії. Герой творів «Не рубайте ясенів» та «Кинджал» розповів про себе в третій особі можливо тому, що він не є протагоністом, ним в обох творах виступила дівчина; читацька увага більше зосереджена на самих подіях, внутрішній план, історія душі оповідача, не посідає центрального місця. Однак разом із тим, згідно з законами новелістичного жанру, потрібно було створити атмосферу загадковості, закінчити твір несподіванкою; по-друге, історія з новели «Кинджал», на думку автора, типова для народів Середньої Азії до Жовтневого перевороту 1917 року, а отже, мусила б стосуватися не тільки оповідача. На тій же типовості повоєнного дитинства прозаїк, певно, хотів наголосити за допомогою цього типу третьоособового наративу в новелі «Не рубайте ясенів». Одне слово, форма оповіді вищезгаданих творів покликана реалізувати авторську ідею про нерозривність, діалектику особистого і колективного в житті поколінь і народів. Ця ж ідея утверджується наскрізною деталлю, що її назва винесена в заголовок, роль якої виконує кинджал. Зброя служить символом зв'язку поколінь, як у відомому вірші М.Лермонтова. Народний месник Хатим вбиває цим кинджалом підступного бека. Чабан Хатим демонструє через багато років той же кинджал радянському солдатові, що вислухав чабанову розповідь.

Мала проза Р.Іваничука неодноразово маніфестувала ідею живого зв'язку поколінь. Цією думкою пройнята новела «Сліди життя», що створена також на матеріалі історії й побуту народів Середньої Азії. З цією метою у творі поєднуються три часові оповідні плани: теперішній, минулий і давноминулий. А у новелі «Смерть Довбуша» для проведення тієї ж думки використовується епізод з виставою про народного ватажка. У тексті твору роль деталі виконує також зброя, карабін, що його покинув на дорозі у куряві повстанець; селяни не підтримали повстанця і не підняли карабін. Єднальною ланкою між поколіннями зроблено іншу деталь, опришківський черес, якого бачимо на достойному нащадкові Довбуша, на акторі Іванові Базилюку; цього череса не гідні були носити, на думку повстанця, селяни. На ідею єднання поколінь в боротьбі за щастя рідного народу «працюють»

названі деталі разом зі зміною точок зору, вікових і персональних, разом зі зміною часових планів і форм викладу.

Серед групи творів малої прози Р.Іваничука з «він-формою» привертають увагу тексти, що позначені усно-оповідною стилістикою не тільки мови персонажів, але й наратора. Наратор такого типу в новелістиці прозаїка, крім власного мовлення, в якому він про себе не говорить, не має жодних інших авторських означень. За Ф.Штанцелем, йдеться в даному разі про персонажну наративну ситуацію. Ця точка входить у Дж.Лінтвельта до гетеродієгетичного акторіального типу, у Ж.Пуллона окреслюється терміном «візія разом», вживають також іншу назву – гетеродієгетичний наратор з внутрішньою фокалізацією. Наратор персонажної наративної ситуації є прихованим. У текстах з цим типом нарації оповідь, як правило, починається зсередини, потому невеличка затримана експозиція, події розгортаються під кутом зору окремої особи, про яку нічого певного читач не знає. Прикметною особливістю прихованого наратора в новелах «Дім на горі», «Побий мене!», «Чужий онук» Р.Іваничука є селянське, очевидно, походження і усно-оповідна манера. Слід зазначити, що така сказова форма викладу типова для фіктивного наратора. Вона часто переривається «несподіваними поворотами до побічних епізодів, ретроспекціями, асоціаціями, звертанням до наратованого, морально-дидактичними оцінками» [146;126] і «є настільки ж важливою для впливу на реципієнта, як і розповідувані ситуації та події» [146;126]. «Важливу роль у цьому наративі відіграють вигуки, емоційні запитання, повторення слів» [146;127]. Цей тип наративу насичений прислів'ями, приказками, фразеологізмами, діалектизмами, просторічною лексикою, тому І.Франко називав його «селянським способом оповідання».

Тип розповіді з фіктивним наратором є дальшим розвитком наративної стратегії, втіленої в новелах «Кинджал» і «Не рубайте ясенів». У названих творах один з головних героїв розповідає власну історію з позиції стороннього спостерігача. Однак із тією різницею, що він або вгадується за одним з персонажів, або називає себе наприкінці розповіді в ролі однієї з

дійових осіб і, так би мовити, знімає маску. Натомість у цьому випадку автора цікавить точка зору як така, не персонаж, який розповідає власну історію, а його власний погляд на події. Він при тому може бути поглядом його середовища, фахової корпорації чи соціальної групи. Уснооповідні інтонації розповіді репрезентують наближений до центру подій погляд зсередини або, мовою наратологів, «візію разом». Фіктивний наратор має власну оцінну позицію, яка майже тотожна авторській, але не розчиняється в ній, що створює передумови поліфонічного ефекту викладової манери.

Життя/смерть – центральна бінарна опозиція, мовою структуралістів, що проймає новелу «Дім на горі». Вона досягається не тільки протиставленням наскрізних деталей, бурхливого плюскоту річки вниз під горою, і гострої шпичі колодязного журавля, що здалеку схожий на шибеницю, але також особливою манерою викладу. Річ у тому, що Настя, протагоніст новели, страждає від самотності, тому зазначена опозиція увиразнюється, з одного боку, буднями сільської громади, з другого – гордовитою відлюдькуватістю Пантели та його доньки. Обрати наративну позицію означало для автора знайти перспективу, з якої можна було б адекватно оцінити події. Цією точкою зору було обрано позицію представника народної моралі, колективного анонімного розповідача, як у народній пісні чи легенді, тому осуд Настиної поведінки поєднується зі співчуттям до дівчини, яка не зазнала щастя материнства.

Манера персонажного наратора виявилась у численних запитаннях, вигуках, окличних реченнях: «Він не раз марив, щоб і собі якось звестись над людьми – сама відлюдність не вдовольняла прадідівський гонор. Але як? У ватаги не взяли – лихої слави батько нажив, багатство не в моді, та й нема куди – полонину тепер не купиш. Тож хвала богу – донька додумалася. Аякже! Двоповерховий та ще й з піддашшям, а покоїв стільки, щоб на кожного по одному. На кого – кожного? Ге, тоді вже буде на кого: на зятя, на внуків і правнуків – і всі тут, всі тут! Від діда-прадіда до останнього бездіття!» [45;7 – 8]. Як бачимо, поліфонія художнього мовлення досягається

також поєднанням мови наратора з невластивою прямою мовою персонажа, про якого він розповідає. Спостерігається ще більш органічне входження мови того, про кого розповідають, у мову розповіді: «Дивився Пантела на дочку – гарна була, але ж відцвітає, і Юрко, що вже й спав з нею в stodolі на горищі, кавальцує біду з іншою в долині, бо на гору йти не захотів... Ти збіжи, збіжи вниз, небого, аби в дівках не посивіла, бо що я винен, що від віку ми тут, і від віку наш рід відлюдний...» [45;7]. Наратор вживає діалектизми: мусай, ухналі, бесажина, бербенички, постерунок тощо. Усно-народна манера розповіді вчувається, завдяки звертанням до слухачів, і в цій фразі про черешні: «Який би то, людоньки, вони попит мали по п'ятницях на базарі ...» [45;5]. Розповідач знає про події не більше, ніж односельці: «Звідкись до села прийшла чутка – але чи то правда, ніхто не міг достеменно сказати, нібито хтось бачив на косівському передмісті Настю – живу Настю з дитиною на руках...» [45;11].

оповідну манеру доводиться констатувати і в новелі «Побий мене!». Розпочинається твір фразеологізмом. Використовуються діалектизми: проманджала, дедя, фірман тощо. Про наявність персонажної наративної ситуації свідчить композиція твору: передісторію переказано після зав'язки, яку оголошено в актуальному хронотопі: «А сьогодні по селу пішла чутка, що Штефан побив Марійку» [45;52]. Новина про самогубство Штефана повідомляється зі слів свідків.

Новели «Бузьки на Семеновій хаті», «Новорічний келих за щастя», «Несподіване», «Помста» репрезентують тип імпресіоністичного наратора. Р.Іваничук застосував тут до улюблених рамок наратив, що містить всередині вставні епізоди чи історії-спогади, сновидіння (новела «Новорічний келих за щастя»), умовні епізоди, породжені грою уяви (новела «Помста»), які покликані окреслити внутрішній світ персонажа, розгортаються у внутрішньо-психологічний сюжет. Однак, на відміну від попередніх творів, як рамковий, так і вставний наративи викладено від третьої особи, причому погляд на події чітко ідентифікований з конкретним

персонажем. Гетеродієгетичний наратив поєднується з внутрішньою фокалізацією, котра мовно не індивідуалізована, позбавлена елементів «селянської» манери, хоча новела «Бузьки на Семеновій хаті» вельми близько стоїть до аналізованих вище творів з прихованим наратором стилістичним ладом розповіді, фрагментами невластивої прямої мови, котрі належать таки Семенові, а не фіктивному нараторові-свідку, односельцеві, як скажімо, в новелах «Дім на горі» чи «Побий мене!». Імпресіоністична перспектива внутрішньої фокалізації гетеродієгетичного наративу постає в новелі «Несподіване...», особливо в численних пейзажах: «... і тоді знов заряснів той чіткий ранок, коли пучнявіли червоним промінням хмарки і вибухали в zenіті, а сонце перетинало перисті смуги й спиналося на Тарницю, а Черемош котив руді води, і мельник мокрі ліжники вивішував, а в низький туман м'яко впали слова: «...твоїм легінем стану» [53;52].

У класичному реалістичному ключі з погляду всезнаючого автора виконано новели «Зима не вічна», «Стара хата», «Дзвін і тиша», історичні оповідання. Текст твору «Стара хата» маніфестує тип всезнаючого втручального наратора за восьмичастинною класифікацією Н.Фрідмана. Втручання проявилось у лірико-філософському відступі, що засвідчує позицію автора, в інтер'єрі старої хати у порівнянні з новим будинком, світлим і багатим: «Радісно? Так. Але й за старою хатою трохи жаль, як за людиною, що вмирає і забирає з собою в могилу цікавий і неповторний світ» [45;51]. Наратор новели «Дзвін і тиша» знає і минуле, й сучасне, і майбутнє родини ковалів: онук старого Онуфрія також стане ковалем. За Ж.Пуллоном ця точка зору зветься «візія ззаду», за Ф.Штанцелом – авторською наративною ситуацією, за Дж.Лінтвельтом – гетеродієгетичний аукторіальний наративний тип.

Наратологи називають чотири основні наративні швидкості: еліпс, пауза, розтягнення, резюме. За допомогою зміни наративної швидкості Р.Іваничук у ряді випадків досягає поліфонічного ефекту у зображенні однієї й тієї ж події або в сприйнятті чужого мовлення. Скажімо, новела «За простибі» –

яскравий зразок пауз у наративній швидкості, оскільки час читання листа вголос набагато менший за наративний. Кожна фраза з листа доньки подумки коментується бабусею Марією. Марія має власний погляд на події. Подія одночасно висвітлюється під кутом двох перспектив: листа доньки і супроводжувального внутрішнього монологу Марії. Численні ретроспекції в малій прозі Р.Іваничука також можна розглядати як паузи актуальної сюжетної лінії, що акцентують психологічний момент і зіставляють дві перспективи, що належать одному персонажу, але в різному віці.

Новела «Зелений гомін» – рідкісний випадок у малій прозі Р.Іваничука використання «ти-форми» викладу. Як і в багатьох інших творах цього жанру розповідь про актуальні події у вказаному творі відіграє меншу роль порівняно з тим, що розповідається як ретро. «Ти» в даному випадку позначає наратора-агента, протагоніста в гомодієгетичному світі, тобто він розповідає, точніше, пригадує власну історію: «Ти раптом згадав: смереки випускали перші липкі пагони, а розбейканою призьбою дороги попри стрімкі скелі й кручі супроти течій Черемоша тягнувся хортистський обоз, і ти, втративши вже надію, що вирвешся коли-небудь з цього форшпану, тихо повйокував на батькових шкапенят, сидячи на скриньках із снарядами» [61;89].

Автор вибрав середню між я-формою та він-формою викладу, ту, яка частіше зустрічається в ліриці. З нашого погляду, дещо відсторонена від суб'єктивного «я» форма викладу покликана підкреслити причетність до наратованих подій «мене» як представника свого покоління. Цей здогад, здається, підтверджує згадувана у тексті пісня про камінь, що росте без кореня (акцентується в такий спосіб збереження історичної пам'яті і необхідність традиції) і мотив молодого зеленого пагона. По суті, цей текст являє собою діалог з власним «я», діалог з сучасником одного з автором віку, але внутрішній, у постійному очікуванні відповіді, яку наратор прагне відшукати в минулому, що змогло об'єднати людей. У тексті представлено

діалог із колективною пам'яттю і мудрістю в якості складових власної свідомості і, можливо, навіть підсвідомості.

Загалом треба сказати, що Р.Іваничук часто вдається до різноманітних засобів об'єктивації першоособової форми викладу з метою досягнення поліфонічного звучання образу персонажа або події.

Серед новелістичної спадщини Р.Іваничука зустрічаються твори з поєднанням оповідних і розповідних форм викладу. Цей факт засвідчують новели «Не рубайте ясенів», «Феномени», «Сива ніч», але найбільш потужного художнього вияву вказаний спосіб викладу досяг у новелістичній повісті «На перевалі». До речі, один з останніх романів Р.Іваничука має назву «Через перевал», тим самим доводячи тяглість певних ситуацій і тематичного комплексу в творчості прозаїка. Повість вийшла друком 1981 року, але половина її новел побачили світ як окремі твори раніше, а дві новели, «Тонконогий лошачок» і «Одна хлібина на двох», вміщено у книзі «Одна хлібина на двох. Новели про любов» (2004). Початкова і прикінцева новели становлять рамковий наратив повісті у формі гетеродієгетичного аукторіального типу викладу. Новелу «Байкал» викладено гетеродієгетичним типом нарації зі змінною точкою внутрішньої фокалізації: вона зміщується від Галі до Андрія і навпаки. Внутрішню фокалізацію має також гетеродієгетичний тип нарації у новелі «Тонконогий лошачок», причому поза художнім цілим повісті перспектива належить лошачкові, а в повісті вона зливається з перспективою Нілочки, дружини сценариста Леоніда. Від імені останнього у першоособовому наративі провадиться оповідь у новелі «Відплиття на острів Цитеру». І, нарешті, у творі «Одна хлібина на двох» поєднується гетеродієгетичний наратив (зовнішня фокалізація) та погляд на події від першої особи з різних перспектив: коханки і коханця. Таким чином, твориться поліфонічний образ проблемної ситуації, для розв'язання якої нема готових рецептів.

3.2. Особливості художнього мовлення малої прози Р.Іваничука

На рівні художнього мовлення багатоголосся, тобто різниця мовних партій, оприявнюється ритмічно, фонетично, лексично, стилістично, інтонаційно тощо. Поліфонія ж досягається різноманітністю поглядів і оцінок, що ніби закріплені за тією чи іншою мовною партією. Новелістика Р.Іваничука з мовного погляду дає підстави твердити про співвідношення в ній двох стильових начал, мовленнєвих стихій, характерних ще для української літератури к. XIX – п. XX ст., усно-народної і книжної. Причому існує пряма залежність, що, здається не потребує доведень, між особливостями мовних партій персонажів і тематикою твору. Априорно припускаємо, що вказані стильові начала тяжіють до одного з світоглядних полюсів, колективістського чи індивідуалістського, особливо якщо йдеться про мову автора. Щоправда, треба мати на увазі саме селянський традиціоналістський варіант усно-народного наративу, оскільки, приміром, роман французького письменника «Подорож на край ночі» Ф.Селіна чи романи сучасної української письменниці С.Пиркало, незважаючи на усність стилістики з просторічними словами і вульгаризмами, аж ніяк не засвідчують причетність до колективістських цінностей і літературної традиції.

Дослідження поетики художньої мови письменника – предмет окремої монографії. Наше завдання зводиться до окреслення найбільш колоритних, прикметних груп лексики, що відіграють важливу роль або ж є свого роду екзотизмом у поліфонічній поляризованій багатоголосій картині малої прози Р.Іваничука.

Диференціюючи лексику художнього мовлення, І.Качуровський застосував до неї три виміри: темпоральний, територіальний і соціально-культуральний [144;233]. У першому випадку мова йде про архаїзми, історизму та неологізми; у другому – про діалектизми; у третьому мовиться про соціолекти. Ці три виміри актуалізуються на мовному матеріалі малої прози Р.Іваничука.

Закономірно, що значна частина архаїзмів та історизмів міститься в історичній белетристиці письменника. Історичні оповідання Р.Іваничука побудовані на історичному матеріалі з історії України та Росії XVIII ст. часів Катерини Другої. По-перше, вживання цієї яскраво стилістично забарвленої лексики зумовлено тематично; по-друге, оприявлення тієї, а не іншої її групи диктується розвитком сюжету. Дія оповідань розгортається переважно в покоях царських вельмож, відомих літераторів, іноді – на полі битви, в дорозі, в шинку чи на сільській вулиці, але в кожному разі в фокусі уваги особи дворянського стану чи ґрунтовної освіти. Найбільшу групу історизмів складає лексика на означення військових і придворних звань Російської імперії (прем'єр-майор, генерал-аншеф, підпоручик, поручик, обер-аудитор, фельдмаршал, поліцмейстер, капрал, джура, вахмістр, фельд'єгер, паж, статс-секретар), транспортних засобів або візничих (ридван, диліжанс, фаєтон, машталір, кибитка). Чисельно досить велику і частотно вагому групу утворюють історизми на позначення одягу: каптан, еполети, ліврея, сурдут, опанча, жабо, каптур, корсетка. Чисельно меншу групу становлять архаїзми: верста, спудей, вакації і рекреації (старовинна назва канікул в українських студентів XVIII ст.), армата, цидула, пашпорт. Історизми та архаїзми зустрічаються як у мові персонажів, так і в мові автора. Характерно, що частота архаїзмів зростає в оформленій під документ мові того часу або у віршованих цитатах: «Я, нарицаємий Семен Пахомович Трешковський, гербовий дворянин і поміщик сіл Чаплинки і прочих, підписую сію цидулу й присягаю не признаватися ніколи й нікому в тім, що незнайомі мужики до крові висікли мене різками, моченими в солі, які я приготував для своїх підданих» [53;169]. Архаїзми вживаються для увиразнення мовних партій представників певного соціального стану, скажімо, студентів академії: «Людіє добрі, аз єсьм префект великої конгрегації Києво-Могилянської академії, а се спудеї, і пашпорти суть у нас, а послані ми від академічної корпорації з білою книгою просити подаяння від охотодателів на спорудження конгрегаційної Благовіщенської церкви» [53;152].

Історизми та архаїзми трапляються, але рідше, і в творах неісторичної тематики. Наприклад, в новелі «Чужий онук» знаходимо слово «капрал», австрійське військове звання, історизм для українців західних регіонів.

Майже всі твори Р.Іваничука на селянську тематику стосуються західноукраїнського селянства, тому ці тексти насичені діалектизмами, що зустрічаються як мові автора, так і мові персонажів. Причому автор вживає лексичні діалектизми південно-західного діалекту української мови, переважно гуцульські, а мовні партії персонажів містять також граматичні діалектизми. Густота такого роду слів і конструкцій в новелістиці Р.Іваничука незрівнянно менша, ніж у творах В.Стефаника чи Марка Черемшини. Письменник використовує діалектизми для надання художньому мовленню місцевого колориту, реалістичної достовірності діалогу. При цьому вживається лексика досить різноманітна за семантикою: постерунок, бесажина, ухналь, фірман, простибі, бакун, дедя, фоса, черес, ватра, бузьок, флюяра, файно, мой, гейби, бербенички, бокораш, талба, дараба, рискаль тощо.

З погляду функціональної ролі діалектизмів особливо цікавою є новела «Несподіване...». В цьому творі діалектні слова використовуються не тільки для творення колориту, вони виконують характеротвірну і сюжетотвірну роль. Головна героїня твору – випускниця університету, сільська вчителька, молодий філолог, яка мріє стати вченим-діалектологом. Тому місцевий колорит мови селян постійно фіксується її свідомістю: «Як автобус прийде, – відказала з віконця чорнява дівоча голівка, і по тому м'якому «прийде», що добре ловилося слухом, а записати фонетичною транскрипцією під час діалектологічної практики було дуже важко (прийде, прийд'є, прийдїє), Оксана остаточно впевнилась, що вона вже на етнічній території Гуцульщини ...» [53;45]. Оксана творчо сприймає мову гуцулів, вдається до наукових, а в даному випадку ще й іронічних узагальнень: «... Люди вже атакують віконечко каси, ніби від тієї дівчини з чорнявою голівкою у цю

мить усе на світі залежить – галасують жінки і навіть Сатана забула про свій всесильний отченаш, найдужче за всіх обурюється на транспортні не порядки:

– Бо то вп'ється, ади, залізе під капот і свічки в радіаторі шукає.

«Збагачення говірки сучасною лексикою», – констатує в думках Оксана» [53;48]. Ідейно-художнім задумом цей твір дещо нагадує новелу «Рододендри». «Ходіння в народ» для головного героя закінчується непередбаченими наслідками. Вивчати життя і мову народу збоку неможливо, треба ними жити. У зв'язку з цим описується кумедний випадок з життя Г.Хоткевича: письменника з записником у руці селяни прийняли за вивідувача і сторонилися його. Оксана ж збагнула, що вивчати говірку без проникнення в душу її носіїв, простих людей, без розуміння їхніх прагнень і звичаїв було б дещо механічно, навіть аморально, десь так, як фонетист, професор Хіггінс ставиться до квіткарки Елізи з комедії Дж.Б.Шоу «Пігмаліон». Як і в новелі «За простибі», там, де бабуся коментує доньчин лист, кожен слово і фраза гуцулів тут обростає особистими конотаціями, іронічним смислом, двозначностями, асоціаціями, без яких не зрозуміти душу цього краю і красу, силу його слова: «Що таке явірниця, дядьку! А лунчак? – Конче тобі треба знати? А во, – показав мельник на бутель порічкового вина, що стояв на підвіконні. – А лунчак – то ти сам. Бичок нежонатий, казати» [53;51].

З-поміж новел Р.Іваничука за своєрідним лексичним складом окремо стоїть група творів малої прози, дія яких відбувається в Середній Азії: «Айна», «Кинджал», «Погоня за Пегасом», «Сліди життя». Іншомовну, переважно азербайджанську лексику цих текстів, етранжизми, можна поділити на три групи. Насамперед слід відзначити найчастотнішу групу іншомовних власних назв, імен Хамракул, Айна, Рашид, Сейткамал, Загра, Еміне, Хатим, Юлдуз тощо; географічних назв Гянджа, Ял-кишлак, Самухи, Рашид-Даг, Ахчайльськ, Кошкор-чай, Дашкесан, Кура, Машкалан та ін. До другої групи належать слова, що давно відомі, зокрема з оповідань М.Коцюбинського, носіям української мови: мулла, кишлак, зурна, кинджал,

шайтан тощо. Третю групу складають найбільш колоритні слова і вислови, відомі лише знавцям тамтешньої мови, однак зрозумілі з контексту або авторських пояснень: ейлаги (полонини), бір манат (один карбованець), рахмат (спасибі), ханум (дівчина). Ці слова можуть виконувати роль поетизмів, ліризують прозовий твір, а вислів «бір манат» входить до складу антитези. Айна просить у солдата за свій товар один карбованець, а закоханий боєць ладен подарувати їй цілий світ.

Новеліст Р.Іваничук створив достатньо розшарований соціально художній світ. Його персонажами, і це далеко не повний перелік, є селяни, вчителі, священики, геологи, царські сановники, генерали, мистецька інтелігенція, моряки. Отже, існують передумови для соціального і професійного розшарування лексики художніх текстів. Однак доводиться констатувати, що лексичний склад малої прози Р.Іваничука не містить значного масиву професійно-виробничої лексики чи професіоналізмів. Диференціація відбувається не стільки горизонтально, скільки по соціальній вертикалі: мовлення соціального низу, насичене побутовою лексикою, діалектизмами, просторічними, усно-розмовними інтонаціями, і рафінована літературна мова, якою в Р.Іваничука розмовляє інтелігенція. Р.Іваничук – прихильник класичної прозорості фрази. Слова, які були б незрозумілі широкому читачеві, вживаються прозаїком дуже ощадливо. Можна було б сподіватися, що цикл невеличких новел під назвою «Морські етюди» має в лексичному складі значну кількість професійно-виробничих слів з життя і побуту моряків, але натомість їх зовсім небагато: бак, киль, форштевень, брашпіль, рубка, старпом, док, боцман. Прозаїк не мав на меті заглиблюватись у професійно-виробничу сферу, так би мовити, описувати зовнішній бік життя моряків, його цікавили їхні стосунки і духовний світ.

Починаючи з 80-х рр., письменник майже не звертається до жанрів малої прози. Найновіша книжка його новел «Одна хлібина на двох. Новели про кохання» (2004) складається з творів, надрукованих раніше, і кількох самодостатніх фрагментів мемуарного плану. З початком 90-х рр. одна за

одною виходять книги мемуарів Р.Іваничука. Звісно, новела, на відміну від історичного роману, може мати автобіографічну основу. А книги Романичука-мемуариста рясніють вставними автобіографічними новелами. Тому можна сказати, що новелістична творчість прозаїка розвивається зараз в річищі мемуарного жанру, якщо раніше, до слова сказати, пробивалась в рамках історичного чи соціально-психологічного роману (наприклад, вставна новела про гімназійні часи автора і перше прикре знайомство з творчістю В.Стефаника в романі про І.Франка «Шрами на скалі»). Отже, є підстави досліджувати еволюцію малої прози Р.Іваничука на матеріалі художньої частини його мемуаристики.

Останнім часом, незважаючи на критику постмодернізму, прозаїк частіше вдається до раніше табуйованих тем, до легкої еротики (опрацьовуючи по-новому свій старий сюжет про Айну), до пікантних епізодів (розповідь в «Нещоденному щоденнику» про здешевлення горілки після утвердження радянської влади в Галичині і про змагання між п'яними мужиками у спусканні повітря). Все це веде до зростання відсотку лексики, близької до вульгаризмів, наприклад, такий уривок з першої книги «Нещоденного щоденника»: «... коли корова тицькалася й бігла у шкоду, я розстібав розпірку на штанцях і пісяв – тоді моя Мінка верталася зі найсмачнішої шкоди й вилизувала солону траву аж до ґрунту: ті сліди надовго залишалися на землі, й батько, коли косив отаву, сварив мене за те, що я зіпсував вигляд гладко виголеного покосу...» [55;38].

Застосовуючи тропи, Р.Іваничук надає перевагу тому чи іншому їхнього різновиду, від твору до твору змінюється співвідношення тропів фольклорних, поширених, усно-розмовних та індивідуально-авторських. Очевидно, насиченість тексту тропами залежить від багатьох чинників, від жанрової природи твору, індивідуального стилю тощо; скажімо, в пейзажах чи ліричних відступах їх більше. Варто довести або спробувати цю закономірність аналізом текстів.

З-поміж тропів Іваничук-новеліст найчастіше вживає порівняння. Зазвичай зустрічаються порівняльні конструкції з порівняльними частками *як, мов, немов, наче*, менше з пропущеним предикатом, наприклад: «Тонконогі, високі, головки – зірочками ...» (новела «Бузьків вогонь»), у формі орудного відмінка: «зорі ...впали золотим дощем на землю» (новела «Не рубайте ясенів!...») чи з описовим зворотом: «... так добрий фірман спересердя конячину не вдарить» (новела «Побий мене!»). В новелах «Дім на горі», «Побий мене!», «Юра Фірман» з гетеродієгетичним внутрішньо фокалізованим прихованим наратором з селянського середовища переважають загальновживані, усно-народні порівняння: «тихо, як у замкненій церкві», «роки біжать, мов борзі коні», «дув на неї, як на ікону», «стрепенулась, мов підрубана осика», «мовчав лісничий, як залятий», «Юра знає всіх забігальщиків, як своїх п'ять пальців і шосту долоню ...» Досить часто в новелах Р.Іваничука трапляються колоритні, індивідуально-авторські порівняльні конструкції, літературні поетизми: «куталась вона в свою самоту, мов ранішні гори в білі опинки», «дивилася своїми великими, як в олениці, очима» («Побий мене!»), «крізь розпорену завісу куряви, наче крізь дим на згарищах», «хати сліпо дивились йому вслід запилженими вікнами, мов більмами», «Бойканюк, немов виссані недокурки, кидає слово за словом» («Смерть Довбуша»), «вискакували з класу діти, мов сполохані польові коники з трави» («Бузьків вогонь»), «голоси людей мнуть на ресорах, мов горстки льону на терлицях», «мова її була тепла, як рілля після зливи» («В дорозі»), «я залишився один серед пустині, – самотній, як скіфський ідол на степовому розпутті» («Відплата»), «сказала так несміливо й скрадливо, ніби на ніч до чужої хати просилася пізньої години» («Несподіване...»).

Художнє мовлення малої прози Р.Іваничука характеризується демократизмом, прозорістю викладу, різноманітністю художніх засобів. Щоправда, рецензенти перших новел прозаїка закидали йому деяку велемовність. Здається, не помилилось, коли скажемо, що вона іноді є зворотним боком уважного ставлення до мелодики і ритму фрази, свідченням

старанного добору слів. Співвідношення усно-народного мовлення, з одного боку, та літературно-книжного або індивідуально-авторського, з другого, в різні періоди творчості письменника було неоднаковим, але з незмінною літературно-книжною домінантою. У Іваничука-новеліста спостерігаємо досить звичну для українського письменника 60 – 70-х рр. манеру письма, яка відрізняється від розкутого, переповненого просторіччям і русизмами художнього мовлення В.Винниченка чи М.Хвильового, від «селянської» мови В.Стефаника, А.Тесленка, А.Головка, а також відрізняється від насичених вульгаризмами і сленгом художніх текстів українських постмодерністів. Тому в новелах Р.Іваничука індивідуально-авторські метафори, метонімії, епітети гармонійно співіснують із загальноновживаними, розмовними.

Відсоток метафор, метонімії, епітетів закономірно зростає в суто описових чи ліризмованих фрагментах прози Р.Іваничука, особливо в пейзажних замальовках (приміром, вражає густота епітетів у пейзажі-заспіві до твору «Дзвін і тиша»). Серед метафор зустрічаються такі досить цікаві й колоритні, як «темна шапка дерев», «шпиця колодяного журавля» («Дім на горі»), «розпорена завіса куряви» («Смерть Довбуша»), «іммунітет власного досвіду» («Несподіване...»), «лиховістям війнуло по селу» («По живлющу воду»), «облизаний хвилями небозвід» («Мить краси»), «намет неба» («Дзвін і тиша»), «життя чорне пахло йому весь час суницями» («Бузьки на Семеновій хаті»), «розохочені молодичі ласо позирають на парубка і підкидають словечка, а він не минає нікого, щоб не пришити латки, налиті топленим свинцем очі зухвало поблискують ...» («В дорозі»), метафора розірваних надвоє ночей («Сива ніч») і уподібнення червоних джонатанів до жарин, що обпікають долоні («Сповідь»); водночас не менше бачимо метафор загальноновживаних і фольклорних: «дороги пізнання» (новела «Мить краси»), «нетрі, де пішому один дим та й нитка» («Юра Фірман»), «стіна туману» («За стіною туману»), «промінь добра», «сиві кудла туману» («Побий мене!») тощо. Серед метафор переважають, за термінологією І.Качуровського, семіметафори (напівметафори). Індивідуально-авторські та

загальноновживані тропи Р.Іваничуком не протиставляються, через те їх іноді важко вирізнити.

Письменником вживаються всі основні різновиди метафори. За термінологією А.Ткаченка, це може бути людське самоозначення («імунітет власного досвіду»), міжречове означення («намет неба»), оживлення («ніяковіло море»), оречевлення («дороги пізнання»).

Метафора і порівняння можуть виконувати важливу характеротвірну і композиційну роль. В новелі «Смерть Довбуша» вони уподібнюють головного персонажа не тільки до відомого опришка, а й до Христа, смерть – до розп'яття. Вище вже мовилось про спорідненість євангельського епізоду вигнання міняйлів з храму зі словами Гомика у театрі. Завдяки метафорі простежуються ще одна біблійна паралель: розірвана завіса в єрусалимському храмі і розпорена завіса куряви: «... раптом я побачив, як крізь розпорену завісу куряви, наче крізь дим на згарищах, ступав кремезний чоловік з опущеними руками й пониклою головою» [45;89]. З погляду композиції вказана метафора пов'язує біблійними алюзіями два епізоди, що нагадують дії трагедії.

Новели Р.Іваничука часто перевидавались. Кожна наступна книжка його малої прози значною мірою складалася з творів попередньої. Однак, порівнявши тексти багатьох новел у новіших виданнях з першодруками, пересвідчуємось, як наполегливо працював автор над кожним твором. По суті, у багатьох збірках письменника маємо справу щоразу з новими редакціями відомих новел. Більше того, деякі з них в новій редакції, обростаючи асоціативними і семантичними зв'язками, стають повноправними частинами повістей і романів, як-от новела «Байкал», історичні оповідання тощо.

На початку новели «В дорозі» у збірці «Дім на горі» (1969) є складний троп, де поєднуються метонімія і порівняння: «... голоси людей мнуть на ресорах, мов горстки льони на терлицях ...» Цитоване вставне речення в редакції цього твору за 1981р. у збірці «На перевалі» відсутнє. Однак у

третьому томі Іваничукових творів, що вийшов друком у 1988р., воно знову з'являється. З нашого погляду, відсутність тропу в редакції 1981р. зумовлено деякою його механічністю, порівняння деантропоморфізує образ, приглушує гуманістичне звучання. Проте цей троп виглядає надто колоритно, до того ж мав значне ідейно-художнє навантаження, щоб від нього легко відмовитись. Структурно він являє собою синекдоху, частина (голос) замість цілого (людина), яка входить до складу порівняння. Найголовніше, що значення цього тропу не є суто локальним задля створення образу розмови в автобусі. Це паралельний поетичний образ, котрий заступає собою внутрішньо-психологічний сюжет; поетові в даному разі вистачило б вказаного рядка. Витіпані на терлицях горстки льону переходять у нову якість, так само як поверхові розмови в автобусі поглиблюються і проявляють людську сутність. Тропом створюється образ багатоголосся і смислової поліфонії, взаємовіддзеркалення думок, пошуки сенсу і визрівання вчинку.

Епітет відноситься до найбільш уживаних тропів Іваничука-новеліста. Соціальний статус виконавця мовної партії визначає властивості епітета. Склад епітетів малої прози Р.Іваничука є досить різноманітним, від постійних і загальноновживаних: «люди добрі» («Дзвін і тиша»), «свіжа новина», «файна дівчина», «великий світ» («Побий мене!»), до складних, книжних: «молочно-білий» («За простибі»), «нудно-сентиментальний» («За стіною туману»), «набридливо-ніжна» («Зима не вічна»). Трапляються також епітети синкретичні: «барвиста тиша» («Дзвін і тиша»), «залізний шум» («Зелений шум»).

Згідно з О.Лосєвим, символ не належить до тропів [98;156], оскільки може виконувати позахудожні функції. Натомість А.Ткаченко розглядає цей художній засіб серед тропів [144;265]. Однак Лосєв обґрунтовував надзвичайну сприйнятливість символу до контактування з метафорою, типом, алегорією, міфом тощо, більше того «чиста художня образність, вільна від всілякої символіки, очевидно, навіть і зовсім неможлива» [98;144]. Остання обставина дає підстави розглянути символ в одному ряду з тропами.

Власне символи О.Лосєв називав символами другого ступеня. Їхніми конститутивними ознаками є ідейно-художня узагальненість і здатність бути моделлю для безкінечного ряду подій, осіб, явищ, предметів, ідей (багатозначність): «Справжня символіка це вже вихід за суто художні рамки твору. Необхідно, щоб художній твір в цілому конструювався і переживався як вказівка на деякого роду інородну перспективу, на безкінечний ряд можливих своїх перевтілень» [98;145]. Російський вчений зазначав, що використання символіки не є прерогативою символіста. Різниця тільки в тому, що письменник-реаліст символізує реальність, дану йому у відчуттях чи перетворену в мислі, а символіст вживає символ як вказівку на реальність трансцендентну.

Іваничук-новеліст досить часто використовував символіку. Враховуючи багатозначність і внутрішню суперечливість символу, можна сказати, що він здатен творити ефект смислової поліфонії чи контрапункту. Образи зі значним смисловим потенціалом Р.Іваничук виносить у заголовок твору: бузьків вогонь, бузьки на Семеновій хаті, стара хата, Байкал, тиша, зелений гомін, порвана фотокартка, плюшевий ведмедик, кинджал, дім на горі тощо. Всі вони виступають символами. Символізуються птахи, дерева, будівлі, предмети, географічні назви, явища природи, процеси, слова. Багато з них одночасно можуть виступати іншими художніми засобами, здебільшого художньою деталлю.

Стара хата з однойменного твору постає символом староукраїнського патріархального світу, традицій, звичаїв, життєвих доль. Символічного значення в інтер'єрі та екстер'єрі хати набуває буквально кожна річ: мисники, лави, піч, ліжник, «на якому родилось не одне покоління Фарбаїв», сонник, капшук із старим тютюном, ікони, фотографії, чавунні горшки, плетений димар тощо. В опозиції до означеної символіки стоїть зовнішній і внутрішній вигляд нової хати, протилежна група символів: ясеніві шафи, радіоприймач, дерев'яна підлога – знаки нового часу.

Буквально кожна фраза з листа доньки (новела «За простибі») розгортається в безкінечний ряд коментарів, доповнень, спогадів, перетворюється на символ многотрудного життя Марії, причому її коментарі перебувають іноді в опозиції до слів доньки. Символами первинної чистоти, іdealізму, романтики є образи бузькового вогню, ясенів із «дитячих» оповідань письменника як протилежність меркантильному світу дорослих. У новелі «Бузьки на Семеновій хаті» образ бузьків, що поновлюють Семенову надію на особисте щастя, імпліцитно містить образний ряд, в якому втілено уявлення Семена про власне майбутнє. Дім на горі з однойменної новели символізує самотнє відлюдкувате життя, йому протистоїть символ-деталь шуму ріки. Звичайно, у всіх цих випадках важко говорити про поліфонію у достеменному бахтінському смислі як про зіткнення рівноправних смислів, радше йдеться про смислову антитезу. Однак є тут щось і від поліфонії, бо фінал твору незрідка полишає читача в невідомості щодо вибору героя, як-от у новелі «Бузьки на Семеновій хаті», адже в Семеновому віці важко розпочинати життя заново. І все ж, достеменної поліфонічності набувають символи у новелістичній повісті «На перевалі»: стіна туману (сумніви), картина Ватто (ескапізм, зрада). Поліфонія увиразнюється символами в атмосфері палких дискусій, пошуку істини, де кожен почасти має рацію.

Найбільш близька до символістської у Р.Іваничука символіка Байкалу, зеленого і залізного гомону, острова Цитери. Річ у тому, що образний ряд, який моделюється цими символами, стосується уявлень про майбутнє, інобуття, наміряного і нафантазованого, природи і цивілізації як первинних умов людського існування. Герої вірять у реальність того, про що мріють, тому символіка тут отримала ще й міфологічний підклад. Відбувається буквальне ототожнення образу речі й самої речі. Байкал, скажімо, це не просто мрія, а конкретний географічний пункт, де герой нібито зможе відчувати повноту існування, виявить свій потенціал. А міфотворчість – одна з ознак символістської поетики. Щоправда, географічна конкретика в цій

функції більше тяжіє до гумільовського акмеїзму, суто символістській образності радше відповідає метафора-символ залізного гомону.

На окрему увагу заслуговує афористика новеліста, зокрема співвідношення парадоксальних сентенцій і дидактичних максим. Мала проза Р.Іваничука не особливо багата на афоризми. Іваничук-новеліст, особливо у 50 – 60-х рр., майже не вдається до розмислів. Афоризми зустрічаються переважно в мовленні персонажів. Тип усезнаючого наратора трапляється рідко. Прозаїк дотримується естетичних засад модернізму (неореалізм, імпресіонізм). Тому авторська ідеологічна позиція безпосередньо не виявляється. Незважаючи на засилля соціалістичного реалізму і пильну критику, радянські письменники були творцями «хімерної прози». Справжній митець не міг залишатись в рамках соціалістичного реалізму, і тоді використовувався термін «реалізм без берегів». І все ж іноді в новелах з домішкою дидактизму трапляються афоризми від імені автора, наприклад: «Життя не їздить тією самою дорогою вдруге» [45;12]. Інтелектуалізм Р.Іваничука заснований головним чином на морально-етичній проблематиці, тому серед афоризмів переважають максими, часом досить тривіальні: «Кожен має право на щастя» («Злочин»), «Справжнім є стан людини в момент небезпеки» («За стіною туману») або такого ж роду сентенція «Життя – то дивна річ: і в своїй поетичності, і в буденності» («Байкал»). Щоправда, Іваничукові максими можуть бути і парадоксальними, і багатозначними: «Що ж є справжнім? Мабуть, мужність перемагати слабкості або хоч признаватися про них» («За стіною туману»), «Блазень може в нас стати дворянином, але дворянин, якого виписали з книг, хіба лише серед посмітюхів пристанівок собі знайде» («По живлющу воду»). До того ж у цьому випадку афоризм наділено історичним колоритом і локальним смислом, локальність якого можна подолати, якщо розуміти історичні реалії і осучаснити семантику назв осіб. Класична максима в малій прозі Р.Іваничука забарвлюється художньою образністю: «Щоб витримати бурю, треба бути потрібним комусь у біді» («На перевалі»). Іноді парадоксальність сентенції

чи максими увиразнюється тільки в контексті твору, приміром, парадоксальність твердження «І на старість є свої радощі» стає зрозумілою, якщо взяти до уваги попередню фразу «Старістю і в раю не будеш радіти» («Чужий онук»). Так само вислів «Люди ніколи не готуються до виняткових ситуацій» обростає додатковими смисловими нюансами у зв'язку з попереднім парадоксальним твердженням «Ситуації усі виняткові» («За стіною туману»). Афоризм часто виступає складовою висловлювання, речення, як-от у новелі «Трамвайна зупинка «Базар»: «Я слухаю, посміхаюсь і потім кажу їй, що хто не любить людей, той не знає їх ні в селі, ні в місті» [58;101]. Найбільш афористичними є художні тексти Р.Іваничука, де дійовими особами виступають інтелектуали, а панівний тип ситуації – дискусія, як у новелістичній повісті «На перевалі». У цьому творі знаходимо афоризми, що виходять за межі суто морально-етичної проблематики, натомість мають відношення до інтелектуально-мистецької сфери: «Справжнє це не знайдене. ...Знайдене в першу ж мить своєї появи уже вимагає вдосконалення» [53;62]. Афористика Іваничука-новеліста здебільшого має книжне походження, і лише незначна її частина виступає одночасно фразеологізмами (вище цитувалися такого роду афоризми з новели «Чужий онук»).

Однією з досить поширених стилістичних фігур народного мовлення є імпрекація, тобто словесний прокльон. Цей художній засіб блискуче застосовував І.Нечуй-Левицький у повісті «Кайдашева сім'я», в циклі оповідань про бабу Палажку та бабу Параску, а також О.Довженко в кіноповісті «Зачарована Десна». В новелах Р.Іваничука імпрекація майже не зустрічається за окремими винятками: «Того ж дня спилив Тодосій розкішну акацію на межі. Гепнулася вона на Федорів город, і рій бджіл знявся над пахучою кроною.

– Най тепер жеруть!

– А щоб ти лежав разом з нею нинішньої днини! – товкла баба кулаком до кулака» [45;75]. Зате дуже багато спостерігаємо інверсій, риторичних

запитань, характерних для усно-народного мовлення, особливо часто зустрічаються риторичні запитання в новелах «Побий мене!», «Дім на горі», «Чужий онук», де мовиться від імені прихованого гетеродієгетичного наратора і домінує внутрішня фокалізація. Читаємо притаманні «селянському способів мовлення» емоційні вигуки в мовній партії безстороннього оповідача: «І любилися як з Настею!», «Тож хвала богу – донька додумалася. Аякже! Двоповерховий та ще й з піддашям, а покоїв стільки, щоб на кожного по одному. На кого – на кожного? [45;8]. Природно в такому контексті звучать фразеологізми, прислів'я, приповідки: «І його просять, і лісничого просять, щоб дозволив Фірманові повозити їх на санях по тих нетрях, де пішому – один дим та й нитка» [45;95]. Отже, Р.Іваничук однаково добре володіє мистецтвом творення образів як в усно-народному, так і в книжно-літературному ключі, причому вони можуть органічно поєднуватися.

З мемуарів відомо, яку велику роль Р.Іваничук надає мелодійності фрази. На його думку, глибина мислі мусить відповідати її структурній досконалості і зовнішній красі словесного вираження. Мелодика фрази малої прози Р.Іваничука аналізується нами з погляду ритму фрази і коефіцієнту прозорості кількох фрагментів, різних за рівнем освіченості персонажів, в уста яких ці висловлювання вкладено, селянина і городянина, простолюдина та інтелігента. Всебічному аналізу ритмомелодики прози Р.Іваничука варто присвятити окрему дисертацію, однак, гадаємо, наше дослідження дасть змогу виявити найприкметніші особливості його малої прози на рівні звукового оформлення. Про уважне ставлення автора до ритмомелодики свідчить роздум з мемуарів: «Фраза мусить танцювати під музику автора, вона мусить набрати властиву для його сприйняття амплітуду коливання, інакше він не почує її звучання – так само, як не сприймає людський слух ультразвуків.

Автор повинен відточити синтагматичність фрази: поділити її на певну кількість словесних сукупностей, які можна вимовити за одним подихом або ж – промовчати їх при одному затамуванні дихання. Синтагма для кожного

автора має свій індивідуальний вимір: хтось може перебути під водою хвилину, а інший і п'яти секунд не витримає.

Я, наприклад, не можу сприйняти своїм слухом довготу фрази Євгена Пашковського, і закоротка для мого слуху амплітуда поетичного подиху Емми Андіївської. Найдоступніша мені прозова музика Валерія Шевчука і Ніни Бічуї.

Над своєю власною фразою я працюю доти, доки вона гранично щільно не ляже на мої нотні лінії, – у формі довгого чи короткого періоду. Тому так багато разів переписую текст, аж доки він не зазвучить сприйнятливою для мене мелодією – тоді читачеві здаватиметься, що я ту фразу писав тільки один раз» [52;74 – 75].

Перший, вибраний нами з метою аналізу уривок, належить оповідачеві з новели «Побий мене!»: «Коли почало розвиднятися і над Жонкою закурилися сивими кудлами тумани, прибився Штефан додому – сіно на Затинці пантрував – і зупинився на воротях, по коліна вкопаний у землю. З стодоли по-зłodійськи скрадаючись, вийшов Карпо Гануляк, смикнув через тин і похрускотів лопухами» [45;54].

Друге висловлювання вкладено до вуст інтелігентної жінки: «Вдома, у кабінеті мого чоловіка, часто збиралися на каву його товариші, я подавала на стіл і слухала дискусії з питань палеонтології, їхні розмови були справді цікаві, але я існувала поза ними, наче в кіно, коли сприймаєш чужий світ, розумієш його, а участі в ньому не береш» [58;105].

Третій фрагмент – це роздум працівника майстерні електропобутових приладів: «Я не вперше нині задумався над проблемою зменшення руху, штовханини, скреготу в місті, вона мене весь час турбує, і я іноді приходжу до зовсім нісенітних висновків, наприклад, розселити б людей за місцями їх праці!» [58;99].

Коефіцієнт прозорості представлених фрагментів дуже високий і посутньо не залежить від тематики мовлення, від соціального і освітнього статусу його носія. Коефіцієнт прозорості першого фрагмента складає

42,92%, другого – 50,66%, третього – 40,90%. Цікаво, що найбільшу кількість голосних, незважаючи на наявність іншомовних слів, якраз спостерігаємо у мовленні інтелігента, мешканця міста. Художнє мовлення Р.Іваничука за співвідношенням голосних і приголосних не відбігає від середньостатистичного стандарту української літературної мови. Милозвучність – одна з постійних характеристик його художніх текстів. Автор свідомо турбується про музичність фрази, що може свідчити про новелістичний спосіб його мислення, адже в невеликому за обсягом творі важить кожне речення, про важливість ліричного первня.

Ритмічний малюнок запропонованих фрагментів також не відзначається різноманітністю. У першому уривку схема буде такою: 3, 2, 3, 3, 3, 2, 3, 1, 2, 3, 2, 2, у другому – 1, 2, 4, 2, 4, 4, 2, 1, 3, 2, 2, у третьому – 3, 3, 1, 2, 3, 2, 3, 1, 2, 2. На такти припадає відносно однакова кількість сильних словесних наголосів, хоч в окремих випадках може бути інакше. Так, у другому фрагменті ритм стає нерівним, в окремих тактах різко збільшується кількість слів. Можливо, це зроблено з метою передачі особливостей саме жіночого мовлення. До речі, щось подібне спостерігається і в новелі «Дім на горі», там, де автор відтворює внутрішнє мовлення головного персонажа, Насті: «І бризла думка: вирубати все під корінь, нову хату в два поверхи поставити, голубими великими вікнами заманити, цинковими дахами блиснути над світом» [45;7]. Схема ритму цього речення нагадує рядки народної пісні чи казки: 2, 2, 4, 4, 4. Отже, можна зробити висновок, що письменник, надаючи ритму фрази гармонійного звучання, водночас намагається пристосувати ритмомелодику до індивідуальних особливостей мовлення персонажів, створюючи звукову різнобарвну картину багатоголосся.

Поліфонію слід розуміти у двох значеннях як 1) багатоголосся, тобто соціальну різноманітність мовних партій, форм викладу і 2) рівноправність світоглядних позицій, що становлять підґрунтя мовних партій. Художній світ новелістики Р.Іваничука не завжди поліфонічний у достеменному, бахтінському, сенсі цього слова. Попри те, у створенні поліфонічного ефекту

беруть участь художні засоби (форми викладу, лексичні, синтаксичні, фонетичні особливості художнього мовлення) або з арсеналу усно-народного мовлення, або книжно-літературного. Їх можна означити як такі, що виявляють два ідеологічні начала авторського світогляду: колективістське та індивідуалістське, хоч прямої відповідності між світоглядом і художніми засобами немає (скажімо, постійний епітет в пародійному ключі може бути виразником індивідуально-авторських інтенцій). Зрештою, навіть книжно-літературна форма мовлення представляє індивідуалістичні цінності тільки протиставно до усно-народної. Колективістське, можливо, краще сказати традиціоналістське начало підкреслюється у Р.Іваничука «сказовою» формою викладу (гетеродієгетичний акторільний тип нарації), позицією всезнаючого наратора (досить рідко), постійними епітетами, фразеологізмами тощо. Залежно від контексту протилежні функції натомість виконують гомодієгетичний чи гетеродієгетичний наратив, внутрішній монолог, внутрішній діалог, численні ретроспекції з погляду персонажа, індивідуальні переосмислення віршованих рядків українських класиків, яскраво індивідуальні метафори, епітети, порівняння, афоризми. Ці умовно виведені нами формальні та світоглядні інстанції ніде в малій прозі Р.Іваничука різко не протиставляються. Більше того, іноді письменник намагається синтезувати їх в одне формально-сміслову ціле, наприклад, використовуючи «ти-форму» викладу в новелі «Зелений шум» чи розповідь наратора про себе в третій особі.

Зрада і гонор в новелістиці Р.Іваничука незмінно засуджуються, втім, зрада почасти виправдовується, якщо викликана власницьким ставленням до людини (скажімо, в новелі «Побий мене!» з погляду народної моралі), а індивідуальне начало знаходить оправдання в дитинно чистих пошуках істини, пророчому пафосі, самовідданому коханні. Незважаючи на те, що Р.Іваничук прагне гармонійно поєднати колективне і особисте, гармонія цих начал у його новелістиці перебуває в динамічному мінливому стані.

Висновки

Збірки новел Р.Іваничука незмінно привертали увагу критики і активно рецензувались. Однак бракувало підсумкових ґрунтовних студій. Осмислення малої прози письменника відбувалось крізь призму бачення кількох поколінь. Критерій оцінки визначався між полюсами традиції, зокрема у радянському її варіанті, та екзистенції. Так, рецепція 50-х рр., попри ряд цінних спостережень (варто згадати проблему боротьби нового й старого в західноукраїнському селі, що з бігом часу осмислювалась Р.Іваничуком в нових іпостасях), хибувала на догматизм і дидактичність. У критиці шістдесятників відбулась реабілітація любовної, глибоко особистої тематики. У дусі національної традиції підкреслювався патріотизм. Рецензенти 70-х – початку 80-х рр. полюбляли вдаватися до широких паралелей з явищами «братніх» літератур, акцентувалась тема інтернаціоналізму. Літературно-критичні публікації останніх п'яти років оцінюють малу прозу майстра з позицій антитрадиціоналізму (Н.Бічужа, Є.Баран, К.Родик), не сприймають патетику і публіцистичність, відкидають ліричну перечуленість, критикують світоглядну наївність. Тенденція оцінки художнього твору з погляду екзистенційних цінностей, незважаючи на рецидиви режиму, з часом посилювалась.

Р.Іваничук неодноразово називав себе модерністом. Цей факт потверджують і його публіцистичні роздуми, і його художня практика. Письменник, не пориваючи з традицією, знаходить нові художні засоби, висловлює свіжі думки. Якщо розуміти під традиціоналізмом світогляд XIX ст., віру в народ, прогрес, людину, сповідування гуманізму, пошуки гармонії, вічних цінностей, тоді треба сказати, що прозаїк значною мірою залишається традиціоналістом. Модерний зміст його естетичної і громадської програми полягає в толеруванні автономності мистецтва, критичному ставленні до історичного минулого України (наприклад, негативна оцінка постаті Роксолани), в подальшій розробці традицій раннього українського

модернізму, навчання в М.Коцюбинського та В.Стефаника. Як і їхнім творам, малій прозі Р.Іванчука властивими є внутрішній монолог, внутрішній діалог, настроєвість, ліризм, акцент на подіях внутрішнього плану, послаблення зовнішнього сюжету, прихильність до жанру поезій в прозі. У М.Коцюбинського львівський прозаїк перейняв рослинну символіку, типологію персонажа, що перебуває в ситуації внутрішнього вибору, композицію, оперту на кільця психологічного процесу (Ю.Кузнецов), окремі мотиви. З В.Стефаником новеліста споріднює використання народної пісні в ролі наскрізної деталі, лаконізм мови, перевага діалогу над авторським мовленням в деяких новелах, наприклад, «Батько». Західноукраїнський прозаїк 30-х рр. ХХ ст. І.Керницький привніс в новели Р.Іванчука поетику «сільських» порівнянь. Під впливом цього призабутого автора написано новелу «Стара хата», що взорується на однойменний твір І.Керницького назвою, обсягом, подробицями, деталями, композицією.

Новелістику Р.Іванчука можна розглядати єднальною ланкою між українською повоєнною і шістдесятницькою прозою. Тематика і проблематика ранньої творчості прозаїка переважно та сама, що і в автора збірки оповідань «Зорані межі» (1951) Г.Тютюнника: боротьба з церквою, звірства націоналістів, приватновласницька психологія, прилучення до колгоспу одноосібників («Через межу – тільки крок», «Помста», «Під склепінням храму»). І все ж, становлення Р.Іванчука як письменника припадає на 60-ті – 70-ті рр. За переконаннями і художньою практикою він і досі багато в чому залишається шістдесятником. Насамперед це виявляється в уявленні про громадську місію митця, неонародництві тощо. З прозою шістдесятників Іванчука-новеліста єднає взаємодія писемно-літературної, з одного боку, та усно-розмовної, епічно-фольклорної форм мовлення – з другого, увага до проблем «маленької» людини, інтелектуалізм, мінливий, динамічний, поданий крізь призму сприйняття іншого персонажа портрет, проблематика відчуження, модернізація фольклору, зближення теми війни з темою дитинства. За композицією і структурою фрази поетика Р.Іванчука

ближче стоїть до поезики В.Шевчука чи Н.Бічуї, ніж до більш традиційних поетик Гр.Тютюнника і Ю.Мушкетика. Специфіка новелістики Р.Іваничука на тлі малої прози українських шістдесятників полягає, зокрема в ускладненні внутрішньо-психологічного сюжету умовним внутрішнім діалогом, що розгортається в умовному хронотопі.

Персонажі новел Р.Іваничука характеризуються диференційованістю за віком, освітою, соціальним станом, національністю тощо. Дитину він змальовує у переломні моменти біографії, на порозі дорослого світу. Перше кохання, спрага пізнання, що відкриває небачені горизонти, почуття провини і відповідальності – це свого роду обряд ініціації, через який проходить дитина. Більшості жінок у новелістиці Р.Іваничука властива саможертвність. Образ жінки найчастіше пов'язаний із темою кохання. У портретах жінок і дітей підкреслюються риси, що наближають їх до природи, до чистоти, безпосередності. Іноді, як у новелі «Айна» портрет взаємодіє з пейзажем, проступає крізь пейзаж. Більшість портретів є рухомими, мінливими, імпресіоністичними. Треба відзначити, що в малій прозі майстра спостерігається еволюція жіночого портрета, у новелах пізнішого часу з'являються елементи еротики: образ коханої жінки передбачав красу і душі, і тіла. В Р.Іванчука маргінал – особа соціально неповноцінна, на відміну від типово шістдесятницького образу, йому лише іноді притаманний духовно-контroversійний зміст. Селяни в цьому художньому світі досить часто виступають особами з власницького психологією, гонором, заздрістю. Інтелігент у Р.Іваничука випробовується морально-етичною чи інтелектуальною проблемою. Мала проза на історичну тематику репрезентує образ інтелігента дисидентського штибу, якого можна сприймати як пряму проекцію подій к.70-х – п.80-х рр. ХХ ст. в Україні. Ситуація диспуту переростає діалог чи полілог, відбувається також на рівні внутрішньої полеміки, оприявнюється антитезами спогадів, вставних епізодів, образами, що уособлюють зміст підсвідомого і надсвідомого («На перевалі»). Типовими засобами характеротворення, крім названих, виступають

внутрішній монолог, численні ретроспекції, невласне пряма мова, внутрішній діалог, неспівмірність часу зовнішнього і внутрішнього, художня деталь тощо. Внутрішньо-психологічний сюжет часто будується за схемою: вчинок – почуття провини – повернення («Плюшевий ведмедик», «Бузьків вогонь», «Прут несе кригу» тощо). Життя після вчинку триває у річищі покутного часу. Концепція людини в Р.Іваничука визначається вірою в добру сутність світобудови, у можливість гармонійного співіснування людини з природою і суспільством, у велич «малої» людини. Це світ, у якому ще можливо щось змінити на краще, а отже, надзвичайно важливою рисою людини залишається працьовитість. Зусилля, спрямовані винятково на власне збагачення чи успіх, засуджуються.

Ритмічну структуру більшості новел прозаїка організовано за допомогою наскрізних деталей, зміни променя зору, форм викладу, часових зміщень.

Географія і час дії більшості новел письменника обмежується сучасним прикарпатським селом, іноді це західноукраїнське місто, Далекий Схід, Середня Азія. Час дії не долає рамок біографічного часу автора. Однак у багатьох випадках час стає величиною концептуальною, етичною категорією, суддею чи месником, часом спокути або слугує романтичним уявленням про духовну офіру як основу розвитку цивілізації (новела «Зелений шум»).

У ряді творів новеліст вдається до парцеляції і сакралізації часопростору. Вважаємо цей засіб таким, що працює на відтворення психології персонажа і походить від вставних ретроспективних епізодів, що виведені письменником за межі реального часу і ускладнені елементами умовності. Поетика Р.Іваничука-новеліста репрезентує вічні цінності можливі тільки за умов історичного часу. Тому «приватний» часопростір, мрія, що може претендувати на вихід у сферу вічності, абсолюту, виявляється щоразу примарним («Новорічний келих за щастя», «Одна хлібина на двох», «Тонконогий лошачок»). Очевидно, таким чином в індивідуальній поетиці прозаїка оприявнюються ознаки міфологічного мислення, характерного для мистецтва ХХ ст.: замкнутий часопростір, майбутнє зникає, час

розбудовується в минуле «по горизонталі» (золотий вік дитинства) або «по вертикалі» синхронії за допомогою уяви та елементів умовності (внутрішнього умовного діалогу, сновидінь тощо).

Художньою деталлю в Р.Іваничука може виступати предмет, істота, слово, рядок народної пісні. Деталь символізується, часто набуває статусу наскрізної. Функціонально вона може бути засобом характеротворення, поворотним пунктом сюжету, реалією, що пов'язує два аспекти зображення: актуальний і минулий, організовує ритм тощо.

У багатьох новелах Р.Іваничука поєднуються зовнішньо-подієвий і внутрішньо-психологічний сюжети. Для малої прози 50-х – 60-х рр. вельми характерним є конфлікт на побутовій, іноді ідеологічно-соціальній основі. Однак панівним у малій прозі львів'янина став такий спосіб будови сюжету, коли конфлікт переростає в морально-етичну, екзистенційну колізію, виводячи персонажа на шлях самопізнання і самовдосконалення. Здебільшого конфлікт долає рамки міжособистісного характеру, виражаючи протиборство певних буттєвих начал (наприклад, любові і влади). У новелах «За простибі», «Плюшевий ведмедик» змальовано конфлікт різних рівнів психіки, свідомих, підсвідомих і надсвідомих. Це дає змогу ґрунтовніше висвітлити психологію персонажа в ситуації вибору, вибудувати суперечливу мотивацію вчинків, показати, що у визріванні рішення далеко не завжди вирішальну роль відіграє свідомість.

У малій прозі письменника майже не трапляються твори, де компоненти сюжету були б витримані в звичному порядку. Поглиблення психологізму – одна з головних причин такого сюжетобудування. Невимушений характер оповіді зумовлює перестановку розв'язки і постпозиції, до того ж подієва розв'язка для відтворення «руху душі» тут уже не є присутньою (новела «Сповідь»). Кульмінацією може служити вставний епізод у творі з послабленою фабулою (новела «Порвана фотокартка»). З метою додаткового обґрунтування мотивації вчинку передісторія зміщується від початку до моменту кульмінації. Психологізм викладу зумовлює іноді підпорядкування

інших складників архітекtonіки твору. Так, катарктична розв'язка у новелах «Плюшевий ведмедик» і «Весільна» супроводжується зворотним рухом часу, «омолодженням» персонажів.

Письменник використовує форми викладу від першої, другої і третьої осіб. Першоособовий і третьоособовий наративи застосовуються приблизно з однаковою частотністю з незначною перевагою останнього; форма викладу від другої особи в новелістиці Р.Іваничука вельми рідкісна. Прикметною ознакою викладової манери прозаїка є поєднання в одному творі розповіді і оповіді, зміщення променя зору від одного персонажа до іншого, від одного віку дійової особи до іншого. Поліфонічність його поетики проявляється в «розщепленні» «я», з одного боку, скажімо, шляхом діалогізації внутрішнього монологу чи аплікацій, а з другого боку, в індивідуалізації колективного досвіду і моралі, надаючи гетеродієгетичній наративній позиції суб'єктивного забарвлення, усно-народних інтонацій, ознак «селянського» мовлення. «Ти-форма» викладу у новелі «Зелений шум» маніфестує спосіб зв'язку різних структур психіки, колективної та індивідуальної пам'яті, ідею єдності поколінь.

Гармонійність архітекtonіки новел Р.Іваничука виявилась і в тому, що елементи рівня художнього мовлення часто мають концептуальне значення, виконують різноманітні функції на різних рівнях поетики. Так, діалектизми, метафори, метонімії, порівняння тощо можуть мати характеротвірну і композиційну роль. Метафори підсилюють символіку деталі («Смерть Довбуша»). Ритмомелодика жіночих мовних партій набуває ознак жіночого мовлення: у такті міститься більша кількість слів, які промовляються, відповідно, у швидшому темпі. Початкова синекдоха може визначати смислову, поліфонічну перспективу твору (новела «В дорозі»). Символ взаємодії з міфом і сакральним часопростором (новела «Байкал»).

Духовна основа малої прози Р.Іваничука – це діалектика, точніше, пошук гармонії між загальним і окремим, колективним і особистим, загальнолюдським і національним, старим і новим, між мораллю та

інстинктом, повнотою життя. У цьому відношенні Р.Іваничук є спадкоємцем раннього українського модернізму, оскільки якраз на зламі XIX – XX ст. між крайнощами народництва й декадансу означена діалектика розроблялась в українській культурі з небаченою досі інтенсивністю. Проблемно-тематичний комплекс «переоцінки цінностей», модус поведінки персонажа на користь приватних чи колективних пріоритетів в атмосфері очікувань тієї чи іншої епохи, визначив своєрідність поетики прозаїка. Внутрішній світ героя цікавить письменника більше, ніж події. Персонаж перебуває в ситуації вибору між двома полюсами, як між минулим і майбутнім, відчуваючи правомірність обох. Автор не знаходить абсолютної істини ні в минулому, ні в майбутньому, так само, як і універсальних схем поведінки. На захист істини однаково промовляють і тіло, і дух («Айна», «Погоня за Пегасом»). Колективні цінності постають фальшивими, якщо викликані рабством («радянський» підтекст історичних оповідань Р.Іваничука). Водночас засуджуються різноманітні форми егоцентризму: порожнє мрійництво, інфантильність, зарозумілість, захланність тощо. Головне місце в поетиці малої прози Р.Іваничука посідає, безперечно, традиціоналістський момент, неонародницький: віра в гармонію. Однак традиціоналізм зазнає модерного переосмислення. І все ж, у дусі модерного мистецтва XX ст. приватне життя, «приватний» час і простір за рахунок міфологізації художнього мислення набувають ознак універсальності («Байкал», «Трамвайна зупинка «Базар», «Nota bene»). Але побудований в уяві ідеальний світ проходить перевірку на справжність у горнилі морально-етичних проблем. Він повинен об'єднувати людей. Поетика малої прози Р.Іваничука стала засобом позицінування у силовому полі ціннісних перспектив.

Список використаної літератури

1. Агеєва В. Імпресіоністична поетика М.Коцюбинського // Слово і час – 1994. – № 9 - 10. – С.11 - 17.
2. Андрусив С. Историческая романистика Р.Иваничука и ее место в развитии жанра. Автореферат на соискание учёной степени канд. филолог. наук. – К.: Ин. л-ры АН УРСР, 1987. – 17 с.
3. Апанович О. Художність та історизм // Жовтень. – 1970. – № 11. – С. 142 - 147.
4. Аристотель. Поетика. З старогрецької переклав Борис Тен. – К.: Мистецтво, 1967. – 134 с.
5. Асмус В.Ф. Историко-философские этюды. – М.: Мисль. – 1984. – 318 с.
6. Баран Є. У пошуках дівчинки із м'ячиком у руках. [Роман Іваничук. Через перевал. Химерний роман. – Львів: Літопис, 2004] // Літературна Україна. – 2005 – 3 листопада.
7. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М.: Худ. Литература. – 1975. – 502 с.
8. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1986. – 455 с.
9. Безхутрий Ю. Теми, проблеми, стиль // Прапор. – 1979. – № 11. – С.118 - 127.
10. Білецький Ф. Оповідання. Новела. Нарис. – К.: Дніпро, 1966. – 88 с.
11. Бічуя Н. Приглядаючись до течії з берега // Р.Іваничук. Одна хлібина на двох: Новели про любов. – Льв.: Срібне слово, 2004. – С.5 - 10.
12. Бондаренко Ю. «Яничари» Р.Іваничука: формуємо історичну свідомість школярів // Урок української, 2004, 5 – 6. – С.31 - 36.
13. Василь Стефаник у критиці та спогадах. Статті, висловлювання, мемуари. – К.: Дніпро, 1970. – 482 с.

14. Василь Стефаник – художник слова / Ред. В.В.Грещук, В.Л.Кононенко, С.І.Хороб. – Івано-Франківськ: Плай, 1996. – 272 с.
15. Виноградов В.В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. – М.: АН СССР, 1963. – 255 с.
16. Галанов Б. Искусство портрета. – М.: Сов. писатель, 1967. – 206 с.
17. Гей Н.К. Искусство слова. О художественности литературы. – М.: Наука, 1967. – 364 с.
18. Гинзбург Л.О. О психологической прозе. – Л.: Худ. Лит, 1977. – 444с.
19. Глибини людської душі. [Роман Іваничук. Прут несе кригу. – Львів: Кн.-журнальне видавництво, 1958] // Прапор, 1959, 4. – С.122.
20. Голсуорси Джон. Создание характера в литературе // Иностранная литература, 1962, 7. – С.189 – 196.
21. Гольберг М. Антропологія художнього твору // Людина і мистецтво в гуманістичних вимірах: Матеріали людинознавчих філософських читань. – Львів: Край, 1997. – Вип.4. – С.56 - 61.
22. Грабович Г. До історії української літератури: Дослідження, есе, полеміка. – К.: Основи, 1997. – 604 с.
23. Гримич Г. Загадка творчого бунту. Новелістика українських шістдесятників. – К.: Український письменник, 1993. – 248с.
24. Гуцало Є. Сто зелених ясенів // Літературна газета, 1961, 29 серпня.
25. Денисюк І. Поетика новели // Жовтень, 1969, 10. – С.127 – 134.
26. Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст.- К.: Вища школа, 1981. – 214с.
27. Денисюк І. Українська новелістика малої прози XIX – початку XX ст. // Українська новелістика к. XIX – п. XX ст. Оповідання. Новели. Фрагментарні форми. – К.: Вища школа, 1989.
28. Дончик В. Духовний вимір прози Р.Іваничука // Дивослово, 1999, 5. – С.54 – 56.
29. Дорошенко І. Ближче до магістральних тем сучасності // Жовтень, 1959, 5. – С.154 – 157.

30. Дорошенко І. Над трьома книжками. Крізь пелену тополиної заметілі // ЛУ, 1965, 14 грудня.
31. Дорошенко І. Сучасність в оповіданні [Р.Іваничук. Не рубайте ясенів. Оповідання. – К.: В-во ЦК ЛКСМУ «Молодь», 1961] // Жовтень, 1961, 9. – С.150 – 156.
32. Дубина М. Осмислюючи правду війни: Про новий роман-легенду Р.Іваничука // ЛУ, 2000, 16 листопада.
33. Эйзенштейн С. Избранные произведения: В 6 т. – М.: Искусство, 1964.
34. Женетт Ж. Фигуры. В 2-х т. – М.: Изд-во Сабашниковых, 1998.
35. Жук Н. Проза Івана Франка. – К.: Вища школа, 1978. – 351с.
36. Залізняк Б. Роман Іваничук: «50 років творчості – 50 книг» // ЛУ, 2004, 1 липня.
37. Затонський Д.В. Про модернізм і модерністів. [Література сучасного Заходу]. – К., 1967. – 309с.
38. Зиммель Г. Избранное. Том первый. Философия культуры: Пер. с нем. – М.: Юрист, 1996. – 671с.
39. Іваничук Р. Тополиная метель: Рассказы. Пер. с укр. – М.: Сов. Писатель, 1968. – 195с.
40. Интервью Дж. Стейнбека // Иностранная литература, 1964, 3. – С.256 – 261.
41. Іваничук Р. Благослови, душе моя, Господа. Спогади, роздуми. Частина перша // Березіль. – 1992. – № 11 - 12. – С.22 - 146.
42. Іваничук Р. Благослови, душе моя, Господа. Частина друга // Березіль, 1993, 1. – С.24 – 107.
43. Іваничук Р. Благослови, душе моя, Господа. Частина друга. Закінчення // Березіль, 1993, 2. – С.20 – 63.
44. Іваничук Р. В пошуках загубленої троянди. [Дмитро Герасимчук. Снять квітами зорі. – К.: Молодь, 1967] // Жовтень, 1967, 7. – С.146 – 148.
45. Іваничук Р. Дім на горі: Новели. – Льв.: Каменяр, 1969. – 107с.

46. Іваничук Р. Дороги вольні і невольні. – К.: Рад. письменник, 1996. – 166с.
47. Іваничук Р. Загублена знахідка Діогена. Післяслово // Жовтень, 1989, 1. – С.63 - 65.
48. Іваничук Р.Замислена проза // Жовтень. – 1978. – № 8. – С. 138 - 140.
49. Іваничук Р. Критика – жанр первинний. [М.Ільницький. Енергія слова. Літературно-критичні статті. – К.: Рад. письменник, 1978] // Вітчизна, 1979, 9. – С.196 – 199.
50. Іваничук Р. Місто: Повісті. – Льв.: Каменярь, 1986. – 290с.
51. Іваничук Р. Морські етюди // Жовтень, 1962, 5. – С.91 – 96.
52. Іваничук Р. На маргінесі: Спогади // Березіль, 1997, 11 – 12. – С.28 – 110.
53. Іваничук Р. На перевалі: Новели. – К.: Молодь, 1981. – 214 с.
54. Іваничук Р. Не рубайте ясенів: Оповідання. – К.: Молодь, 1961. – 126с.
55. Іваничук Р. Нещоденний щоденник. Книга перша // Дзвін. – 2004. – № 2. – С. 27 - 60.
56. Іваничук Р. Нещоденний щоденник. Книга друга // Дзвін, 2005, 2. – С.26 - 73.
57. Іваничук Р. Нещоденний щоденник. Книга третя // Дзвін, 2006, 1. – С.31 - 63.
58. Іваничук Р. Одна хлібина на двох: Новели про любов. – Льв.: Срібне слово, 2004. – 159 с.
59. Іваничук Р. Під склепінням храму: Оповідання. – Льв.: Кн.-журнальне в-во, 1961. – 55 с.
60. Іваничук Р. Прикарпатські етюди // Жовтень, 1957, 6. – С.77 – 81.
61. Іваничук Р. Сиві ночі: Повісті, новели, мандрівні нотатки. – Льв.: Каменярь, 1975. – 238 с.
62. Іваничук Р. Скиба землі: Оповідання // Альманах Львівського держ. ун. – Льв.: ЛДУ, 1954. – Кн.1. – С.44 - 48.

63. Іваничук Р. Твори: У 3 т. – К.: Дніпро, 1988.
64. Іваничук Р. Тополина заметіль: Новели. – Льв.: Каменяр, 1965. – 184 с.
65. Іваничук Р. Чистий метал людського слова: Статті. – К.: Рад. письменник, 1991. – 261с.
66. Ільницький М. Від зображення – до вираження // Жовтень, 1965, 11. – С.141 – 147.
67. Ільницький М. Від тополиної заметілі до сивих ночей. [Р.Іваничук. Сиві ночі. – Льв.: Каменяр, 1975] // Вітчизна, 1976, 4. – С.207 – 210.
68. Ільницький М. Друге повернення. Духовний світ ліричного героя 70-х рр. // Українська мова і література в школі, 1977, 2. – С.12 – 25.
69. Ільницький М. Історія мисляча // Дніпро. – 1969. – № 4. – С. 140 - 149.
70. Ільницький М. Містерія Йорданської ночі. Повість Р.Іваничука «Вогненні стовпи» // Слово і Час, 2003, 6. – С.37 - 43.
71. Ільницький М. Містерія Йорданської ночі. Три слова до 75-річчя Р.Іваничука // Дзвін, 2004, 5 – 6. – С.136 - 141.
72. Ільницький М. Точка опори // Іваничук Р. Місто. Повісті. – Льв.: Каменяр, 1986. – С.3 – 16.
73. Ільницький М. Шлях до себе. До 50-річчя Романа Іваничука // Жовтень, 1979, 5. – С.133 - 142.
74. Історія української літератури: У 2 т. – К.: Наукова думка, 1988.
75. Історія української літератури XX ст.: У 2 кн. Підручник / За ред. В.Дончика. – К.: Либідь, 1998. – 464 с.
76. Калениченко Н. Українська література XIX ст. (напрямки, течії, стилі). – К.: Наукова думка, 1977. – 315 с.
77. Калениченко Н. Українська проза початку XX ст. – К.: Наукова думка, 1964. – 450 с.
78. Керницький І. Святоіванські вогні // Жовтень, 1989, 1. – С.52 – 63.
79. Керницький І.С. Святоіванські вогні: Новели. – Льв.: Каменяр, 1991. – 148с.

80. Керницький І. Село говорить. – К.: Рад. письменник, 1940.
81. Клочек Г. Так що ж таке поетика? // Поетика / Відп. ред. В.Брюховецький. – К.: Наукова думка. – 1992. – С. 5 - 6.
82. Кодак М.П. Поетика як система. Літературно-критичний нарис. – К.: Дніпро, 1988. – 158с.
83. Колесник П. Природність і штучність у творі // Літературна газета, 1960, 13 травня.
84. Колесник П. Українське оповідання // Антологія українського оповідання. – К.: Держлітвидав УРСР, 1960. – С.5 – 51.
85. Кондратюк А. У плині літ. [Р.Іваничук. Сиві ночі. – Льв.: Каменярь, 1975] // Дніпро. – 1976. – № 6. – С.154 - 155.
86. Коцюбинський М.М. Твори: В 7-ми т. – К.: Наукова думка, 1973 – 1975.
87. Кравець Л. Вдумливо і сумлінно // Всесвіт, 1985, 3. – С.166.
88. Кузнецов Ю.Б. Поетика прози Михайла Коцюбинського. – К.: Наукова думка, 1989. – 268 с.
89. Кузьмин А. Писатель и история // Наш современник, 1982, 4. – С.148 – 165.
90. Кухар-Онишко О. П'яте колесо до воза. [Р.Іваничук. Євангеліє від Томи. Роман] // Вітчизна, 1996, 1 – 2. – С.128 – 130.
91. А. де Кюстин. Николаевская Розсип. – М.: Изд. Политкаторжан, 1930. – 320с.
92. Ласло-Куцюк М. Можливий епілог до «Журавливого крику» Р.Іваничука // Вітчизна. –1996. – №1 - 2. – С. 125 - 127.
93. Легкий М. Форми художнього викладу в малій прозі І.Франка. – Львів.: В-во Ін. л-ри НАУ, 1999. – 156 с.
94. Лесин В. Василь Стефаник і українська проза кінця ХІХ ст. – Чернівці: ЧДУ, 1965. – 85 с.
95. Лесин В. Василь Стефаник – майстер новели. – К.: Дніпро, 1970. – 331 с.

96. Літературознавчий словник-довідник (Р.Т.Гром'як, Ю.І.Ковалів та ін.). – К.: ВЦ «Академія», 1997. – 752 с.
97. Логвиненко О. «Встигни порозумітись»: Про мислений диптих Іваничука // Літературна Україна. – 2004. – 12 лютого.
98. Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. – М.: Искусство, 1976. – 367 с.
99. Лосев А.Ф. Философия. Мифология. Культура. – М.: Изд. политической литературы, 1991. – 525 с.
100. Лотман Ю. Структура художественного текста. – М.: 1970. – 384 с.
101. Лупій О. Знайдені конвалії // Молодь України. –1961. – 20 серпня.
102. Малиновська М. Із надр вічного й сущого. Штрихи до портрета Р.Іваничука // Укр. мова і л-ра в школі, 1980, 11. – С.10 – 18.
103. Малиновська М. Маленька територія новели // ЛУ, 1966, 8 липня.
104. Малиновская М. Особое притяжение. [Роман Іваничук. Седые ночи: Повести, новеллы, путевые заметки. – Львов: Каменяр, 1975. – На укр. языке] // Литературное обозрение, 1977, 1. – С.33 – 36.
105. Малиновская М. Поиск продолжается. [Роман Іваничук. Сиві ночі. Повість, новели, мандрівні нотатки. – Львів: Каменяр, 1975] // Радуга, 1976, 8. – С.165 - 168.
106. Малиновська М. Синтез важкої води: Новела одного року. – К.: Рад. письменник, 1967. – 121с.
107. Мартич Ю. Путь новели. – К.: Держлітвидав УРСР, 1941. – 198с.
108. Методология анализа литературного произведения. – М.: Наука, 1988. – 352с.
109. Методология анализа литературного процесса. – М.: Наука, 1989. – 273 с.
110. Мольнар Л. Карпатський спів. [Р. Іваничук. Тополина заметіль: Новели. – Львів.: Каменяр, 1965] // Вітчизна. – 1966. – № 5. – С. 208 - 210.

111. Мольнар М. Щиро, задушевно. [Р. Іваничук. Прут несе кригу: Оповідання. – Львів.: Кн.-журнальне в-во, 1958.] // Дніпро, 1958, 12. – С. 153 – 154.
112. Моренець В. Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ ст.: Україна і Польща. – К.: Основи, 2002. – 327 с.
113. Нагнибіда М. Студентський альманах // Дніпро, 1955, 5. – С.119 - 122.
114. Наєнко М.К. Характери гартуються в конфліктах // Наєнко М.К. П'ятиліття українського роману. Літературно-критичний нарис. – К.: Рад. письменник, 1985. – С.142 - 204.
115. Наливайко Д.С. Искусство: направления, течения, стили. – К.: Мистецтво, 1985. – 287 с.
116. Насмінчук Г. Актуалізація подій біблійного часу в романі Р.Іваничука «Євангеліє від Томи» // Укр. л-ра в заг. Школі. – 2004. – № 9. – С.2 - 4.
117. Насмінчук Г. Історико-філософська концепція роману «Орда» Р.Іваничука та її мистецька реалізація // Укр. л-ра в заг. Школі. – 2004. – № 7. – С. 55 - 58.
118. Новиченко Л. Про сьогоденне і минуле // Радянське літературознавство – 1988. – № 2.
119. Ортега-і-Гасет Х. Вибрані твори. Пер. з іспанської. – К.: Основи, 1994. – 420с.
120. Оскоцкий В. Историзм и история // Дружба народов, 1971, 10. – С.247 – 259.
121. Оскоцкий В. Роман и история // Традиция и новаторство в советском историческом романе. – М.: Худ. литература, 1980. – 384с.
122. Пахаренко В. Нарис української поезики (До нових підходів у вивченні літератури). – К.: Додаток до газети «Українська мова і література», 1997. – 80с.

123. Поляков М. Вопросы поэтики и художественной семантики. – М.: Сов. писатель, 1986. – 479 с.
124. Равлюк Н. Исторический роман без истории // Правда Украины – 1970. – 7 февраля.
125. Рильський М. Студійцям Львівського університету // Рильський М. Статті про літературу. – К.: Дніпро, 1980. – С.486 – 488.
126. Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. – Ленинград: Наука, 1974. – 299с.
127. Родько М. Оповідання Романа Іваничука. [Р.Іваничук. Прут несе кригу: Оповідання. – Львів.: Кн.-журнальне в-во, 1958.] Вітчизна. – 1959. № – 3. – С.190 - 192.
128. Роздольська І. «... Я для себе усе з'ясував»: про творчість письменника Р.Іваничука // Дзвін, 2001, 4. – С.136 - 143.
129. Роман Іваничук: Бібліографічний покажчик. – Львів.: АН УРСР, 1989. – Упорядник Л.Ільницька. – 87 с.
130. Романченко Л.І. Повість «Замок» Р.Іваничука – умовно-історична реконструкція доби Руїни // Укр. л-ра в заг. Школі. – 2004. – № 8. – С.24 - 27.
131. Рудницький М. У пошуках сюжету // Вітчизна, 1961, 3. – С.191 – 196.
132. Салига Т. Герой – «гербова печатка автора» ... // Жовтень. – 1984. № 4. – С.108 - 113.
133. Салига Т. Небо далеких епох // Дніпро, 1979, 5. – С.153 – 156.
134. Силантьев И.В. Мотив в системе художественного повествования. Проблемы теории и анализа. – Новосибирск: ИДМИ, 2001. – 236с.
135. Сковронек А. Найзухваліший Дон Кіхот: Про роман-легенду Р.Іваничука «Рев оленів на світанку» // Київ, 2001, 5 – 6. – С.149 – 152.
136. Слабошпицький М. Мистецтво писати історичні романи // Київ, 1999, 5 – 6. – С.139 - 140.
137. Слабошпицький М. Роман Іваничук. Літературно-критичний нарис. – К.: Рад . письменник, 1989. – 205 с.

138. Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Льв.: Літопис, 1996. – 636 с.
139. Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. – М.: Интрада, 1996. – 319 с.
140. Сорока П. У світлі конкретної правди // Дзвін. – 2005. – № 12. – С.149 - 151.
141. Соя Б. 3 книги минулого нашого народу: Урок-конференція за твором Р.Іваничука «Яничари» («Мальви») // Дивослово. – 2003. – № 11. – С.43 - 49.
142. Стефаник В.С. Твори. – К.: Дніпро, 1964. – 551 с.
143. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1977. – 574 с.
144. Ткаченко А. Мистецтво слова. Вступ до літературознавства. – К.: Правда Ярославичів, 1998. – 448с.
145. Ткаченко А. Поетика: на спіралі свої? // Поетика / Відп. ред. В.С.Брюховецький. – К.: Наукова думка, 1992. – С.21 - 41.
146. Ткачук О. Наратологічний словник. – Тернопіль: Астон, 2002. – 173 с.
147. Томашевский Б. Теория литературы. Поэтика. – М.: Аспект пресс, 1999. – 334 с.
148. Тюпа В. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса («Архиерей» А.П.Чехова). – Тверь: Изд-во Твер. ун., 2001. – 58 с.
149. Тютюнник Г. Твори: У 2 книгах. – К.: Дніпро, 1970.
150. Успенский Б. Поэтика композиции. – М.: Искусство, 1970. – 255 с.
151. Фащенко В. Життя в новелі. Українська «мала проза» 1980 - 1981 рр. // Вітчизна. – 1982. – № 3. – С.160 - 171.
152. Фащенко В. Реальность в образах новеллы: Пер. с укр. // Дружба народов. – 1983. – № 8. – С. 218 - 230.

153. Фащенко В. Життя в новелі. Дискусії про справжність. [Повість Р.Іваничука «На перевалі»] // Рік '81: Літературно-критичний огляд. – К.:Дніпро, 1982. – С.87 - 91.
154. Фащенко В. Із студій про новелу. Жанрово-стильові питання. – К.: Радянський письменник, 1971. – 214 с.
155. Фащенко В. Новела і новелісти. – К.: Рад. письменник, 1968. – 264 с.
156. Франко І Зібрання творів: У 50-ти т. – К.: Наукова думка, 1979. – Т. 22. – 516 с.
157. Черненко О. Експресіонізм у творчості В. Стефаника. – Мюнхен: Сучасність. – 1989. – 280 с.
158. Яворівський В. Історія жива, одухотворена // Іваничук Р. Твори: У 3 т. – К.: Дніпро, 1988. – Т.1. – С. 5 - 18.
159. Яворівський В. У кратері історії // Дніпро. – 1968. – № 10. – С. 146 - 150.
160. Якобсон Р. Роботы по поэтике. – М.: Прогресс, 1987. – 462 с.
161. Яремчук С. «... Але найбільша із них – любов» // Дивослово. – 2004 – № 5. – С. 46 - 54.