

ДІАЛОГІЧНІСТЬ У СТРУКТУРІ ПРИТЧОВИХ ОПОВІДАНЬ ІВАНА ФРАНКА

Мар'яна ГІРНЯК

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра теорії літератури та порівняльного літературознавства,
вул. Університетська, 1, Львів, Україна, 79000,
e-mail: maryana_hirniak@yahoo.com*

Параболічність Франкових творів виявляє прагнення автора до узагальнень, універсальності порушеної у творі проблематики, полісемантичності та багатоплановості. Зосереджено увагу на діалогічності, що є важливим чинником філософізації та інтелектуалізації літератури. Зокрема, визначено рівні, на яких діалогічність виявляється у притчевих оповіданнях Івана Франка: рівень персонажів, що часто постають як двійники один для одного, рівень діалогу як наративної стратегії, рівень пейзажів, що інколи виконують функцію повноцінних учасників діалогу, та рівень взаємодії текстів, що відбувається через діалог-віддзеркалення двох історій у художньому творі або через інтертекстуальні зв'язки оповідань з іншими творами культури.

На рівні персонажів двійники інколи виконують роль Іншого, який спонукає до дії або кличе до відповідальності за вчинені дії («Рубач», «Будяки»). У «Поєдинку» усвідомлення себе, здатність побачити себе збоку призводить до розриву свідомості, втрати власних меж, переходу в інший вимір, тому й розмиваються грані між реальністю та ірреальністю. Інший різновид персонажів-двійників – це опоненти-анатагоністи. Хома з серцем і Хома без серця з однойменного оповідання різні за характерами, вони перебувають на відмінних позиціях і по-різному бачать шляхи розвитку суспільства і світу.

Діалогічне мовлення персонажів може бути засобом протистояння, філософування, самоосмислення («Терен у нозі», «Як Юра Шикманюк брів Черемош»).

Про важливу структурну роль пейзажів у діалогічності притчевих оповідань І. Франка свідчить їх антропоморфізація, при якій пейзаж стає повноправним учасником діалогу.

На інтертекстуальному рівні діалогічність виявляється у взаємодії текстів, взаємовіддзеркаленні історій, використанні цитат, алюзій, а також традиційних символічних образів, які самою своєю природою свідчать діалог із пам'яттю культури. До цього інтертекстуального діалогу залучено Біблію, твори В. Шекспіра, Й.-В. Гете, Г. Гайне, а також попередні Франкові твори (явище автоінтертекстуальності) і, зрештою, діалог автора зі своїми персонажами та читачем.

Ключові слова: діалогічність, діалог, параболічність, філософські пошуки, двійник, взаємодія текстів.

Література ХХ століття, зокрема українська, демонструє особливу схильність до філософських рефлексій, які засвідчують намагання письменників шукати відповідей на

фундаментальні питання, пов'язані з буттям людини у світі. Наслідком таких мистецьких пошуків стає ціла тенденція, яку літературознавці означили як інтелектуальну прозу. Однак зрозуміло, що це явище не виникло несподівано, ex nihilo: потужні передумови закладає проза зламу XIX і XX століть, серед якої – і притчеві оповідання Івана Франка («Терен у нозі», «Як Юра Шикманюк брів Черемош», «Поєдинок», «Хмельницький і ворожити», «Рубач», «Будяки», «Хома з серцем і Хома без серця»).

Параболічність є одним із найважливіших чинників інтелектуалізації та філософізації літератури, адже виявляє прагнення автора до узагальнень, універсальності порушеної у творі проблематики, полісемантичності та багатоплановості [див.: 3; 4]. Відтак, з'ясування «діалогічності» згаданих творів І. Франка є надзвичайно важливим для їх розкодування. Діалогічність передбачає особливу «взаємодію повноцінних свідомостей» [1, с. 9], співіснування різних голосів і навіть структур, що віддзеркалює так звану «онтокомунікацію», «глибинне спілкування», яке творять «онтологічні процеси співбуття» [5, с. 293]. Парабола – етимологічно означає «порівняння, зіставлення»; вона завжди пропонує співіснування двох пластів – сюжетного і філософсько-алегоричного чи навіть символічного; умовний характер місця і часу дії дозволяє проектувати події на будь-які «тут і тепер». Усе в параболі має подвійний характер, тому й смислородження відбувається на стику двох мов (як у математичній параболі дві дзеркально відображені вітки сходяться в єдиному фокусі), що й дозволяє текстові працювати як «інтелектуальний пристрій», «думаючий механізм» [13, с. 581–583].

У притчевих оповіданнях І. Франка діалогічність виявляється на різних рівнях. Один із них – *рівень персонажів*, які в аналізованих творах постають як своєрідні *двійники*. Інколи такі *двійники* виконують роль Іншого, який спонукає до дії або кличе до відповідальності за вчинені дії. Оповідач «Рубача», бредучи по лісу, відчуває в собі внутрішні голоси – «зойк сільських дзвонів», «віддих конаючої матері», дитячі «шепти молитов», «скрегіт тюремних ключів», «плач зрадженої любові» [15, т. 16, с. 215]. Зрештою, він зустрічає чоловіка «у грубій, мужицькій сіряці», рубача, який власними діями вчить зносити сокирою будь-які перешкоди, що стоять на шляху до правди і свободи. Подібно в «Будяках» учитель за допомогою притчевої історії зі свого життя допомагає учневі збагнути закони суспільства і світу.

У «Поєдинку» ж «інший» Мирон сигналізує про появу *чужинця*, який живе всередині власної особи і стає, за Юлією Кристєвою, «прихованим ликом нашої ідентичності» [9, с. 7]. Присутність чужинця, з яким персонаж себе ідентифікує і від якого водночас відмовляється, призводить до переживання шоку як від існування ще одного себе, так і від прірви між «я» та «іншим». Усвідомлення-себе, здатність побачити себе збоку неодмінно призводить до розриву свідомості, втрати власних меж, переходу в інший вимір, тому й розмиваються грані між реальністю та ірреальністю: привид колишнього Мирона стає справжнім, тоді як Мирон із «тіла, і кості, і крові» виявляється фантомом, «вітровою марою», «нічим» [15, т. 16, с. 186]. Реальність Мирона, який приходить із «найсвятіших днів моєї молодості», пояснюється тим, що не може бути справжнім чоловік, який «стався бездушною машиною» і йде, нічого не тямлячи, по трупах товаришів туди, куди йому кажуть. Привид Мирона – це обличчя Іншого, яке,

відповідно до філософії Еммануеля Левінаса, «викликає до суду і допитує нас» [11, с. 283], «обличчя ближнього», яке закликає до відповідальності [11, с. 260].

Таку саму роль виконує ворожбит («Хмельницький і ворожбит»), який змушує почути правду про не теперішні чи минулі, а майбутні діла, чи обличчя підлітка-привида, який, не кажучи жодного слова, нагадує Миколі Кучеранюку («Терен у нозі») про свідомі й несвідомі гріхи, спонукає постійно повертатися до себе і переосмислювати власне минуле і теперішнє. В останньому оповіданні-притчі, щоправда, з'являється ще один Інший – Юра, який втілює своєрідний різновид «двійника-близнюка» [див.: 5, с. 203]. Пояснюючи Миколі, що «се не був ніякий хлопчище [...] Твоє власне сумління вичарувало тобі ту примару, щоб дати тобі спасенного штурханця [...] остерогу для своєї душі» [15, т. 21, с. 390], цей персонаж, хоч і не був у парубоцькі часи забіякою, п'яницею та марнотратником, як Микола, але пережив у своєму житті подію, що віддзеркалює суть Кучеранюкової історії.

Ще один різновид персонажів-двійників – це *опоненти-антагоністи*. Хома з серцем і Хома без серця з однойменного оповідання різні за характерами, вони перебувають на відмінних позиціях і по-різному бачать шляхи розвитку суспільства і світу: один – чутливий ентузіаст, одухотворений високими ідеалами, ідеями свободи, братерства і гуманності, інший – стриманий, мовчазний і скептичний. Однак Хома без серця – не негативний персонаж, як це може здатися на перший погляд. Хома без серця – не безсердечний, він не ховається за чужі плечі, підтримує родину і селян, організовує партію, засновує читальню. Обидва персонажі «чесні і порядні», а їхні відмінні погляди, контрастність одного супроти другого – передумова їх взаємодоповнення: «сила контрасту лучила їх до купи» [15, т. 22, с. 10], друг ставав тим «іншим я», яке доповнює «мене» [14, с. 224].

Цікавою є ситуація у творі «Як Юра Шикманюк брів Черемош», де Білий і Чорний демони, два велетні, незримі смертним очам, з одного боку, є антагоністами один щодо одного, а з іншого, – обидва є двійниками для Юри Шикманюка. До того ж, їхня боротьба за душу персонажа у зримому для смертних світі проектується на опосередковане зіткнення сина Василя і Мошка: угода з Мошком – гріх, який штовхає Шикманюка в руки Чорного демона, перемога Білого демона пов'язана з поверненням «блудного батька» до сина. Звичайно, син Василь – теж не абсолютний позитив, це людина, якій ніщо людське не чуже, але більший гріх виявляється не в дітей, які не продемонстрували належної поваги до батька, а в батька, якому гординя, гнів та образа так затуманили голову, що він довірився Мошкові більше, ніж своїм дітям та онукам. Підтвердженням цьому є численні факти, прописані в самому творі: Юра Шикманюк став Мошковим годованцем не від безвиході, а задля помсти синові («Так моєму синочкові треба! Нехай знає, як батька шанувати!» [15, т. 21, с. 433]); він підписував угоду «з якоюсь сердитою радістю», але завзятий настрої швидко змінився (Василь не «тріс із зависті», прийшов допомогти хворому батькові, хоч корисливій мети не міг мати); селяни, хоч і не показували ворожнечі, але стали супроти нього холодні і байдужі; панотець у церкві виголошує проповідь про великий гріх для того, хто марнує землю, віддаючи її в чужі руки і кривдячи власне потомство; присоромлює Юру лікар;

зрештою, Шикманюк таки повертається жити до сина. Про взаємодоповнювальність Білого і Чорного демонів свідчить навіть амбівалентність цих персонажів-антагоністів: Білий демон інколи видається через свою розгубленість і безпорадність слабшим від Чорного, а відтак, не таким привабливим, як мав би бути, але водночас Чорний демон, сам того не усвідомлюючи, виконує «добрий» план Білого демона, що його той «поклав на божих колінах» [15, т. 21, с. 472].

Один із рівнів, на якому виявляється діалогічність притчевих оповідань І. Франка, – це власне *діалог*, діалогічне мовлення персонажів як *наративна стратегія*. Діалоги в аналізованих творах мають різний формат і різне призначення. Вони можуть бути засобом *підбурення* іншої людини, активізувати темну сторону душі, певні бажання та амбіції. Таким, наприклад, є діалог Шикманюка з Мошком («– Я нікому злого не бажаю, – відповів Мошко. – А Василь – ваш син. Ви найліпше знаєте його, то й найліпше можете зміркувати, чи вам буде добре. – Не буду бога гнівить! Василь усе був добра дитина [...] – Ой так-так! Говоріть ви своє! – вмішався в розмову один чужосільний гуцул [...] – У батька-матері серце все хилиться до них, але у них воно, брє, куди інше хилиться!» [15, т. 21, с. 430]). Інколи *підбурювання підсилюються філософуваннями*, спробою вкоренити власні погляди в житейській правді. На запитання Юри Шикманюка, чи написано щось у книгах про дітей, які збиткуються зі свого рідного батька, «письменний» Мошко відповідає: «У нас, Юро, про таких дітей таке написано, що аж страшно читати [...] Але я хотів би вам щось інше сказати [...] Пан Біг старий господар, він знає, що хто в нього варт і кому що належиться. А ми міркуймо кождий про себе. Адже й на нас без божої волі ніщо не паде [...] А може, пан біг хоче випробувати нас?» [15, т. 21, с. 431–432]). У розмові з Іншим персонажі мають змогу продемонструвати власну *альтернативну точку зору* на те, що відбувається, показати події з іншої перспективи й пояснити свою позицію: «[...] ви розсердилися на мене, покинули нас, то як би я смів докучати вам? [...] Хіба ж я вам сказав коли півслова непоштивого та прикрого? – Та що з того, що ти не казав, а твоя жінка говорила за тебе й за себе. – Що ж, я жінці язика не зав'язу, яку її бог сотворив, така є. Але у неї, дедику, душа ліпша, як її язик [...] кривди вона вам не зробила ніколи, тільки що тим язичищем молола [...] я на ваш ґрунт не зазіхаю, ані вас до себе силувати не хочу [...]» [15, т. 21, с. 435–436].

Демонстрування своєї позиції, інформування про власні принципи світосприймання інколи реалізуються в діалозі, побудованому за моделлю «*наставник–учень*», як в оповіданні «Будяки»: притчева історія, яку розповідає учитель, дає відповідь учневі на його нарікання і пояснює, що і як робити далі. Учень обурюється тим, що йому довелося побачити, коли пішов «між людей» вчитися життя: всюди панує брехня і фарисейство; політики, які на словах готові йти на муки за народ, програють народне добро в карти; журналісти пишуть викривальні статті проти «ворогів», але успішно йдуть із ними на змову і доносять їм потрібну інформацію; учителі нарікають на молодь, яка завдає їм клопоту. Історія про будяки, що раптово з'явилися на толоці і так само раптово зникли, хоч і представлена як реальний факт із учительового життя, набуває в творі універсального звучання, а самі «будяки» виростають у місткий символ «гнилизни й застою», спричинених «греблею, що спиняє свободний біг ріки» [15, т. 22,

с. 34]. «Розірвати греблю» – той рецепт вирішення проблеми, який наставник пропонує своєму учневі.

Подекуди діалог пов'язаний із *пошуком персонажами себе*, із власним самоутвердженням. У «Поєдинку» оповідач Мирон провадить діалог із Мироном-привидом (різновид автокомунікації, про яку ще йтиметься далі), порушуючи важливі суспільно-історичні проблеми: криваві злочини, що відбуваються під прикриттям благих намірів, служіння тиранії, панування підлоти над чеснотою. Сповідування певних цінностей стає основою автентичності персонажа. Мирона-привида сам розповідач визнає «справді Мироном», «собою» колишнім. Назвати – означає оприсутнити, засвідчити «сутність» конкретної особи, тому два Мирони не лише з'ясовують питання про те, якою повинна бути справжня боротьба за порядок, а передусім борються за право на ім'я, яке визначає власну ідентичність: «– Я Мирон [...] – Як се ти кажеш, що ти Мирон [...] коли я Мирон? [...] хто ж я такий? Адже ж оба ми не можемо бути одною особою» [15, т. 16, с. 186].

Найважливішими, однак, є діалоги між персонажами-антагоністами, які перетворюються на *філософсько-інтелектуальні дискусії*. Дослідники (Тамара Гундорова, Микола Легкий) вже зазначали, що притчі І. Франка виявляються «не дидактичною формулою, а морально-філософською синтезою» [6, с. 114], своєрідною «художньою ноосферою, у якій спостерігається рух від глобальних проблем людини й людства через вирішення цих проблем до гармонізації стосунків у вимірах “людина–людина”, “людина–суспільство”, “людина–природа”, “людина–Бог”» [12, с. 5]. Власне, у філософських діалогах-дискусіях і розгортаються відповідні проблеми. Наприклад, Хома з серцем і Хома без серця з однойменного оповідання шукають істину з приводу низки питань: що саме потрібне народові – любов, яка має бути рушійною силою всього сущого, чи розум, що виводить на ясну дорогу; генії завжди пропонують «євангеліє новочасної людськості» чи вони здатні, як і всі люди, помилятися; наскільки провідники народу спроможні правильно розуміти геніїв, чи знають вони самі ту будущину, яку намагаються відкрити масам, і чи усвідомлюють вони відповідальність за ті ідеї, які проповідують; зрештою, хто є справжнім ворогом для народу і для всього людства – зовнішні тирані та визискувачі чи внутрішні вороги, такі як «наша апатія, наша дурнота і наша трусливість», «терпимість, із якою всі ми зносимо свою власну безкритичність, та недоумство, та безхарактерність» [15, т. 22, с. 13–16]. Хома з серцем і Хома без серця демонструють різні позиції насамперед з приводу насущних суспільних проблем, пропонують різні шляхи, які повинна, на їхню думку, обирати людина, що по-справжньому дбає за свій народ і намагається принести йому користь, але – свідомо чи мимоволі – І. Франко все ж таки вводить злободенні питання в контекст універсальної, загальнолюдської проблематики (любов і розум, маси та індивідуальність, зовнішні та внутрішні вороги людини тощо).

В оповіданнях-притчах «Терен у нозі» та «Як Юра Шикманюк брів Черемош» соціально-політичне підґрунтя порушених питань уже відсутнє, натомість І. Франко запропонував читачам услід за своїми персонажами замислитися над вічними проблемами морально-етичного, філософського чи навіть теософського характеру.

Одне з найважливіших питань, що стає предметом рефлексій Юри і Миколи Кучеранюка («Терен у нозі»), а також Білого і Чорного демонів («Як Юра Шикманюк брів Черемош»), – це таємниця Божого промислу, що діє найнесподіванішими шляхами, через знаки, які людина має змогу відчитувати і з допомогою яких може свідомо чи мимоволі обирати правильну дорогу в житті. Бог має у своєму розпорядженні різні способи відвернути від фізичного чи духовного нещастя і при цьому «не мусить з неба злізати та прутом бити» [15, т. 21, с. 390]. Він може покласти посеред стежки тернову гілку і завдати легких ран, щоб зупинити людину, яка мчить назустріч загибелі («Терен у нозі»), зламати судді колесо у возі, щоб змусити його заночувати в Мошківій корчмі, затримати там кількох п'яниць, попровадити Шикманюкових односельчан тим самим шляхом, що йде Шикманюк до Мошкової корчми, чи спокусити головатицею посеред Черемошу – і все з однією метою: не дозволити Шикманюкові стати вбивцею («Як Юра Шикманюк брів Черемош»).

Дія Божого промислу тісно пов'язана з вічною боротьбою добра і зла в душі людини та у світобудові. В оповіданні «Терен у нозі» Юра пояснює Кучеранюкові: «Не можемо знати, коли щось робимо, чи на добро то нам, чи на зло. То ми лише свою волю знаємо: хочу зробити добре або хочу зле. Се так, се нам каже сумління [...] Не одно видається нам лихом, а воно може бути для нас великим добром. Або й навпаки...» [15, т. 21, с. 387]. Народна мудрість гласить, що добрими намірами, буває, вимощена дорога до пекла, але аналізовані притчі показують, що інколи елементи зла можуть стати на службу добру. Чорний демон збудив інстинкт захланності і жадобу зиску в Шикманюка, «струсив до дна» душу Мошка жахом смерті, але все-таки Юра Шикманюк «житиме з сином», «віддасть своє добро внучатам», зменшиться «у селі сума ненависті против жида», а Мошко, найімовірніше, не забуде «хвиль, пережитих сеї ночі» [15, т. 21, с. 472] і переосмислить власне життя. Тому Білий демон не погоджується з Чорним: «неправда твоя, що сума життєвих сил і подій усе верне на твою користь [...] Ти вмієш сумувати лише частковій явища [...] але сума сум, великий інтеграл безконечного диференційного рахунку життєвого невідомий тобі. Тим-то твої радощі короткі, а твої побіди дуже куцоні» [15, т. 21, с. 443].

Білий і Чорний демони, як втілення добра і зла, діють відповідно до Божого плану – за власним бажанням чи мимоволі. Самі по собі, вони виявляються слабкими, з обмеженим кругозором. Господні шляхи, як стверджує Білий демон, «темні перед нами так само, як і перед очима смертних» [15, т. 21, с. 443], але все, що існує, навіть слабкість Білого і Чорного демонів, існує з волі Творця. Чорний демон може намагатися ловити людські душі в свої сіті, «сіяти свій кукілець розумно, з гарним обрахуванням» [15, т. 21, с. 472], навіть здобувати тимчасові перемоги, але «кінцеву перемогу чи кінцеве рішення боротьби полишив для себе той, що держить у руках усі почини й усі кінці» [15, т. 21, с. 443], і до цієї перемоги Господь іде різними шляхами. Білий демон наприкінці оповідання привідкриває таємницю Божого промислу: «лише невелика часть робить добро з чистої, високої любові до добра» [15, т. 21, с. 472], тому засобами помноження добра у світі іноді стають особисті амбіції, страх людини, її переживання чи навіть жадоба збагачення. Водночас у «доброму» на цю хвилину розвитку подій

може коренитися «зло» наступних днів: як міркує Чорний демон, Шикманюк не став убивцею, але «Мошкова смерть – се властиво чиста страта для мене [...] Він цінний для мене не як індивід, а як чинник розкладу й зопсуття [...] він не буде міг робити свого ремесла завтра [...] пострах піде по інших» [15, т. 21, с. 453].

Отож, буття людини у світі неминуче занурене в одвічну боротьбу добра і зла, які виявляються взаємопов'язаними, взаємозумовленими і навіть амбівалентними, оскільки існують одночасно в просторі «Божого плану». Знаменно, що останнє слово оповідання-притчі «Як Юра Шикманюк брів Черемош» – «поборемось!», що відсилає до зіткнення між Франковими персонажами і на рівні дії, і в царині слова. Значення дискусій між Білим і Чорним демонами, втілених у розлогі інтелектуальні діалоги, важко переоцінити. Як зауважив уже І. Денисюк, «мовні партії демонів можна було б легко вилучити з оповідання, бо це своєрідні лірично-філософські відступи, нібито й не зв'язані з сюжетом. Але після такої адаптації твір втратив би свою філософську глибину» [7, с. 100–101].

Різновидом діалогу є також *автокомунікація*, діалог із Іншим у собі, під час якого персонаж ставить перед собою питання про причини душевних ран, переосмислюючи власні вчинки і зроблений вибір (наприклад, Мирон-оповідач із «Поєдинку»: «[...] се болить моє серце. Але чого ж воно болить? Хіба я винен тій страшній руїні? Хіба я можу спинити її? Хіба я міг опертися всемогучій силі, що пхнула мене самого враз із тисячами інших в отсю пекельну долину на кровавий танець?» [15, т. 16, с. 185]), або переконує себе самого в правильності прийнятого рішення, намагаючись притлумити голос сумління. Коли Юра Шикманюк збирається вбити Мошка («Як Юра Шикманюк брів Черемош»), він прагне довести сам собі, що такий вчинок є цілком умотивованим і навіть потрібним, формулює питання так, ніби на них уже є готова однозначна відповідь: «То людоїд, не чоловік. За такого й гріха не буду мав [...] Нехай мене карають, нехай вішають! Хіба мені жаль життя? Що воно варто? [...] Я буду для нього карою божою [...] Ні, не буду мав гріха! [...] Я не йду для рабунку [...] труїть людей хрещених, як мухи! [...] Я з тобою по судах тягатися не буду [...] Запізвуй тебе до старшого судії і до старшого цісаря» [15, т. 21, с. 441]. Однак ця розмова з собою не випадково віддзеркалюється в діалозі Білого і Чорного демонів: «таємні невідступні товариші» персонажа, зокрема Білий демон, руйнують однозначність суб'єктивної істини Юри Шикманюка, у якій, до того ж, він сам насправді не впевнений, і пропонують іншу перспективу бачення ситуації. Шикманюк прагне переконати себе, що вбивство Мошка – не гріх, а Білий демон переживає за душу, що може пропасти. Зрештою, власна подальша доля теж не є людині байдужою. На риторичні питання («В якій землі зложить він свої старі кості? Хто оплаче, а хто прокляне його смерть? [...] Хіба не все одно?») розум Юри Шикманюка хоче дати обґрунтовану чітку відповідь про те, що «тілу однаково гнити чи отут на цвинтарі, чи там де-будь на тюремнім “гофі”», але серце і душа персонажа доводять протилежне: «Юрі мимоволі закрутилися сльози в очах» [15, т. 21, с. 451].

Подекуди автокомунікація занурює персонажа в особливий сомнамбулічний стан, при якому людина не може позбутися відчуття, ніби втрачає зв'язки з реальністю. Наприклад, у «Рубачі» оповідачеві здається, що його огорнуло якесь «отупіння»,

«тяжкий, болючий» сон [15, т. 16, с. 216], а в оповіданні «Терен у нозі» Миколу і в нічних видіннях, і в денних галюцинаціях переслідує привид хлопця-утопленика. Мовчазний привид, що являється Миколі у видіннях у хвилини гріховного життя, постає як втілення докорів сумління, змушуючи персонажа постійно повертатися до себе, замислюватися над причинами власного неспокою, ставити питання і шукати на них відповіді. У снах, на переконання Ґ. Башляра, ми розпорошуємо нашу істоту на «привиди дивних істот, що вже не є навіть нашими тінями» і таким способом стаємо невловимі самі для себе, ніколи не маючи змоги віднайти гарантії свого існування [16, с. 166, 169]. Отож, і рубач, і хлопець-утопленик – це не так зовнішні суб'єкти, як «живі символи», alter ego самих персонажів, «Інші», діалог із якими потрібний для саморозуміння.

Інший, із яким персонаж вступає в діалог, втілюється також у *пейзажах*, які, віддзеркалюючи внутрішній стан персонажа і події, що відбуваються у творі, сигналізують про ще один рівень діалогічності. У притчевих оповіданнях І. Франка часто з'являються так звані «пейзажні асоціативні портрети», своєрідні «пейзажі душі», про які вже згадували дослідники [див.: 10, с. 79]. «Поединок» Мирона-оповідача і Мирона-привида супроводжують «густі сумерки» та «стовбури диму», що справляють враження «огняного круга без виходу» [15, т. 16, с. 184–185]. В оповіданнях «Хмельницький і ворожити» та «Рубач» загубленість персонажа в конкретний період життя й оповите таїною майбутнє символізовані через «непролазну гущавину» лісу [15, т. 21, с. 142], «лісовий холод», що «пригнітає» груди, «як сумнів пригнітає душу», «чорні гілляки», що загрозливо видніються на шляху, і «круте коріння», що, виповзаючи з землі, готує пастку для ніг мандрівника [15, т. 16, с. 215]. Людина неминуче стикається з численними загрозами та перешкодами у густому лісі життя, але, щоб дійти до «чистого поля» і «проблисків сонця», вона мусить навчитися, як «рубач», не лише міцно тримати сокиру в руках і нею вміло розколювати стрімкі скелі, а й перетворювати те, що спершу здається перепоною на шляху, на засоби долання ще могутніших перешкод: «Блиснуло вістря піднесеної сокири, затріщало повалене величезне дерево і гепнулось своїм стовбуром півперек безодні, творючи вигідну кладку» [15, т. 16, с. 218].

Особливо відчутними «пейзажі душі» є в оповіданнях «Терен у нозі» та «Як Юра Шикманюк брів Черемош», де, крім «покрытих темним лісом гір», «смерекових корчів» та «глибоких проваль», символічний простір доповнюється картинами пурпурово-кровоавої заграви, пов'язаної зі злочинним задумом Шикманюка, чи клекотливих вод Черемоша, що супроводжують внутрішню бурю персонажів (Миколи Кучеранюка та Юри Шикманюка). У різних міфологіях світу ріка асоціюється з плином часу і самого людського життя, з межею, що відокремлює світи (живих і мертвих, праведних і грішних, своїх і чужих тощо), з перешкодою на шляху і водночас очищенням, відновленням і відродженням. Тому бурхливі холодні хвилі Черемоша, що з гуркотом перекидали навіть грізне каміння, для Шикманюка, зрозуміло, – не лише елемент зовнішнього пейзажу чи частина шляху, який потрібно пройти, а насамперед могутня сила, яка змушує Юру відчути себе «дрібною комахкою» посеред ріки, слабкою істотою, що не може знайти берега і при цьому виявляє максимальну обережність, щоб не схибити і не «попасти в глибшу воду, в бистрину таку, що сягає по пояс», де і «найміцніший

чоловік не вдержиться на ногах» [15, т. 21, с. 454]. Перехід через Черемош – «се ж для нього перехід із одного життя, з того, в якому він зріс і постарівся, в якесь інше, невідоме, далеке і страшне» [15, т. 21, с. 451], а водночас – це і боротьба з могутньою демонічною силою у собі, власне перетворення, необхідне для початку нового життя.

Про те, що пейзажі відіграють важливу структурну роль у діалогічності притчевих оповідань І. Франка, свідчить їх *антропоморфізація*, при якій пейзаж стає повноправним учасником діалогу. Миколі Кучеранюкові («Терен у нозі») здається, ніби високі гірські шпилі моргають до нього, дзвінкий шум Черемошу він сприймає як «безконечний привіт життя» [15, т. 21, с. 376], а оповідач із «Рубача» розшифровує особливу мову, що чує в лісовій гушавині: «Праліс обгортав мене зо всіх боків і немов шептав мені мільйонами своїх листочків, скрипом своїх гілляк, стрекотанням вивірки і риком ведмедів: “Не втечеш! Не втечеш! Хто тут зайшов, прощай усю надію”» [15, т. 16, с. 216]. В оповіданні «Як Юра Шикманюк брів Черемош» пейзаж антропоморфізується одразу на кількох рівнях – слуховому, функціональному і візуальному. Персонажеві у клекоті великих грізних хвиль вчувається «сердитий крик власного серця» («Не дарую нехристові!»); у гушавині ліщини та вільшини навислі гілляки, сухариння та каміння під ногами утруднювали Шикманюкові рух, набуваючи ознак Іншого, «друга», що застерігає й оберігає; а серед найбільшої бистрини Черемошу, де хвилі скакали через великий камінь, у «фантастичній сутіні», уява персонажа малює голову білобородого велетня, що реве несвітським голосом: «Юро, вернися!» [15, т. 21, с. 447].

Діалогічність, завдяки якій текст Франкових оповідань-притч працює як «думаючий механізм», реалізується також на рівні *взаємодії «текстів»*. Цей рівень діалогічності виявляється у двох аспектах. По-перше, ідеться про своєрідне співіснування «двох мов» [13, с. 582] тексту, про *діалог двох монологів-історій*, які віддзеркалюються одна в одній і через таке взаємовіддзеркалення відкривають свою істинну суть. Реальна історія про будяки на громадській толоці стає символічною мовою, за допомогою якої учитель пояснює учневі стан речей у сучасному суспільстві («Будяки»). В оповіданні-притчі «Як Юра Шикманюк брів Черемош» внутрішня боротьба Юри Шикманюка, крім того, що проектується на діалог-полеміку між Білим і Чорним демонами, знаходить відлуння у співанці про Юру Драгарюка, молодого багатиря, який поклав голову, щоб помститися ворогові. Структура оповідання цікава також тим, що переосмислення Шикманюком свого життя і вагання персонажа щодо правильності прийнятого рішення (вбити Мошка) співзвучні з паралельними процесами, які відбуваються в Мошківій душі. Під впливом клопотів, пов'язаних із вимогою судового ад'юнкта роздобути рибу-головатицю, та страху перед небезпекою помсти з боку Юри Шикманюка Мошко починає замислюватися над своїми дотеперішніми вчинками і власною сутністю: «Мошкові здавалося, що в його нутрі живе щось окреме, незалежне від нього [...] обертає важку, болючу машину в його голові, а та машина, мов чародійська ліхтарня, освічує найтайніші закутки, найглибші безодні його нутра і показує йому там усяку погань [...] Показує йому його самого в образі немилосердного гордяка [...] злодія [...] отруйника» [15, т. 21, с. 467–468]. Отож, Юра Шикманюк, хоч і намагається дорогою до жидівської корчми побороти власну совість, водночас, сам того не усвідомлюючи, стає голосом сумління для Мошка.

В оповіданні «Терен у нозі» лише паралелі з давніми подіями в житті іншого персонажа дають змогу Миколі Кучеранюкові розпізнати голос власного сумління у привиді хлопця-утопленика. Кучеранюк не знаходить спокою після сповіді і не може з миром відійти із земного життя, тому що кається в тому гріхові, якого насправді за собою не мав. Збагнути, що хлопець-утопленик існує лише в Миколиній уяві і його реальність – це лише синтез усіх справжніх Кучеранюкових гріхів, персонажеві допомагає розповідь про терен у нозі, що врятував колись Миколиного друга Юру від смерті, змусивши зупинитися дорогою до ріки, яка під час повені зносила все на своєму шляху. Кучеранюкова історія набуває сенсу через діалог із історією з Юриного дитинства, і навпаки: обидва вони були зобов'язані розповісти одне одному і громаді те, що з ними відбувалося, дати свідчення, щоб через таку своєрідну подвійну сповідь усі могли осягнути глибину Божого промислу. Лише на стику двох історій, двох голосів, текст Франкового оповідання, як «думаючий механізм», починає генерувати нове повідомлення, зобов'язуючи читача за відмінними символічними означниками (терен у нозі, привид утопленика) розшифрувати спільне означуване (дія Божого промислу).

Заслуговує в цьому контексті на увагу також оповідання-притча «Хмельницький і ворожбит», де взаємовідображення історій (ворожба щодо майбутніх діянь Хмельницького і розповідь про святого Петра, якому під час дошкульного голоду Господь послав гадюку) має справжній дзеркальний ефект, так званий енантіоморфізм, коли праве стає лівим, і навпаки. Якщо в устах святого Петра послана Богом гадюка перетворилася на рибу, то Хмельницькому під час віщування риба перетворюється на гадюку, тим самим проливаючи світло на «те діло», яке майбутній гетьман зробить на Україні.

Інший аспект взаємодії текстів виявляється через *інтертекстуальність*. Важливу роль у притчевих оповіданнях Івана Франка відіграють символічні образи, які вже самою своєю природою свідчать про діалог із пам'яттю культури. Образ риби, наприклад, не випадково з'являється в оповіданнях «Як Юра Шикманюк брів Черемош» та «Хмельницький і ворожбит». Символ риби в різних культурах світу має багато різних значень, однак у християнстві риба асоціюється з порятунком загублених душ, а відтак – прагненням до духовного вдосконалення і відродженням для нового життя. Очевидно, тому саме риба-головатиця зупиняє Юру Шикманюка на шляху до Мошкової корчми, стає своєрідним інструментом у Божих руках, щоб уберегти Шикманюкову душу від гріха вбивства (таке тлумачення образу головатиці вже пропонували дослідники Франкового твору [див.: 6, с. 135]). Християнська символіка працює і в опозиції «риба–гадюка» («Хмельницький і ворожбит»). Колишній «рибалка», а згодом апостол, Петро, який тепер, за Христовим словом, має місію «ловити людей» (Лк., 5, 10), стає свідком чудесного перетворення гадюки на рибу, бо «чистому все чисте» [15, т. 21, с. 145], тоді як майбутньому гетьманові, що мимоволі накликає лихо на українську землю, риба перевтілюється в гадюку, що символізує ворожі сили зла і підступності.

Серед символів, що з'являються в аналізованих творах, варто виділити також образ терну, який І. Франко вивів у назву одного з оповідань («Терен у нозі») і який активно працює в інших творах письменника [див.: 8]. Терен, з одного боку, асоціюється з

безплідністю чи навіть безладом (подібно до будяків з однойменного оповідання), але, з іншого, символізує складні життєві дороги, страждання і терпіння, що виявляються одночасно перешкодою й обов'язковою передумовою досягнення високої мети. Відповідно, тернова гілка на шляху Миколиного приятеля стає болючою перешкодою, необхідною для порятунку життя, а будяки на громадській толоці – логічним результатом безгосподарності, який спонукає замислитися і вчинити дії, потрібні для відновлення нормального існування.

Про інтертекстуальність притчевих оповідань І. Франка свідчать безпосередні цитати чи алузії до інших самодостатніх текстів. Мошко («Як Юра Шикманюк брів Черемош»), читаючи Біблію в часи душевного хвилювання, озвучує фрагменти псалмів і відчуває, як його свідомість привласнює голос, що взиває до Бога в біблійному тексті: «Боже, боже мій, почуй мене! Пощо ти покинув мене? [...] Боже мій, кликатиму тебе вдень, і ти не почувеш [...] на тебе надіялися батьки наші [...] А я черв'як, а не чоловік; наруга людям і нікчемність перед людьми» [15, т. 21, с. 467].

Оповідання «Поєдинок» вже своїм заголовковим комплексом пропонує залучити до інтерпретаційного поля твори кількох класиків. За епіграф І. Франко взяв слова, якими Фауст з однойменного твору Й.-В. Гете сигналізує про роздвоєння власної особистості («Дві душі живуть у моїх грудях»), тим самим привертаючи увагу до ключової проблеми «Поєдинку». Підзаголовок «Зимова казка», що, на перший погляд, мало узгоджується з подіями в оповіданні, спонукає поінформованого читача пригадати «Зимову казку» В. Шекспіра, а ще більше – поему Генріха Гайне «Німеччина. Зимова казка», яку переклав, зокрема, й І. Франко. У творі Г. Гайне з'являється образ привида, що ходить за поетом, ховаючи під плащем сокиру (своєрідний «рубач», що дає всі підстави порівняти його також із персонажем однойменного оповідання І. Франка), а згодом, у поетовому сні, розбиває ожилі кістяки трьох царів. Про обґрунтованість паралелей між «Поєдинком» І. Франка і «Німеччиною. Зимовою казкою» свідчить те, що в шостій частині поеми Г. Гайне робить особливий акцент на постаті двійника, що існує поруч із людиною: «Старий Паганіні де йшов, усе з ним Був spiritus familiaris [...] Мав демона свого й Сократ, і не був Се витвір його лиш фантаз'ї. І я, сидячи при писемнім столі, Частенько видав серед ночі Якусь таємничую постать, в її Насунена маска на очі [...] В задумі по вулицях плентався я, Втім, бачу: іде він за мною, Мов тінь моя [...]» (переклад І. Франка) [15, т. 13, с. 522–523].

Рецепція творів світової культури, їх творче засвоєння, переклад, інтерпретація, упорядкування та публікація виявляють, власне, ще один важливий аспект взаємодії текстів, коли інтертекстуальність нерозривно пов'язана з автоінтертекстуальністю. Крім Франкового перекладу поеми Г. Гайне, варто згадати принаймні видані 1900 року «Староруські оповідання» (упорядкування І. Франка), зокрема притчі про царя Агтея чи половчина, у яких голос Іншого промовляє до совісті персонажа, змушуючи його переосмислити власне життя (привертає увагу не лише спільна жанрова природа творів, а й співзвучність проблематики «староруських оповідань» і притчевих оповідань Івана Франка).

Очевидно, що зв'язків – прямих чи опосередкованих – із різними творами світової літератури є значно більше, як і інших прикладів діалогічності, що реалізується на

рівнях персонажа, наративних стратегій, пейзажів чи взаємодії текстів. Але важливо розуміти, що найважливіший діалог, який запропонував Іван Франко у своїх притчевих оповіданнях, – це діалог автора з персонажами (один голос, імовірно, репрезентує переконання письменника, а з іншою свідомістю автор відчутно полемізує) і зі своїм читачем, що покликаний розкодувати та синтезувати значення тексту. Це, власне, той діалог, який, за спостереженням М. Бахтіна [2, с. 421], не має завершення, а триває *ad infinitum*.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. *Бахтин М.* Проблемы поэтики Достоевского / М. Бахтин. – Москва : Советская Россия, 1979. – 318 с.
2. *Бахтін М.* Проблема тексту у лінгвістиці, філології та інших гуманітарних науках / Михайло Бахтін // Слово. Знак. Дискурс : Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / [ред. М. Зубрицька]. – Львів : Літопис, 2002. – С. 416–422.
3. *Бондаренко Г. Ф.* Притча як видова категорія / Г. Ф. Бондаренко // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. – Житомир, 2005. – Вип. 22. – С. 180–182.
4. *Веремчук Ю. В.* Притчевість та асоціативність у поезії п'єси-притчі / Ю. В. Веремчук // Вісник Житомирського педагогічного університету. – Житомир, 2004. – Вип. 15. – С. 179–183.
5. *Герасимчук В.* Філософський роман ХХ століття. Специфіка тексту / Валентина Герасимчук. – Київ : ПАРАПАН, 2007. – 392 с.
6. *Гундорова Т.* Франко не Каменярь. Франко і Каменярь. – Київ : Критика, 2006. – 352 с.
7. *Денисюк І.* Гуцульські оповідання Івана Франка / Іван Денисюк // Літературознавчі та фольклористичні праці : у 3 т., 4 кн. Т. 2. Франкознавчі дослідження / Іван Денисюк. – Львів : ЛНУ імені І. Франка, 2005. – С. 95–106.
8. *Комариця М.* Тернова символіка у творчості І. Франка: джерела та літературний контекст / Мар'яна Комариця // Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин : матері. Міжнар. наук. конф. – Львів : Світ, 1998. – С. 384–389.
9. *Кристева Ю.* Самі собі чужі / Юлія Кристева. – Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2004. – 262 с.
10. *Лапій М.* Особливості асоціативної пейзажкреативної техніки Івана Франка в художній прозі / Марія Лапій // Іван Франко: Тексти. Факти. Інтерпретації : зб. наук. праць. – Київ; Львів, 2011. – Вип. 1. – С. 79–90.
11. *Левінас Е.* Між нами: Дослідження. Думки-про-іншого / Емануель Левінас. – Київ : Дух і Літера, 1999. – 312 с.
12. *Легкий М.* Гуцульський триптих Франкової прози: специфіка моделювання художнього світу / Микола Легкий // Вісник Львівського університету. – Львів, 2015. – С. 3–13. – (Серія філологічна ; вип. 62).
13. *Лотман Ю. М.* Мозг – текст – культура – искусственный интеллект / Ю. М. Лотман // Семиосфера / Ю. М. Лотман. – Санкт-Петербург : Искусство-СПБ, 2000. – С. 580–589.
14. *Рікер П.* Сам як інший / Поль Рікер. – Київ : Дух і Літера, 2002. – 456 с.
15. *Франко І.* Зібрання творів : у 50 т. / Іван Франко. – Київ : Наукова думка, 1976–1986.
16. *Bachelard G.* Poetyka marzenia / Gaston Bachelard. – Gdańsk : Slowo/obraz/terytoria, 1998. – 298 s.

Стаття надійшла до редколегії 06.10.2018

Прийнята до друку 12.10.2018

DIALOGICITY IN THE STRUCTURE OF IVAN FRANKO'S PARABOLIC STORIES

Maryana HIRNIAK

*Ivan Franko National University of Lviv,
Department of Theory of Literature and Comparative Studies,
1, Universytetska Str., Lviv, Ukraine, 79000,
e-mail: maryana_hirniak@yahoo.com*

The parabolic nature of I. Franko's works reveals the author's desire for generalizations, the universality of the problems raised in the work, polysemanticity and multiplicity. The article focuses on dialogicity, which is an important factor in the philosophization and intellectualization of literature. In particular, the levels at which dialogue is manifested in Ivan Franko's parable stories are defined: that of characters often coming as doubles for each other, the level of dialogue as a narrative strategy, level of landscapes sometimes acting as full-fledged members of the dialogue, and the level of interacting texts manifesting themselves through dialogue-reflection of two stories in a work of belles lettres or through intertextual connections of stories with other works of culture.

At the level of the characters, the doubles sometimes perform the role of the Other urging for an action or calling for responsibility for the actions («Rubach» [«The Hewer»], «Budiaky» [«The Thistles»]. In «Poyedynok» [«The Duel»] one's self-awareness, ability to take an outside view of oneself entails a breakdown of consciousness, loss of one's own limits, transition to another dimension – hence the facets between reality and irreality are eroded. Another kind of character-doubles is the antagonism of opponents. Thomas with a heart and Thomas without a heart from the same-titled story differ in character, they are in disparate positions and view ways of development of society and the world in unlike ways.

The dialogue speech of characters can be a means of confrontation, philosophizing, self-reflection («Teren u nozi» [«Blackthorn in the Foot»], «Yak Yura Shykmaniuk briv Cheremosh» [«How Yura Shykmaniuk Waded the Cheremosh»]).

The important structural role of landscapes in the dialogicity of I. Franko's parabolic stories is evidenced by their anthropomorphization, wherein the landscape becomes a full-scale participant in the dialogue.

On the intertextual level, dialogicity manifests itself in the interaction of texts, the mutual reflection of stories, use of quotations, allusions, as well as traditional symbolic images, which, by their very nature, witness a dialogue with the memory of culture. This intertextual dialogue involves the Bible, Shakespeare, Goethe, Heine, as well as the previous works of I. Franko (the phenomenon of autointertextuality) and, finally, the author's dialogue with his characters and the reader.

Keywords: dialogicity, dialogue, parabolicity, philosophical quests, double, interaction of texts.