

ДО 150-РІЧЧЯ ІВАНА ФРАНКА

СЛ

Питання теоретичні

Тамара Гундорова

ФРАНКО І КАМЕНЯР: ГНОСТИЧНА ДРАМА

“Каменярська” роль, здається, так тісно закріпилася за І.Франком, що загрожує поховати його як митця і як індивіда. Ці слова з передмови до книжки „Франко не Каменяр”, написані десять років тому, можна повторити й сьогодні. У різні періоди феномен Франка-Каменяра трактовано по-різному, але безперечно, що остаточно закріпився він після того, як було споруджено відомий пам’ятник на могилі поета 1926 року. Саме на той час, скажімо так, „визрів” цей образ і вписався у визвольні ідеї українського культурного й політичного руху. Такий ідеологізований образ і закріпився в культурній пам’яті свідомого українця. Пізніше на цей архетипний образ борця за національне й культурне відродження наклалися революційні (пролетарські та соціалістичні) асоціації, щедро культивовані впродовж радянських часів. Сьогодні вже важко розмежувати ці асоціації, що й підтверджує пострадянська риторика п. Т.Салиги¹. Для нього каменярство І.Франка — „не маска, а його революційно-світоглядний стан, його внутрішнє буття душі”. Прикметно, що основним, тим, що стоїть на першому місці, слугує для рятівника Каменяра — п.Салиги — революційність, що цілком закономірно для людини, вихованої в річищі радянської ідеології.

Тим часом образ Франка як Каменяра має значно ширше, аніж радянська ідеологія, рецептивне поле. Звісна річ, п.Сализі воно невідоме, бо навіщо утруднювати себе перечитуванням класики, коли й так усе ясно. Він лише повторює мої міркування про те, що культурний міф про І. Франка зводився до особливої місії поета як “співця боротьби і контрастів” у Сергія Єфремова, що таке каменярство Михайло Рудницький асоціював із культурним “дилетантством”, Ігор Костецький — із відсутністю літературного стилю, тобто „маски”, а Микола Євшан — із трагічною колізією „поета” і „суспільного діяча”. Однак і сьогодні в культурній свідомості української еліти непохитною брилою височіє образ Франка-каменяра.

Міф про Каменяра почав творитися ще за життя І.Франка, зокрема в пізній його період, коли відбувається коронування поета на „батька” народу, і мав передусім дидактичний характер. Він символічно узагальнював образ українського суспільно-культурного діяча і служив засобом об’єднання та піднесення національного організму. Міф безпроблемно з’єднував різні іпостасі й різні ролі І.Франка, стирає усі неприємні сторінки непорозуміння між поетом і українською елітою, ототожнював суспільно-культурну та громадсько-політичну діяльність із творчістю. З часом він втрачає своє сакральне значення ядра та стає популістським, адже, з одного боку, служить об’єктом тиражування, символізуючи в масовій свідомості звичний стереотип українського митця-суспільника, а з другого боку, виступає знаряддям влади, оскільки покликання на незмінний авторитет Каменяра допомагає узаконити свою роль як провідників нації.

У цих обставинах гасло „Франко не Каменяр” має ширший культурний зміст, адже стосується культурних міфів, що дістали сакральне витлумачення. Зайве говорити, що

¹ Див. Салига Т. Іван Франко – Каменяр! // Літературна Україна. – 2006. – 25 травн., 1 черв., 8 черв.

досі в національній культурній самосвідомості основними вважаються романтичні міфи, а будь-яка спроба розгортання культурної критики й самокритики табується. У цьому аспекті особливо знаменне те, що саме І.Франко розробив такі форми культурного аналізу й самоаналізу, які могли б стати продуктивними для модерної національно-культурної практики в Україні, однак, на жаль, досі навіть не проаналізовані.

Архетип Каменяря виріс із персональної самоідентифікації І.Франка і перетворився на цілий суспільно-культурний і психологічний тип борця на полі цивілізаційного поступу. Однак І.Франко не лише створив культурний міф про Каменяря, а й розгорнув приховані в ньому колізії, суперечності, ритуали та жертвоприношення. Він свідомо творив на основі власної біографії ту модель ідентифікації, яка вилася в цивілізаційний міф про Каменяря як письменника-робітника. Інша, протилежна (приховувана) іпостась І.Франка — як митця, “обранця долі, великого й оригінального в доброму і злому, у щасті і в стражданні”² — лишилася затемненою. У важливій з погляду власного самоозначення передмові до збірки польськомовних оповідань “Niесo o sobie samut” (1897) автор вказував на два типи митців: геніїв, “обранців долі”, та “письменників-робітників” (31, 28), у яких бібліографія творів звичайно більша за життєпис, — “людина неначе зникає поза тим, що зробила” (31, 28). Лише “обранці долі”, як наполягав український письменник, мають право на життєпис, який “дасть змогу більш-менш глибоко увійти в таємниці духу їхньої доби, бо саме в них цей дух міститься, в них він немов відтворюється і знаходить своє найвиразніше втілення” (31, 28). Себе ж І.Франко скромно зараховував до робітників, які “допомагають ставити будинок цивілізації, але прізвиська яких не виписуються на фронтоні цього будинку” (31, 28).

Так майже по-мазохістськи І.Франко свідомо спрощував власну творчість і принижував свою роль як митця, протиставляючи романтичній концепції письменника-генія образ письменника-суспільного діяча. Він не раз говорив про власне безсмертя саме в іпостасі робітника:

Пісня і праця — великі дві сили!
Їм я до скону бажаю служити;
Череп розбитий — як ляжу в могилі,
Ними лиш зможу й для правнуків жити! (1, 75).

Така самооцінка, звичайно, була надто далекою від романтичного означення поета-імпровізатора та майстра, що його подає, наприклад, Адам Міцкевич, поет, який слугував для І.Франка за дзеркало, з допомогою якого український письменник розбудовував свій моральний та художній ідеали. Міцкевичів Конрад у “Поминках” не боїться протиставити себе людям і самому Богові:

Мій співе, людських вух, очей тобі не треба, —
Плинь в глибині душі моєї,
Світи в височині над нею,
Мов струмись у землі, мов зорі вище неба.
О Боже, вислухай, і ти послухай, світе! —
Достойна пісня ця до неба полетіти. —
Я — майстер!³ (Переклад Бориса Тена).

Щоправда, коли І.Франко говорить про поета-робітника, він мислить його не так утилітарно, як гностично, вивіряючи “мозком”, “нервами” і “серцем” людську міру божественних моментів натхнення, а безсмертя вимірюючи вічністю духу на противагу смерті тілесній. Це дещо знімало біль самоприниження, до якого він неодноразово

² Франко І. Збір. творів: У 50 т. — К., 1981. — Т.31. — С.28. Далі, покликаючись на це видання, том (перша цифра) і сторінку зазначаємо в тексті.

³ Міцкевич А. Імпровізація // Міцкевич А. Вибр. твори: У 2 т. / Переклади з польської за редакцією Максима Рильського. — К. 1955. — Т. 1. — С. 354.

вдається. Отож І.Франко зізнався, що в його пісні

Кожда стрічка її —
Мізку мого часть,
Думи — нерви мої,
Звуки — серця страть.

Що вам душу стрясе —
То мій власний жаль,
Що горить в ній — то се
Моїх сліз хрусталь (1, 75).

„Сліз хрусталь” — це і є та гностична інстанція творчості, яка матеріалізувала у творчості І.Франка страждання в пісні, перетворювала його неоформлене й болісне життя на дзеркало — коштовний камінь „ізмарагд”, відкривала загальнолюдський сенс його символічної автобіографії, знімала „маски” і прояснювала його „лице”. Саме гностична концепція дає змогу цілком по-іншому трактувати творчий геній Франка, виводить поза межі дидактичного сприйняття символіки каменярства, відкриває глибинну культурософську парадигму творчості поета, досі, на жаль, не прочитану. Основою гностичної драми виступає “розуміння дійсності, як відпадення від ідеї, матерії як сутності, противної Богу, тіла як в’язниці душі, розрізнування людей на тілесних, душевних і духовних і т.ін.” (38, 438).

У знаменитому вірші І.Франка „Каменярі” міфологема “каменярі” вибудована принаймні на двох основних припущеннях: по-перше, що поет — робітник, себто будівничий, і, по-друге, що він жертвує своїм фізичним буттям, мозком, нервами та серцем задля ідеалу. Зважаючи на те, що гностичний зміст обох припущень затемнений, у свідомості багатьох людей вони об’єдналися в ідею поета-робітника і стали підґрунтям народницької за суттю ідеології “каменярства”. Саме до народницької концепції редукувалась культурно та національно значуща, цивілізаційна модель творчості, згідно з якою І.Франко запропонував майбутнім читачам оцінювати і його власну постать. Послугуючись поняттям „народництво”, я апелюю передусім до культурної практики та ідеології, що сформуливалась в українському суспільно-культурному русі у другій половині XIX ст. і стала важливим підґрунтям української національної ідеї⁴.

Як справедливо зауважив М.Євшан, після 25 років творчості (1898 р.) “Франко називається найбільшим сучасним письменником в Галичині, каменярем поступу і вічно революційним духом”, і на цій основі твориться цілий суспільно-культурний міф про Каменяра. Суть такої міфотворчої акції, яка починається в українській суспільності з 1898 року, полягає в тому, щоб “канонізувати ювілянта на батька народу”. Як завважив М.Євшан, „тим способом зробивши його “своїм найбільшим”, делікатно обходять всі дразливі квестії, які коли-небудь були поміж ювілянтом а суспільністю”⁵. Так удається „усупільнити” письменника, присвоїти здобутки його як “іншого”, що майже постійно відторгувався суспільністю, зробити його подібним до себе. Отож, як спостеріг М.Євшан ще 1913 року, не можна не визнавати величі Франка, залишається одне: “взяти з чоловіка ті всі заслуги на себе, аби було можна похвалитися успіхами національної думки, національною літературою і наукою. Говориться: ми маємо такого заслуженого і великого чоловіка, як *наш* Франко. Франко таким способом стає *нашою* власністю, а далі навіть *нашою* гордістю, *нашою* заслугою!”⁶. М.Євшан — критик, який започаткував аналіз франківського міфу в нашій культурі. У десяту річницю смерті І.Франка в 1926 році, коли було встановлено скульптуру на могилі письменника, цей міф однозначно зводиться до “каменярського”.

Українська критика активно творила народницьку ідеологію, використовуючи постать І.Франка. Скажімо, М.Грушевський у спогадах усіяко наголошував на подвижницькій, працездатній натурі письменника. “Він не гордував ніякою працею, — розгортав учений

⁴ Як культурна свідомість та ідеологія народництво оформлялося через певний тип літератури, а саме популярної загальнонародної літератури, зі своєю естетикою та стилістикою. Ширше про це див.: Гундорова Т. Проявлення слова. Ранній український модернізм. Постмодерна інтерпретація. — Л., 1997. — С. 32-74.

⁵ Євшан М. Іван Франко і галицька Україна // Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика. — С. 476.

⁶ Там само.

свій міф про Франка у 20-х роках⁷, — коли вона в його концепції десь ув'язувалась із загальнішими проблемами економічного, культурного чи політичного піднесення українського народу, особливо його трудящих мас. В сім було щось від спадщини хлопів-господарів, що неустанно обзирали хазяйським оком своє газдівство і негайно прикладали свої руки, де щось могли поправити, приспорити, поліпшити. При всіх різницях нашої індивідуальної долі се була та спільна риса, яка зв'язувала нас в роботі й надавала їй ув'язку і солідарність”⁸. С.Єфремов, розширюючи суспільницький народницький канон, наголошував на монолітності іпостасей Франка як “письменника і людини”. “Великий письменник, невтомний працівник, каменярь поступу, — стверджував він, — непохитний був разом і просто хорошою, сердечною, товариською людиною [...]”⁹.

Прикметно, що народницький міф започатковано ще за життя І.Франка. Для М.Драгоманова його твори були підтвердженням просвітницької ідеології, себто виразом того, що “письменство мусить бути правдивим дзеркалом основних (типових) пригод дійсного (реального) життя, зігріте щирою прихильністю до людей (гуманністю, і яко таке мусить обертатись найчастіше до тих верств громади, до котрих належить найбільша частина людности, тобто до так званого простого народу”. Отже, підсумовував Драгоманов, Франкові твори “будять прихильність для нашого простого люду і кличуть освічених людей іменем самої освіти обернутись до того люду, як до брата”¹⁰. У 20-х роках, імовірно, не без впливу культурних і політичних ідей, пов'язаних із масонством, до якого були причетні, зокрема, і М.Грушевський, і С.Єфремов¹¹, ідеологія “каменярства” значно підсилюється. Каменярь, поставлений на могилі І.Франка, наче оприявнює та персоніфікує ту роль, яку масонство відіграло в розвитку національно-культурної свідомості в Україні.

Народницькому міфу про Франка опонували українські модерністи в кінці ХІХ — на поч. ХХ ст. В.Щурат спробував поставити Франкову творчість у контекст модерністської поезії кінця ХІХ ст. і назвав його лірику “об'явом декадентизму в українсько-руській літературі”. Однак така критика лише спровокувала повернення самого І.Франка до народницької риторики в поетичному посланні до В.Щурата під назвою “Декадент”. Самоозначення “я єсть мужик”, до якого вдався І.Франко, додавало новий аспект до традиційної просвітницької ролі “каменяря”. М.Євшан, зі свого боку, намагався зробити з І.Франка прототип власне модерного митця, вказуючи на постійну боротьбу двох його іпостасей — суспільного робітника та поета¹². Пізніше, уже з позицій високого модернізму ХХ ст., І.Костецький назве І.Франка митцем антимодерним (або напівомодерним) з огляду на його нечутливість до стилю, “дослівність” і чужорідність будь-якій грі і в тексті, і “на життєвому театрі”¹³.

І народницька, і модерністська парадигми рецепції І.Франка ігнорували гностичну філософію, у межах якої розгорталася концепція його творчості. Згідно з нею, письменник розглядав саме життя — як маскарад, людей — як профілі і маски, душу — як книгу, а поезію — як засіб “відхилення” масок і читання “душі”:

⁷ Слід зазначити, що М.Грушевський пов'язував Франкову творчість із народницькою ідеологією вже в промові на ювілей 25-ліття літературної діяльності І.Франка, де дякував за те, що письменник “ніколи не спускав з очей тої основи, на котрій одиноким можливий дальший розвій нашої народности, — нашої народної маси, нашого селянства, що він ніколи не забував, що українська ідея не може бути іншою, як тільки щиро демократичною, масовою, всенародною [...]” (Ювілей 25-літньої літературної діяльності Івана Франка // Літературно-науковий вісник. — 1898. — Т. 4. — Ч. 12. — С. 121).

⁸ *Грушевський М.* Апостолові праці // Спогади про Івана Франка. — Л., 1997. — С. 216.

⁹ *Єфремов С.* Зі спогадів про Ів.Франка. — С. 229.

¹⁰ *Драгоманов М.* Переднє слово до книжки: Іван Франко. В поті чола. Образки з життя робочого люду // *Драгоманов М.* Літературно-публіцистичні праці у двох томах. — К., 1970. — Т. 2. — С. 298.

¹¹ Див. зокрема: *Яблонська Т.* Місце масонства у політичній системі України (1907-1917) // *Нова політика.* — 2000. — № 1. — С. 45-49.

¹² *Євшан М.* Іван Франко (нарис його літературної діяльності) // *Євшан М.* Критика. Літературознавство. Естетика. — К., 1998. — С. 136.

¹³ *Костецький І.* Стефан Георг. Особистість, доба, спадщина // *Костецький І.* Вибраний Стефан Георг по-українському та іншими передусім слов'янськими мовами. Видали *Ігор Костецький, Олег Зуєвський.* — Штутгарт, 1968-1971. — С. 140.

Профілі і маски — ось поле розлоге!
Ось все, що дає нам життя наше вбоге.

І вбогі жили б ми, понурі, як мари,
Якби не поезії дивнії чари.
Вона ті профілі хапа на льоту,
Дає їм безсмертне життя, теплоту;

Всі маски свобідно вона відхиляє
І в душах, мов в книзі, вигідно читає (1, 73).

Загалом, попри проголошувану суспільно-виховну та цивілізаційну місію свою як письменника-робітника, попри персональну “щирість” як ознаку поетичного самовислову, І.Франко був співцем ірреального. Він не лише знімав маски з інших, а й творив маски для свого “я”. І ця зміна ідентичностей визначала найглибші перепади його ліричного тону та формувала внутрішню ритміку його творчості. “У маскарад життя іди без маски” (3, 165), — наполягав письменник і знімав одну за одною власні маски. Тема маски-двійника стане однією з основних у його творчості. При цьому і сам маскарад І.Франко трактував гностично: ідеться про дуалістичну колізію тіла й душі, про спадання тілесних пут і народження духовного “я”, про маску й лице, про опрозорення та просвітлення “явищ темної маси”. Особлива роль відводилась у гностичній концепції творчості поетові, який “людям не суддя, а друг, / І дзеркало, й обнова”. Він мислиться водночас як шлях і як провідник, що веде до нового народження, як “дзеркало” й “віднова”. І.Франко закликав:

У маскарад життя іди без маски,
На торжище цинізмів і наруг
Виходь з ліхтарнею з старої казки:

В ній щезне тіло, появиться дух,
Прозора стане явищ темна маса.
І будь ти людям не суддя, а друг,

І дзеркало, й обнова (3, 165).

І.Франко визнавав, що його творчість є символічною автобіографією. У листі до А.Кримського він писав, що “повне вияснення” його творчості можливе лише у зв’язку з його біографією. “Майже всі мої писання пливуть з особових імпульсів, — наголошував письменник, — з чуття далеко більше, як з резонів, усі вони, особливо моя белетристика, напоєні, так сказати, кров’ю мого серця, моїми особистими враженнями і інтересами, усі вони, як я вже говорив, у певній мірі <...> є частки моєї біографії” (50, 109). Саме послуговуючися принципом маски, І.Франко перетворював власну біографію на символічну реальність. Маска забезпечувала дуалістичне бачення світу — зовні і зсередини, а також породжувала подвійну перспективу бачення власного “я” — як творця та як об’єкта творіння, як душі, що споглядає власне тіло, як „я”, що зустрічається зі своїм двійником. Маска загалом давала змогу представляти свою приватність як факт цивілізаційний, громадський.

І М.Євшан, і М.Зеров схильні були редукувати дуалізм І.Франка, адже бачили в ньому боротьбу двох іпостасей: чоловіка “приватного” й чоловіка “суспільного”. “Ота боротьба з самим собою, страх виявити свої почування, всю внутрішню лірику і внутрішнє життя, — стверджував М.Євшан, — спроваджує розлад в творчості Франка, дисгармонію

поміж чоловіком суспільним, а приватними, що так скажу, почуваннями автора”. А однак, визнавав критик, “попри соціальні мотиви він не боїться висловлювати в поезії самого себе і йде в тім напрямі щораз далі”¹⁴. М.Зеров також розглядав усю поетичну творчість І.Франка як “повільну емансипацію поета від громадянина”, яку зводив до “треступінного розвитку” від “суворої й молоді простолінійності” до “щемлячого болю людини, що падає під ярмом прийнятих на себе обов’язків”, і, зрештою, — до “мудрої резолютивної зрівноваженості”, гуманності й філософського спокою дорослого чоловіка¹⁵.

І боротьба чоловіка „приватного” та „суспільного, і „емансипація поета від громадянина” — усе це спроби елімінувати властивий письменнику дуалізм. Тим часом І.Франко існує паралельно в обох іпостасях — як „внутрішня” й „зовнішня” людина, як чоловік „приватний” і „суспільний”, при цьому він то з’єднує ці іпостасі, то роз’єднує їх. Як митець, він проектує певну культурну роль, наприклад, поета-робітника, Каменяря, Мойсея, витворює, відповідно до ролі, певну маску, яка приховує внутрішнє роздвоєння, та водночас постійно вказує на цю маску й численними повтореннями, скаргами, рефлексіями демаскує своє подвійне “я”. З допомогою маски І.Франко не приховує, а навпаки, вияскравлює автобіографічність своїх соціальних узагальнень, психологічних і моральних колізій. Із себе, із власного досвіду він творить культурні типи й моделі, формуючи цивілізаційну школу для сучасних і наступних поколінь. Це породжує явище дуалізму — найоригінальнішу й найсуттєвішу ознаку художньої творчості письменника.

За реальним, однозначним, на перший погляд, типом його висловлювання, скажімо, в іпостасі каменярів, звичайно, приховується глибока філософська, релігійна й культурна символіка. В образі каменярів автор закодував дуже суттєві для своєї культурософії ідеї. Ба більше — „Каменярами” починається гностична драма І.Франка, що супроводиться смертю й новим народженням. Образ каменярів виринає в однойменній поетичній візії, як сон. Той дивний сон, що його І.Франко розгорнув у картину, апелює до образу “тисяч таких самих, як я” робітників із молотом у руках, прикутих “ланцем залізним”, поставлених долею серед “безмірної, “пустої” та “дикої” площини. Згори наказує їм дужий голос розбивати гранітну скелю й рівняти шлях “новому життю”. Символіка ця, безперечно, високого духовного порядку: ідеться про духовне посвячення й аскетизм тих, хто служить правді та здобуває майбутнє для інших — тих, чиє щастя “прийде по наших аж кістках”. Як зазначив М.Зеров, “це каменярство Франкове — не випадковий образ, це його *заповітний настрій*, його *звичайне самоозначення*”, із “Каменярів”, “як із центру, радіусами розходяться всі інші мотиви ранньої франківської лірики”¹⁶.

Справді, уже в “Каменярах”, написаних у 22-річному віці, зустрічаємо майже всі міфологеми, які І.Франко розгортатиме в усій творчості, — жертви, двійника, голосу „згори”. Зустрічаємо тут і структурні елементи, на основі яких витворюється його власна міфологія. Серед них чи не найважливіше — бачення себе, як у сні, що фіксує момент роздвоєння, коли „я” (дух, свідомість) відокремлюється і споглядає своє тіло збоку. Цей стан супроводиться крайнім емоційним напруженням, свідомим самозреченням, аж до поховання заживо, а також ритуальністю публічної акції. Каменярі — це візіонерський образ, сон, матеріалізація ідеалу, з одного боку, і ритуал самопосвячення — з другого. Узагалі, попри узвичаєне апелювання І.Франка — просвітника та позитивіста — до розуму-бистрокрила, він, як, може, ні жоден інший український письменник, занурений у глибини ірраціонального плану. Зокрема, як митець, він відкриває світ підсвідомого й показує себе письменником-візіонером, уразливим до галюцинацій. І в житті, у період загострення хвороби, галюцинації стають “фотографіями його переживання”. Цей бік його психічного “я” особливо посилюється

¹⁴ Євшан М. Іван Франко (Нарис його літературної діяльності). — С. 144.

¹⁵ Зеров М. Франко-поет // Зеров М. Українське письменство. — К., 2003. — С. 511, 512, 513.

¹⁶ Зеров М. Франко-поет. — С. 499.

в пізній період життя¹⁷.

Сон про каменярів спирається на статичні ментальні образи та локалізує центральну картину серед дикої, пустельної місцини. Така локалізація нагадує есхатологічну середньовічну картину і вказує на очікування кінця світу. Погляд концентрується на жертві, а ідейно — на ритуалі посвячення себе новонароджуваному світові.

І всі ми вірили, що своїми руками
Розіб'ємо скалу, роздробимо граніт,
Що кров'ю власною і власними кістками
Твердий змуруємо гостинець і за нами
Прийде нове життя, добро нове у світ (1, 68).

Франків каменяря стає символічним утіленням цивілізаційної жертви майбутньому. Аналіз джерел поетичної фантазії, присутньої в „Каменярах”, розкриває процес народження символічної образності та водночас глибинно, інтимно пов'язує її з біографією І.Франка. Прикметно, що в перших варіантах вірша автор не приховував почуття жертвності, а навпаки — виставляв його напоказ. Приміром, фраза „твердий змуруємо гостинець і за нами” звучала як: „твердий змуруємо гостинець, а над нами”¹⁸. В остаточному варіанті тим шляхом прийде „нове життя, добро нове у світ”, а в ранньому — „пройде туди для всіх доба нова, свята”¹⁹. Візіонерський образ виявляв несвідомі бажання та колізії, що їх ніс у собі аскетичний герой-каменяря, а ширше — і сам автор. Серед творів, написаних у квітні 1878 року, зустрічаємо чорновий варіант вірша „Стара пісня”, що служить немов прелюдією до „Каменярів”. Вірш цей значно пізніше був І.Франком правлений і, можливо, готувався до друку. Уже в ньому звучить мотив колективної жертви. „У хвилю задуми, — зізнається ліричний герой, обсервуючи „сковане людське нужденне життя”, — холод смертельного болю-розпуки / Стискає моє серце, затемнює світ / Безсильні, безрадіні опадають руки, / Життя зав'ядає, мов в студени цвіт”. У ранньому варіанті вірша ці роздуми закінчуються болісним вигуком: „Чому нам щасливо не жити, чому?” (таке питання не раз присутнє в листах І.Франка цього періоду, його він вкладав і в уста своїх героїв-соціалістів). Пізніше І.Франко змінює цей вигук на риторично нейтральне „А як би направить, ніяк не збагну!” Далі поет зіставляє дві візії — „учених” і „простих” — на те, що можна назвати жертвою на шляху поступу. „Учені” (у ранній версії „премудрі”) говорять:

Невдовзі побачиш сам чорне на білім,
Обмічене цифрами все до цяти,
Будущого пільму ми світлом розсієм,
Всім буде вигідно та весело йти!

Натомість „прості” навіть ніколи не дізнаються, як пише І.Франко, про цю жертву „ширих душ”, що „стелять путь новим поколінням”, — вони, „стогнучи, вмирають, / До царства будущего, знать, не вйдуть”!²⁰

Новий герой у „Каменярах” маніфестує себе як універсальний громадський тип — він почувається невіддільним від „інших”, говорить від їхнього імені, артикулює їхню жертвну призначення. Із погляду психоаналітичного, каменяря виступає при цьому

¹⁷ Сучасник І.Франка М.Мочульський говорив про те, що поета мучили “елементарні галюцинації, а потім і складні. Йому причувався легенький стук в вікно чи в двері, телецькання дзвоника або бренькіт мушки, замотаної в павуковій сіті. Коли ви читали “Перехресні стежки”, вас, певне, мусило охопити легке тремтіння, коли ви прийшли до того місця, де Франко пише: “Хробачок стукає в стіні: раз, два, три, чотири — і став”. Так кілька разів. А це ж не вигадка поета, тільки фотографія його переживання. Що ж і думати, коли душа поета стала висотувати з себе складні картини і кидати їх перед його очі?”. Див.: *Мочульський М. З останніх десятиліть життя Івана Франка (1896–1916) // Спогади про Івана Франка.* — С. 370–371.

¹⁸ Відділ рукописів Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України. — Ф. 3. — № 216. — С.16.

¹⁹ Див.: *Там само.* — № 216, 226 і 227.

²⁰ *Там само.* — Ф.3. — № 216. — С. 2.

провідником і жертвою водночас, символічним заміщенням автора та образом його почувань. Він почувається паном, бо йде за власною волею, і водночас знає, що служить рабом чужої волі. “Ми рабами волі стали: на шляху поступу ми лиш каменярі”, — зізнається ліричний суб’єкт “Каменярів”. Амбівалентну й дуалістичну концепцію твору зумовлює співіснування в одній ситуації і в одному персонажі різних іпостасей та двійників: вождя й жертви, індивідуального та громадського чоловіка, свідомого діяча й механічного виконавця згори заданої ідеї.

Одним із центральних образів, який повторюється у вірші п’ять разів, виступає “молот”. Прикметно, що пізніше, у період загострення хвороби, коли І.Франко скаржився на розмови з “духами”, він оповідав, що до нього приходили з того світу Драгоманов, Костомаров і Веселовський, і в його галюцинаціях виникає згадка про молот, цей атрибут алегоричного каменяра. Можна трактувати такі галюцинації психоаналітично, і тоді центральним образом “Каменярів” стає “голос сильний”, який “згори, як грім гримить”. Безперечно, 1878 р., коли написано вірш “Каменярі”, такий голос міг асоціюватися лише з образом Михайла Драгоманова. Саме він як політик та ідеолог мав, очевидно, найсильніший вплив на громадське та культурне посвячення І.Франка. У психологічному світі поета він став фактично супер-его, ідентифікувався з караючим Божим мечем і суворим Батьком, був уособленням того голосу, що згори наказував каменярам “лупати” скалу.

Як стверджує М.Мочульський, І.Франко бачився з М.Драгомановим лише двічі — у 1890 та 1892 рр. у Відні, а листування між ними починається 1877 р. “Про 1876 рік, коли Франко лише бачив Драгоманова в аудиторії Омеляна Огоновського, а пізніше познайомився з ним в “Академическом кружку” й, може, сказав кілька слів до нього, нема що й згадувати”²¹, — зазначає М.Мочульський. Справді, у передмові до першого тому листів М.Драгоманова І.Франко вказує, що вперше побачив його 1876 р. Говорить він і про те, що М.Драгоманов мимоволі став причиною його першого арешту. “У липні 1877 року мене арештували на підставі одної згадки в листі Драгоманова, адресованім не до мене”²². У листі Драгоманов “подає не то поради, не то розпорядження, що робити руським поступовим кружкам у Відні і в Галичині, між іншим згадує про мене, що я маю невідомо чого і до кого поїхати на Угорщину та об’їхати Угорську Русь”²³, — так переповідає І.Франко історію тридцятилітньої давнини, а також пояснює, що на той час він як студент університету не мав “ані підготування, ані часу, ані засобів” для поїздок не лише агітаційних чи політичних, а й суто етнографічних. Проте лише на підставі Драгоманового листа І.Франка було засуджено за участь у “таємному товаристві”. Ця “зав’язка” кореспонденції з М.Драгомановим стала зав’язкою всієї життєвої драми І.Франка.

Після смерті М.Драгоманова, видаючи його листи, І.Франко зізнавався: “Мені видається, що Драгоманов, певне, сам того не знаючи і не відчуваючи, робив собі з мене жорстоку гру, мучив, відпихав і знов притягав мене, зовсім безцільно, бо ж ані для загальної справи, ані для мене самого се не принесло ніякої користі”²⁴. Називаючи М.Драгоманова “правдивим учителем”, сотвореним бути “духовним провідником великої нації”, “авторитетом”, І.Франко водночас говорив про фатальний вплив М.Драгоманова на його самооцінку. “Я ніколи не мав претензії ані до Драгоманова, ані до нікого іншого, щоб зглянувся на мою бідність, щоб признавав мені якусь вартість, якусь заслугу, чи що, і я нікому не можу докоряти, що мені того не признав, що мене осуджував або підіймав на сміх. Але мене боліло се в листах Драгоманова, — зізнавався ще і ще раз І.Франко, — і заболіло наново, коли я порядкував їх до друку” (50, 314).

У болючих видіннях-галюцинаціях, які оповідав хворий поет, М.Драгоманов наказував йому “повіситися”. І.Франко гарячково описував, як його було приведено в церкву, а “Драгоманов вийняв з-під престолу золотий молот, казав положити мені руки на ковадло

²¹ Мочульський М. З останніх десятиліть життя Івана Франка (1896–1916) // Спогади про Івана Франка. — С.378.

²² Драгоманов М. Листи до Ів. Франка і інших. 1881–1886. Видав Іван Франко. — Л., 1906. — С. 6.

²³ Там само.

²⁴ Там само. — С. 9.

і так довго бив молотом по руках, поки не зробив ось що, дивіться!..”²⁵ — показував він спаралізовані руки. В “Історії моєї хвороби” І.Франко писав, що його мучив “суд Божий”, який зорганізував над ним М.Драгоманов. У Франковій уяві саме Драгоманов накликав на нього демонів, які довгими дротами скрутили йому руки, і засудив його на страшні пекельні муки на довгі роки.

Та й сам М.Драгоманов став тим демоном, що мучив хворого І.Франка. З погляду психоаналітичного, він був поетовим зверх-я, посів місце суворого Батька; його догани та його критика дошкуляли Франкові і, як стверджує М.Мочульський, “мучили його листи, в яких було багато розуму, але замало серця, і створили у Франковій душі жах перед Драгомановим. Франко, такий енергійний, відважний, згодом почав боятися Драгоманова, і той жах так глибоко закорінився в його душі, що, коли Франко занедужав, той жах у хворій душі розвинувся у страшного демона і — мучив його бідну душу до самої смерті...”²⁶. Так постає Драгоманова й та роль каменяря, якій присвятив себе молодий Франко, стають джерелом його хворобливих галюцинацій. Через хворобу проявилася закладена в символіку каменярів болісна історія поетового “я”.

Окрім міфологеми жертви та батьківського архетипу, міфологія “Каменярів” вибудовується також на основі гностичної символіки поховання заживо. У Франковому архіві зберігається фрагмент одного з автографів вірша “Каменярі” з трьома початковими строфами, що їх автор згодом викреслив. Їх тема — поховання заживо того, хто називає себе каменярем. Назва вірша, закреслена автором, дуже символічна — „Я був”.

Я був ще молодий, мені життя всміхалось,
Любові і надій весна ми розцвілась,
І ось одного дня зо мною чудо склалось,
Я сном твердим заснув. І всім чомусь здавалось,
Що смерті надо мнов рука вже простяглась.

Я твердо спав. Приятелі зібрались,
Оглянули мене і всі рекли: “Помер!”
І швидко до майстрів, попів порозбігались,
Згодили всіх та й ще о стипу постарались,
І двері гробу піп за мнов — живим! — запер.

Я твердо спав! Не чув, як надо мнов співали
Плачливо-кислий спів надії на нічо,
Не чув я, як груддям о труну гуркотали,
Як клятви вічної печать на мене клали,
Нічого я не чув — усе, мов тіль, пройшло²⁷.

Викресливши ці рядки з вірша, поет приховав психологічний настрій та символіку ритуальної смерті, яка супроводила його посвячення в каменярі. Пізніше, пояснюючи алегоричний смисл вірша та розглядаючи його польський переклад, здійснений Сидором Твердохлібом, І.Франко зізнавався, що “Каменярі” були “впливом тодішнього мого положення й настрою” (39, 11). Джерелом їх написання послужили два настрої. З одного боку, як зізнавався поет, “засуджений у процесі 1877—8 р., я вийшов із тюрми з тим почуттям, що всяка урядова кар’єра, спеціально ж учительство, до якого я приготувався, ходячи на університет, для мене замкнена”. До того ж він живо відчував “ворожий настрій руської народности до тих ідей, задля яких мені довелося потерпіти

²⁵ Мочульський М. З останніх десятиліть життя Івана Франка (1896–1916). — С. 383.

²⁶ Там само. — С. 379.

²⁷ Відділ рукописів Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України. — Ф.3. — №216. — С.13.

більше як дев'ятимісячне тюремне заключення” (39, 11). З другого боку, не менш живо І.Франко “відчував той гарячий запал, з яким горнулася до нових ідей часть галицько-руської молодіжі” (39, 11). Ця обставина відкривала можливість посвячення себе громадській праці та службі „братерству великому”, „вільній праці” і „вільній любові” („Товаришам із тюрми”). Отже, поет був поставлений в ситуацію, коли він фактично хоронить себе як „приватного” чоловіка і народжується як чоловік „громадський”. Думки про нове життя домінують у Франковій ліриці цього періоду:

Обриваються звільна всі пута,
Що в'язали нас з давнім життям;
З давніх брудів і думка розкута —
Ожиємо, брати, ожием! (3,335).

Пізніше І.Франко пояснював, що “Каменярі” стали алегоричним образом “громади працівників, що спільною важкою працею ламають скелю для промощення дороги”. Алегорію подано у вигляді сну, а сам вірш написаний досить важким стилем, аби “викликати зразу пригноблююче, а потім освобождаюче враження”. Прообразом твору стала конкретна картинка (робітники, що подрібнювали каміння на будівництві дороги), а його символічний зміст був, як писав І.Франко, “пластичною проєкцією того настрою, який у ту пору переживав не тільки я сам, але, певно, й не один інший, хоч, може, й не відчуваючи його так живо” (39, 12).

Франкові коментарі прояснюють джерела “Каменярів”, однак центральна ситуація поховання заживо лишається затемненою. Повторена пізніше в “Похороні”, вона дістає архетипне значення в контексті цілої творчості І.Франка. Гностичний зміст цієї ситуації полягає в тому, що душа споглядає похорон власного тіла. Реальною ситуацією, яка викликала таке відчуття, було тюремне ув'язнення. Саме тюремна камера асоціюється з могилою і похованням заживо. У написаному під час ув'язнення вірші „Думка в тюрмі” молодий І.Франко зафіксував глибинний, травматичний за своєю суттю, досвід — відчуття могили-в'язниці і болісне переживання своєї відірваності від „вольного світу”. Перший арешт стає чи не основною травматичною ситуацією Франкового тексту про себе самого — його символічної автобіографії. Про той арешт він не забуває згадувати майже кожного разу, коли проговорює свою життєву історію. З перспективи часу образа та біль того пережитого досвіду — *несправедливого ув'язнення*, яке зламало його *невинність*, — лише наростає. Формується і образ *мимовільного винуватця* — М.Драгоманова, який нібито причетний до того арешту. Саме тоді, під час несправедливого ув'язнення, І.Франко переживає символічну смерть. Він зізнається:

Живий у могилу заритий,
Гляджу я на світлом облитий,
На вільний, веселий той світ —
Кров жаром у жилах горить.
За що мене в пута скували?
За що мені воленьку взяли?
Кому я і що завинив?
Чи тим, що народ свій любив? (1, 43).

Думка про смерть переслідує поета і після виходу з в'язниці. “Проскрибований” суспільством, після арешту І.Франко зізнається в листі до М.Драгоманова, датованому кінцем квітня 1878 р.: “Я частенько починаю думати о самовбивстві [...]” (48, 84). У листі до Ольги Рошкевич він пише, що прагне збожеволіти, що близький до цього, що тримає в себе у пляшечці зілля, яке “поволі убиває чоловіка, нищить його мускули, висушує го, як скіпу, розстроює нерви, відбирає ясність очам, притуплює мислення і вкінцець зовсім убиває чоловіка” (48, 95). У віршах 1878 р. і саме життя прирівняне поетом до могили. “Тихо круг мене, мов в гробі” (2, 280), — раз у раз повторює І.Франко, і зізнається:

Мов серед пустині,
Жию серед людей, і кожна річ
Мертве лице до мене обертає (2, 280).

У червні 1878 р. у Франковому листуванні з'являється і слово “маскування”. Воно зринає у зв'язку з ідеєю свідомо посвятити себе “ділу” і для цього зректися “слабости” кохання. “І ось мені прийшла в голову думка — для діла, великого, святого діла, котрому я посвятив своє життя, відректися тої слабости, розірвати послідню нитку, що в'язала мя з давнім життям” (48, 87), — пише І.Франко в листі до брата Ольги Рошкевич.

Першопоштовхом до цього було розчарування в тому, що він зможе матеріально забезпечити родину та зробити кар'єру, себто крах надій бути “нормальним” суспільним чоловіком. Як противагу такій нереалізованості, І.Франко обирає свідомий аскетизм і громадське самопосячення. Прикметно, що саме після свого “маскування” та ритуального розриву, коли відновилося листування з О.Рошкевич, І.Франко розмірковує про те, що перетворити платонічну любов на “розумну, правдиву любов”, зробити її “елементом життя, таким конечним, як хліб або воздух” (48, 91), може лише “спільна боротьба за свої переконання, за своє існування”. Він також розгортає цілу програму соціалістичного світогляду, аж до “відносин між мужчиною і женщиною” (48, 116).

Отже, упродовж 1878 р., яким датовано вірш “Каменярі”, І.Франко переживає дуже значущий процес переоцінки себе, своїх цінностей і фактично народжується як соціаліст. Цей процес пов'язаний, однак, із втратою попередньої юнацької безпосередності, наївності, навіть еротичного захоплення, адже його листи до Ольги Рошкевич стають усе розсудливішими. І.Франко ніби втрачає половину свого “я”, і думки про смерть, божевілля фіксують процес його ритуального самопосячення громадським ідеалом. У червні 1879 р. він уже цілком розсудливо пише в листі до Ольги Рошкевич, дізнавшись про заручини її з Володимиром Озаркевичем: „(...) я чую, що сила мого чуття підтята, і мені здається, що ожити наново не може, та й, впрочім, нащо мені його тепер! Але, жалуючи на долю, що позбавила кар'єри мене і подібних мені, не забувай, що іменно наша недоля причинилась до витворення і скріплення нових характерів, чесних, розумних і мислячих людей, між котрими ти і другі можуть вибирати” (48, 192).

Франкові “Каменярі”, написані саме в цей період, символічно закріплюють момент ініціації. Рядки про поховання заживо засвідчують, що поет фактично бачить свою смерть як людини приватної. Віднині він глибоко ховає своє справжнє лице й натомість виставляє свого двійника та одягає громадську маску. Маска каменяра, отже, засвідчує свідоме ідентифікування себе з новою соціальною роллю. Так у Франкову творчість входить тема двійництва. Акт самопоховання, тобто самогубство, стане при цьому постійним мотивом його символічної автобіографії.

“Каменярі”, коментував І.Франко, — “се алегоричний образ громади працівників, що спільною важкою працею ламають скелю для промощення дороги”. Хоч він і зазначає, що вірш не автобіографічний, однак у це важко повірити. За словами автора, тягар, який тисне на каменярів, — “таємний, укритий, психічний”. Саме звідти, з психічного напруження та прихованого ініціального дійства поховання заживо виростає колізія двійництва. Загнаний у підсвідомість таємний тягар ритуального самовбивства неминуче то викликає моменти напруження та галюцинації, то провокує моменти розслаблення, що супроводяться зустріччю “зовнішнього”, публічного, та “внутрішнього”, суб'єктивного “я”.

Символіка Франкових “Каменярів” має і масонський смисл. Ідеться передусім про масонську культурософію з її глибоким культурним та духовним контекстом. Загалом масонство має різні виміри — політичний, культурософський, релігійно-духовний. Можна навіть говорити, що існує ейдологія цього стилю. „Чи можна говорити про масонський стиль творчості? На мою думку, можна і слід”²⁸, — досить категорично

²⁸ Сакулин П. Масонство // Филология и культурология. – М., 1990. – С.193.

стверджував П.Сакулін. Образ людини-мандрівника, сліпця, шукача істини, мотиви аскетизму, висока біблійна риторика, сектантська фразеологія, звернення до апокрифічних тем — такі прикмети масонського стилю. Звичайно, масонський стиль легко прочитується у творчості письменників другої половини XVIII ст. та першої половини XIX ст., розгортається в межах сентименталізму, преромантизму та романтизму; він також живить образність символізму й неоромантизму початку XX ст. Однак масонський стиль інтегрувався також авторами, в яких романтизм поєднувався з реалізмом, а натуралізм із гностицизмом. До них, безперечно належав і І.Франко. Загалом масонство опонувало раціоналізму просвітництва та продовжувало традиції ранньохристиянського духовного синкретизму, ідеалізму та гностицизму.

З кінця XIX ст. масонство в Україні набуває політичного характеру і, очевидно, значною мірою визначає зміст народницьких ідеалів. В Україну масонство приходило, як писав С.Єфремов, який на початку XX ст. особисто був учасником масонського руху²⁹, “або через Великоросію, або через Польщу”³⁰. Сповідуючи народницькі ідеали, учений розглядає масонство через взаємини народу й інтелігенції та асоціює його передусім зі спробою створити й розгорнути ідеологію національної української інтелігенції. Шкодюючи, що масонству в Україні бракувало громадських і національних ідеалів, він указує на передумови, які могли б сприяти появі суто українського масонства. На думку С.Єфремова, вони були закладені в братських організаціях та філософії Г.Сковороди. Подібно до масонських організацій, братства — нащадки середньовічних гільдій та цехів — вони були організовані згідно з певними правилами і мають власні ритуали й моральні ідеали. А філософія Г.Сковороди аж ніяк не вписувалася в рамки загального просвітництва, базованого на раціоналізмі, і долучалася радше до нерационального, інтуїтивного або сердечного, знання, виразником якого — серед інших філософій — було й масонство.

Значний імпульс для розвитку масонства в Україні дав період романтизму, а також декабристський рух, польські патріотичні таємні товариства тощо. Полтавська ложа “Любов до Істини” та київська ложа “З’єднаних Слов’ян”, на думку С.Єфремова, стали найвідомішими з масонських організацій в Україні. Зрештою, дослідник стверджує, що новостворюване українське масонство формувалося, аби “служити завданням українського громадського руху”³¹.

Роль масонського руху в Україні та його місце в суспільно-культурних і політичних ідеологіях XIX—XX ст. досі залишаються недостатньо дослідженими³². Однак можна з певністю стверджувати, що сліди властивих масонству ідей вільного розуму, духовної свободи, морального просвітництва, внутрішньої релігійності, філософії серця прочитуються і в “кирило-мефодіївців”, і в представників київських “Громад”. Сучасні дослідники ведуть мову про надзвичайну поширеність масонської філософії серед літераторів, політиків, науковців на теренах усієї Європи кінця XVIII — XIX ст.

Повертаючися до постаті І.Франка, зауважимо, що масонськими ідеями живилася творчість багатьох його улюблених духовних авторитетів, зокрема Гете. Та й коло науковців, із якими контактував І.Франко, було якщо не пов’язане, то принаймні знайоме з масонською філософією та культурологією. Згадаймо принаймні О.Веселовського та О.Піпіна, з якими листувався і яких глибоко поважав український поет (Веселовський навіть мав намір написати статтю про нього). І.Франко, який цікавився давньоруськими літературними пам’ятками в річищі культурно-історичної школи, досліджував перехрестя різних релігійних і духовних течій — гностицизму, масонства, буддизму, вивчав ранньохристиянську апокрифічну літературу, був достатньо ознайомлений з масонською символікою. А в період, коли писалися “Каменярі”, він міг перейняти її і в

²⁹ Див. Єфремов С. Про масонство в Україні // *Урок української*. — 1999. — №2-3. — С.61-64.

³⁰ Єфремов С. Масонство на Україні // Єфремов С. Статті. Наукові розвідки. Монографії. — К., 2002. — С.689.

³¹ Там само. — С. 695.

³² Див. зокрема: Білокінь С.І. Масони і Україна : міркування з приводу проблеми й дотичної літератури // *Пам’ятки України*. — 2002. — № 2; Омельченко І. Український панславізм та ідея „Сполучених штатів Європи” // *Людина і політика*. — 2000. — № 1(7); Ходоровський М. Масони у Галичині XVIII ст. // *Ї. Незалежний культурологічний часопис*. — 2004. — № 36.

межах соціалістичного руху, до якого долучився завдяки оточенню М. Драгоманова. В усякому разі, “Каменярі” пропагували близькі масонству ідеї духовного посвячення, служби майбутньому ідеалові, самозречення, нового життя й нової людини, жертвовності самопосвячення. Сама “каменярська” символіка була в основі своїй глибоко масонською.

Про зв'язки М. Драгоманова з масонством спеціальних досліджень бракує, хоча можна зустріти твердження, що він був посвячений у масони в 70-х роках ХІХ ст. Зрештою, його культурні та політичні ідеї, базовані на етиці свободи, уже нагадують масонські ідеали. У трьох листах до редакції львівського „Друга” (1875-1876), які справили визначальний вплив на ціле покоління галицької радикальної інтелігенції, зокрема й на Франкову долю, М. Драгоманов прокламував створення в Галичині „передової, європейськи освіченої відданої народу меншості”. „Справа в тому, що вищезгадану меншину в Галичині треба ще створити і організувати. Найприродніше вам зайнятися цим створенням молоді (...)”³³, — закликав він студентів, згуртованих навколо „Друга”. Таку „меншість” він ідентифікував із „передовою меншістю, яка ось уже з сотню років працює по всій Європі для звільнення розуму і волі народу від середньовічного рабства, — меншості, яка розвинула свіжі народні літератури для себе і для мас народу”³⁴.

Звичайно, можна кваліфікувати такі суспільні й культурні ідеали як загальноєвропейські та просвітницькі. Однак звернімо увагу на те, що 1867 р. під керівництвом Гарібальді створюється міжнародна масонська організація „Ліга миру і свободи”, яка проголосила створення Сполучених Штатів Європи. У рамках цієї ліги М. Бакунін створює таємну організацію „Альянс інтернаціональних братів”, які, стверджує О. Платонов, вирізнялися стадіями посвячення: таємні „інтернаціональні брати”, потім „національні брати” і далі — напівлегальний „Міжнародний альянс соціалістичної демократії”. На Базельському конгресі Інтернаціоналу в 1869 р. М. Бакунін намагався взяти у свої руки керівництво міжнародним Інтернаціоналом³⁵.

У статті „По вопросу о малорусской литературе”, написаній 1876 р. у Відні, М. Драгоманов висловлює сподівання щодо створення „справжнього, просвітительсько-гуманного і федерально-народного слов'янофільства” в Росії і серед паростків його називає з боку „великоросів” Бакуніна і Герцена, а з боку „малоросів” членів київського Кирило-Мефодіївського братства Т. Шевченка та М. Костомарова. При цьому М. Драгоманов нагадує, що останні були заслані за участь у створенні таємного товариства та наголошує на загальнослов'янських ідеалах обох „братчиків”³⁶.

Привертає увагу та послідовність, з якою український учений і політик проповідує в листах до „Друга” програму нового руху, складниками якого виступають і жіноча емансипація, і вироблення нової літератури, і національна та мовна ідентифікація себе з народом. Він наголошує на „пристрасному ставленні до справи”, що, на його переконання, лише й рухає суспільство. Особливо наполегливо М. Драгоманов проповідував розрив зі старою клерикальною інтелігенцією, стверджуючи, що варті поваги лише ті з вищих класів, хто найбільш свідомо переходить „на сторону маси, plebis, тобто хто зраджує вищим класам і прагне злитися з масою, передаючи їй розумовий розвиток, наслідуваний від минулої історії з її процесом диференціації населення, досить болісним”³⁷. Слово „зрада” якимось випадком з цілої моральної й суспільно-просвітницької риторики М. Драгоманова. Однак важливо, що з самого початку самопосвячення І. Франка (а листи М. Драгоманова були своєрідним євангелієм для нього, як і для інших молодих галичан) мотив зради йде поруч із поняттям вибору, і, як і колізія двійництва, стане одним із наскрізних у символічній автобіографії І. Франка.

Цікаво, що після смерті М. Драгоманова, говорячи про світогляд ученого, І. Франко

³³ Драгоманов М. Третій лист до редакції „Друга” // Літературно-публіцистичні праці у двох томах. — К., 1970. — Т. 1. — С. 427.

³⁴ Драгоманов М. Другий лист до редакції „Друга” // Там само. — С. 409.

³⁵ Див. Платонов О. А. Терновый венец России. Тайная история масонства 1731 — 1996 / Издание 2-е, исправленное и дополненное. — М., 1996. — 704 с. Цит. за <http://www.rus-sky.org/history/library/plat1-1.htm>.

³⁶ Драгоманов М. По вопросу о малорусской литературе // Літературно-публіцистичні праці у двох томах. — Т. 1. — С. 389.

³⁷ Драгоманов М. Третій лист до редакції „Друга” // Там само. — С. 423.

апелював до масонської символіки. За його словами, у тому типі дворянської культури, яку уособлював М. Драгоманов, давня козацька традиція ще на початку XIX ст. зрослася з ліберальними ідеями Західної Європи (45, 424), а осердям теорії Драгоманова стала думка про те, що “планова перебудова суспільності потребує майстра і не допускається сліпим інстинктом”. Аналізуючи суспільно-політичні погляди вченого, І. Франко вказує також на масонську у своїй основі ідею духовного перетворення народу, якій поклонявся М. Драгоманов, а саме на “принцип культурности й освіти, що, виробляючи поодиноких людей і виховуючи їх у принципах свободи та пошани прав інших, тим самим підносить і з часом чимраз більше підноситиме інтелектуальний рівень та етичне вироблення цілих мас народу” (45, 428).

Так само листи М. Драгоманова до редакції “Друга”, які мали вирішальний вплив на переорієнтацію молодих народовців, зокрема І. Франка, у напрямку позитивізму, натуралізму та соціалізму, несли в собі ідеали морального, індивідуального та суспільного перетворення, близькі масонам. Не забуваймо, що М. Драгоманов І. Франко вважає винуватцем свого першого арешту. Висловлю припущення, що не випадково, отже, у хворобливі Франкові галюцинації приходять люди, так чи так пов’язані з масонством: М. Драгоманов, М. Костомаров, О. Веселовський. М. Драгоманов тримає в руках золотий молоток, а саме молоток служить франкмасонською емблемою майстра-масона й символізує силу, що руйнує всі перешкоди та прокладає шлях до загальнолюдської рівності.

В образку “Рубач” (1886), присвяченому, до речі, пам’яті М. Драгоманова, І. Франко алегорично окреслює свій шлях — “далеку і важку мандрівку”, блукання темним лісом, галюцинації, видіння, демонічні спокуси, які лякають його, і врешті зустріч із рубачем, “чоловіком у грубій, мужицькій сіряку” із сокирою в руках — як процес, що нагадує масонські ініціації. “Ходи за мною!” — відповів незвільнений мандрівець голосом таким спокійним, лагідним і при тім рішучим, що відразу почув прилив нових сил у мускулах і нової надії в душі” (16, 217). Усі перешкоди здолав таємний невідомий із сокирою в руках (чи молотом, бо він, як і каменярі, рубає і скалу на своєму шляху). Навіть кров повішених не похитнула його віри. “Храм наш в дусі і в правді, — мовив. — Ті, що своєю кров’ю записали її свідоцтво, повинні бути для нас дороговказом, але не божками. Їх перемогу, але не їх моцні будемо святити” (6, 220). Загалом уся алегорична картина подорожі та окремі її елементи (пекельна мандрівка, страхи, сліпота, зустріч із лісовим велетом, народження почуття члена нової сім’ї, повчання велета не поклонятися символів влади та майбутньому спасінню) дають змогу розглядати її як опис ініціації, що їх, згідно з масонськими церемоніями, має пройти посвячуваний у учні. Ці ініціації таємні, під час їх проведення посвячуваний символічно переживає щось близьке до смерті й нового народження, і стосуються вони досягнення знання. Таке “знання” проповідує рубач: “Зумійте бути вільними — і будете вільними! Забажайте бути братами — і будете братами. Зумійте жити — і будете живі” (16, 221). Рубач, який учить “рубати заборони на шляху людськості, заборони, покладені дикістю, темнотою і злою волею”, посвячує так нового члена — будівничого вселюдського храму — і дає йому в руки сокиру.

Саме походження таємного товариства франкмасонів пов’язане з братством діонісійських ремісників, що було популярне ще в античні часи й підпорядковувалося діонісійським містеріям³⁸. У період середньовіччя це братство трансформується в секту будівельників-мулярів, або, інакше, мандрівників-масонів, чия таємна місія полягала в тому, що вони володіли архітектурними знаннями, які давали їм змогу дотримуватися гармонійних пропорцій природи при спорудженні храмових будівель. Виникнення таємних каменярьських сект пов’язують також із єгипетськими колегіями архітекторів-будівельників, що віддавна мають стосунки до релігійних товариств. Володіючи секретами універсальної гармонії, мулярі-каменярі були наділені здатністю творити в унісон із колообігом життя й смерті, ототожнюючи себе з творчою силою самої природи.

³⁸ Про гностичну та масонську філософію див., зокрема: *Гностики*, или “О лжеименном знании. — К., 1996; *Мэнли П. Холл*. Энциклопедическое изложение масонской, герметической, кабалистической и розенкрейцеровской символической философии. Интерпретация Секретных учений, скрытых за ритуалами,

Можливо, зовсім не випадково у „Бориславі сміється” проповідником цехового братства виступає Бенедьо Синиця, якого І.Франко називає „помічником мулярським” (15, 264). Самі ж каменярі в однойменному вірші І.Франка перейняті вірою, що „кров’ю власною і власними кістками” твердий змурують „гостинець” і „за нами / Прийде нове життя, добро нове у світ” (1, 68).

Окрім антропософських і натурфілософських ідей, масонська філософія була спрямована й на перетворення людства та на його оновлення. Масони сприймали суспільство як грубий і необтесаний камінь, як природу, що її мають перетворити каменярі, як ізмарагд, який слід відшліфувати. Така філософська символіка цілком збігається з тією ідеологією каменярів, яку створив І.Франко. Адже його каменярі — будівничі нового світу, що володіють особливим знанням і мають особливу місію. Вони також ритуально посвячують себе — аж до поховання заживо; вмирають, торуючи шлях до майбутнього вселюдського храму. Як герметичне вчення, що ввібрало східні релігійні уявлення, масонство звернене і до трансформації душі — проявлення непроявленого, висвітлення невисвітленого, виведення несвідомого на інший, гармонійний рівень. Фактично в „Каменярах” І.Франко здійснює терапевтичну розрядку надмірного психічного напруження, виводить назовні через візію несвідоме, що тисне тяжким тягарем на каменярів.

Масонська філософія — це суміш езотеричних і гностичних ідей. У гностичному аспекті каменяря, будівничий і артист виступають посередниками, які ведуть до знання, на шляху до якого їм уготована доля жертви. Подібно до діонісійських містерій, життя для масонів — це велична трагедія, смисл якої полягає в готовності пожертвувати собою, тобто піти на смерть. Призначений для служіння величному майбутньому людства, посвячений майстер має бути готовий відмовитися від життя й померти за загальне добро. Смертна людина помирає, аби відродилася людина нова, достойніша й істинніша. Смерть переживається не лише біологічно, а й гносеологічно. Свідомість мусить померти, згоріти в огні трансформацій та ініціацій, бути перемеленою й роздрібною, перш ніж зможе перетворитися й досягнути нового, зрілого та оновленого стану. Переломний, травматичний характер Франкових „Каменярів” безсумнівний. Вірш став безпосереднім наслідком цілої низки вражень і подій — пережитого арешту, відчуття повного розриву зі світом, враження запертої в „живу могилу” душі, навернення до соціалізму. Усе це — елементи гностичної драми І.Франка.

У культурологічних працях І.Франко часто й багато говорить про гностицизм, масонство, богомільство. „Гноза Сина Божого”, яку він побачив у посланнях св. Павла, де „способами рабинської діалектики і книжності виставлено гнозу сина Божого, що тілом умирає на хресті як жертва за людські гріхи, щоб духом віджити на образ Божої величності в блискучій людській подобі і розпочати панування над громадою, зложеною з усіх народів” (38, 438), кидає світло й на гностичну драму каменярів. Месіанський сенс каменярів очевидний, адже їхнє жертвування собою невіддільне від „панування над громадою”.

Усю Франкову творчість можна розглядати як гностичну драму, зав’язкою якої служать „Каменярі”. Саме така гностична основа простежується на глибинному рівні творчих шукань, етапів еволюції, культурософських концепцій І.Франка. Ця драма дає змогу вийти поза дидактичне трактування окремих положень, вихоплених із Франкових творів, оскільки відкриває іманентну логіку художніх, духовних і навіть громадсько-політичних трансформацій письменника. Гностичний контекст вводить літературну творчість І.Франка в контекст ірреальної, духовної течії європейської культурософії. Франкова гностична драма має різні акти й розгортається паралельно на різних рівнях, залежно від віку, природних циклів, громадських колізій, суспільних і національних ідеалів. Вона також має кілька рівнів — інтелектуальний, природний, душевний. Її стадії — фази ідеалізації, роздвоєння та гармонії. Форми, в яких розгортається гностична

аллегориями и мистериями всех времен. – Новосибирск; М., 1997; *Hans Jonas. The Gnostic Religion. The Message of the alien God and the Beginning of Christianity.* – Boston, 1991.

драма, водночас і реалістичні, й алегоричні, натуралістичні та параболічні. Усі ці рівні, фази та цикли переплітаються, перебувають у постійному процесі трансформації та переходів. Не дивно, що індивідуальні духовні шукання І.Франко вибудовує в унісон із процесами самопізнання людськості, а також із природним колообігом народження та смерті. Цикли суб'єктивних духовних перетворень нагадують у його поезіях природні процеси зміни пір року, вбирають віталістичні заклинання, звернені й до матері-природи, й до вищого духу — знання. Такі перетворення мають і соціально-культурний символічний контекст. Він пов'язаний із національними ідеалами, з розвитком нової української інтелігенції, з якою поет ототожнює себе. У кожному з цих випадків — на рівні соціального ідеалу, нового знання, нової інтелігенції, власного “я” — ідеться про перетворення та народження нового стану й нового знання, а також про жертву, що “вмирає на шляху”. Символіка провідника, каменяра, іншими словами, *жертви, що вмирає на шляху*, як гностична тема отримає у Франкових творах багатопланове означення і стане центральною в його культурософії.

Микола Ільницький

ПОЄДИНОК ІЗ СОБОЮ: ПРОБЛЕМА ДВІЙНИЦТВА В “ПОЄДИНКУ” І.ФРАНКА ТА “ДВІЙНИКУ” Ф.ДОСТОЄВСЬКОГО

Перегук проблематики оповідання Івана Франка “Поєдинок”, як і поетичної візії з такою ж назвою (обидва твори датуються 1883 роком), із повістю Федора Достоевського “Двійник” (1846) такий прозорий, що дивно, чому це досі не привернуло уваги літературознавців, зокрема дослідників творчості І.Франка. Здається, один тільки Г.Грабович у статті “Вождівство і роздвоєння: “валєнродизм Франка” побачив Франків “Поєдинок” у контексті розробки мотиву роздвоєння в європейських літературах і назвав повість Ф.Достоевського¹.

На нашу думку, ці два твори можна розглядати як певний упровід, пролог, початкову стадію розробки однієї з магістральних тем у творчості як Достоевського, так і Франка, на чому стосовно кожного з них окремо наголошували дослідники. “Двійництво — чи не найсвоєрідніша тема Достоевського”, — писав Д.Чижевський у статті “До проблеми двійника у Достоевського”, при цьому наголошуючи, що перший твір, у якому вона порушена, а саме повість “Двійник”, залишався поза увагою тих дослідників, які вважали цей твір наслідувальним, що начебто “виник під впливом чи то “Шинелі”, чи то “Носа” Гоголя, чи західноєвропейських зразків”².

У І.Франка мотив розщеплення особистості, двійництва, що веде до поєдинку із самим собою, а далі й до зради та самогубства внаслідок втрати цілісності індивідуального “я”, теж пронизує всю його творчість, розгортаючись у розгалужені сюжети повістей та поем. “Поєдинок” (у прозовому та віршованому варіанті) як пролог до цієї проблеми теж залишався на маргінесі літературознавчих досліджень.

Аналіз мотивів двійництва та роздвоєності в усій складності закладеної в ньому проблематики був неможливий у літературознавстві радянського періоду, скерованого в одну площину — на виявлення класових антагонізмів, обминаючи сферу психологічних, а надто підсвідомих спонук людських учинків. “Снобом дволичності” оголошувався навіть Шекспірів Гамлет, з-під поли плаща якого нібито визирають “хвостики свастики” (за М.Бажаном).

Про характер підходу до цієї проблематики та її трактування дає уявлення монографія О.Дея “Іван Франко. Життя і діяльність”, у якій автор не тільки зводить складну колізію двійництва до механічного протиставлення “Мирона-відступника, що в розпалі бою зрадив повсталі маси й залишив їх на поталу ворогові, і Мирона-

¹ Грабович Г. Тексти і маски. — К., 2005. — С.105.

² Чижевський Д. Філософські твори: У 4 т. — К., 2005. — Т.3. — С.360.