

Сидоренко Л. І.,

викладач кафедри української мови та культури
Національного авіаційного університету

«ПОЛУМ'ЯНА І СТРАЖДЕННА ДУША»: СТРАТЕГІЇ СТВОРЕННЯ НОВАТОРСЬКОГО ОБРАЗУ ІВАНА ФРАНКА У ДРАМІ АЛІНИ СЕМЕРЯКОВОЇ «СПОВІДЬ З ПОСТАМЕНТУ»

Анотація. У статті досліджено біографічну драму Аліни Семерякової «Сповідь з постаменту» та стратегії новаторського образу Івана Франка, інтенції до поглиблення філософської проблематики. Висвітлено образ митця у культурологічній системі координат – національній специфіці літератури, особливості міжкультурного діалогу.

Ключові слова: біографічна драма, авторефлексія, метаконцепція, метадискурс, метадрама.

Постановка проблеми. Темою дослідження обрано встановлення діалогу класики й сучасності, узагальнення уявлень про творчу особистість у цілому у процесі художньої авторефлексії літератури.

Метою статті є розкриття своєрідності рецепції сучасної біографічної драми в українському літературознавстві.

Виклад основного матеріалу. Кінець ХХ – початок ХХІ століття стали у науковому дискурсі сучасної драматургії часом активної аналітичної рефлексії, підведенням підсумків дослідження певних періодів, оприявлення лагун, осягнення нових перспектив.

Стало очевидним, що більшість наукових праць мають історико-літературне спрямування, присвячені окремим етапам шляху драмопису – від середньовіччя до театру корифеїв і, зрештою, до мистецького зламу межі ХІХ–ХХ віків. На цьому фоні досліджень визначальних етапів руху літератури для сцени аналіз драмопису ХХ століття, тим більше його другої межі (ХХ–ХХІ століття) виглядає явно недостатнім, хоча очевидною стає художня вагомість і перспективність породжених цим часом феноменів.

Твір Аліни Семерякової «Сповідь з постаменту» присвячений постаті Івана Франка. Намір створити принципово новаторський образ саме цього генія й переглянути вже сформований канон інтерпретації має не тільки загальнокультурні, а й особисті для Аліни Семерякової причини, оскільки письменниця постійно відчуває себе у дискурсі Франка. Драматург закінчила Львівський національний університет імені Івана Франка (власне, її подія п'єси розпочинається біля будівлі вишу й пам'ятника генію, оточеного самозаглибленою й закоханою молоддю). А біографічні твори Семерякової – «Сповідь з постаменту» (2001), «Хтось чорненький і хтось біленький» (2000) були вперше поставлені у Студентському театрі-студії рідного університету імені Івана Франка, власне там вона отримала творче хрещення.

Вибір знакових фігур для художньої інтерпретації – Лесі Українки, Ольги Кобилянської, Івана Франка – свідчить про те, що саме у перехідній добі кінця ХІХ – початку ХХ століття письменниця шукає естетичні й філософські опори, взірці для самоідентифікації сучасного митця і через те послідовно переосмислює художні надбання й життєвий шлях геніальних співвітчизників.

У цьому плані наміри Аліни Семерякової збігаються з загальними сучасними інтенціями на перегляд спадщини класиків. Але на відміну від постмодерністських стратегій обігрування канону, травестії, провокації письменниця пропонує інший шлях. Це відкриття невідомого Франка. Така мета досягається стратегією зміни дискурсів.

Про це свідчить і назва твору – «Сповідь з постаменту». Автор не має наміру знімати класика з постаменту в авангардній манері або ж травестійно його знижувати, осучаснювати (на кшталт «поп-Шевченка»), ця стратегія досліджувалася Тамарою Гундоровою). Постамент як романтична або модерністська дистанція між Митцем і повсякденністю залишається. Щоправда, Франко в авторській ремарці сам сходить з постаменту задля діалогу з нашими молодими сучасниками, а сповідь замінює епічну дистанцію ліричним співчуттям.

При цьому, як і у постмодерністських творах, канон переглядається. Руїнується також ідеологічний дискурс, у межах якого одна знакова фігура замінювалася іншою без якісного переосмислення історії, мистецтва. Автор протестує проти розгляду літератури із суто ідеологічного ракурсу, проти механічного перевертання полюсів, яке було притаманне багатьом науковим і критичним інтерпретаціям 1990-х років. Саме у такому ключі можна інтерпретувати слова з авторської «статті передмови», в якій письменниця вважає за необхідне обґрунтувати власну позицію та зміну ракурсів і дискурсів художнього висвітлення фігури великого митця. «27 серпня цього року франкознавці підкреслять і відсвяткують у «вузькому колі» 143-річчя від дня народження їхнього Вічного революціонера, який уже десять років перебуває на посаді штатного Національного Генія. Замість Леніна, Сталіна, Маркса, так цитованих свого часу на всіх університетських лекціях, тепер народним оракулом, слова якого багато значать у всіх царинах науки, сподобився Франко, І знову «перебір» [1, с. 250].

Ще більш неприйнятною для автора є позиція травестійної дискредитації, знетронення, зведення величної фігури до пересічної й навіть перверсійної. Тут автор згадує численні «легенди» щодо хвороб Франка, його фізичних вад, «безумства», «Але версія ця завдяки «дослідженням» деяких журналістів тримається міцно. Зрештою, хто може вичерпно відповісти на питання: що це була за хвороба? Люди потребують не версій, а харизми...» [1, с. 251].

На наш погляд, кидається докір не тільки безвідповідальним журналістам, які вигадують сенсації, власне, паразитують на постаті митця, а й усьому враженому культурною кризою суспільству.

Власне, відвертання автора від двох полюсів інтерпретації – офіційного канону і десакарлізованого образу – підтвер-

джує те, що Аліна Семерякова сприймає фігуру Франка як проблему й виклик для сучасної культури.

Перебираються й інші образні моделі й інтерпретації. І всі вони вже у «Статті-передмові» дискредитуються або ж перевертаються, лишаючи чисте поле для створення нової концепції.

Якщо «пророк», то не народної долі, а власної. У підтексті може знаходитися архетип Кассандри. Саме у такому ключі інтерпретується сон чи кара Франка, сповнені символами смерті, мотивами власного похорону, засудження, поховання живцем. Саме таке видіння перевернуло світосприйняття митця, стало, як справедливо вважає автор, екзистенційною межею долі й світосприйняття. «1899 року він вже знав, що його чекає, він вже бачив своє майбутнє. Але не міг навіть досягнути, наскільки страшні випробування впадуть на нього від людей <...>, а ще більше – від надприродних сил, а особливо – від духа прижиттєвого його вчителя і мучителя Михайла Драгоманова» [1, с. 250].

Автор акцентує, що за логікою характеру й світосприйняття митця трагічна подія пророцтва власної долі не дезорієнтує поета, а підносить, надихає на створення шедеву – «Мойсея», тобто призводить до найвищого розуміння архетипу пророка. Зазначимо, що подібна логіка переживань була властива і Льву Толстому, який пережив свій «Арзамаський жаж» – видіння смерті, що вплинуло на екзистенційну глибину його творів.

Автор драми пропонує власний міфологічний орієнтир, що витісняє канон Каменяра. Це – Ікар. Він у п'єсі вибирає семантику творчого злету, приреченості, загибелі, виклику долі, богам. Традиційний зміст символу збагачується смислами останнього спалаху творчої сили перед переходом в інші світоглядні координати (нове бачення, відкриття потойбічного світу, безумство). «Так уже трапилось, що цей період від 1899 до 1908 року став найбільшим періодом злету – волі, сили, духу, таланту – як це виявилось, злету істинно ікарійського» [1, с. 250].

Дискредитуються численні моделі інтерпретації фігури Франка, причому як прижиттєві («одіозний селянин», «маргінал», «смутна проява»), так і сучасні, особливо негативно «легендарні» («божевільний», «хворий»).

Власне, уже у «Статті-передмові» автор драми формує власне творче надзавдання – відшукати інші, не дискредитовані, не канонічні критерії оцінки фігури Франка й створити образ іншого, справжнього митця.

Символічним втіленням такої мети стає пошук ключа від тайни. Фактично в авторефлексійному плані автор «передмови» переносить на себе реальну ситуацію з життя Франка, вона склалася, коли поет почував себе дезорієнтованим, хворим або ж просвітленим, якому відкрилися очі на потойбічний світ. Поет, відвідуючи рідні Нагуєвичі, тобто, припадаючи до витоків свого життя й таланту, до землі, просив вітчима Гаврилика розкопати стару криницю. «У неї він ще дитиною «був пустив» ключика, а кілька днів по тому у колодязь вдарила блискавка. І тепер, якщо розкопати той колодязь і дістати ключика, хвороба полишить його...» [1, с. 252].

Семантика символів взаємно підсилюється та інтегрується у смислового полі пошуку, містичної тайни. Долучаються смисли традиційних структур – міфу про фатальну помилку й шляхи її виправлення, перелому долі, відродження.

Цей пошук, започаткований у «Статті-передмові», продовжується в основному тексті драми, але в іншій – художній, а не декларативній формі. Він втілюється як в образі Франка, що намагається зрозуміти власні духовні перетворення, так і в образі «Журналістки» – альтер его автора. Цей, другий персонаж

належить сьогоденню й одночасно переміщається у минуле, спостерігаючи за душевним станом поета, моментами переходу зі світу реальності до надприродного, а потім і переходом у смерть. «Журналістка» також перетинає кордони світів, моделюючи діалог із душами чи «духами» тих людей, що впливали на долю митця. Зокрема, питає фатальну Целіну про причини її холодності до закоханого й небажання змінити його життя.

Така здатність переміщатися між світами віддзеркалює модерністські орієнтири автора. «Журналістка» – теж митець, і по праву творчої особистості має змогу «відкрити» цим «ключем» зачинені двері між різними реальностями.

Персонаж «Журналістка» ставить перед собою ту ж саму мету, що й автор у «Статті-передмові» – по-новому досягнути фігуру митця й розбити застарілий, рутинізований канон його інтерпретації. Одночасно моделюється образ читача, який має свою внутрішню динаміку інтерпретації спадщини: рухається від наївної довіри до канону, втомивши від ідеалізованого образу до нового відкриття, пошуків параметрів нової картини світу, в якій поет стає важливим орієнтиром. «Великий Каменяр», «Вічний революціонер» <...> Пам'ятник <...> Ні – полум'яна і страждена душа – доктор Франко.

Чому Іван Франко? Я бачу ваші скептичні обличчя. Очікуючи обличчя: ви сподіваєтесь пафосного гімну великому Каменяреві: лупайте сю скалу? Ні, й ще раз – ні! Розрубаємо іншу скалу – скалу односторонності, непорозуміння, обмеженості. Так, гранітну скалу обмеженості, яку сам Франко усе життя рубав – і загинув під уламками. Уявіть собі...» [1, с. 254].

До символу ключа із «Статті-передмови» додається Франковий символ розбитої скали з посиленням семантики руху до мети, а тут пошуку нового розуміння поета, епохи, зрештою, самих себе. Звернення ж до глядача/читача «Уявіть собі...» сигналізує про встановлення певних горизонтів сприйняття твору, правил гри. Це, насамперед, підвищення художньої умовності, відхід від реалістичних координат у бік модерністського типу мислення.

Вже у пролозі, відразу після заклику до пробудження глядацької уваги ця умовність реалізується у фантастичній ситуації й очудненому образі Франка.

Франко оживає, з'являється спочатку у подобі пам'ятника (наче створюючи пародію на поставу статуї), а потім набуває зовнішніх і внутрішніх реальних, а не абстрактних ознак: зменшується монументальний зріст, проступають риси не ідеалізованого, а «музицького» обличчя зі слідами втоми, символічна вишита сорочка замінюється звичним коричневим сердучком.

Ожилий, перетворений «пам'ятник» виявляється людиною, схильною до авторефлексії, самокритики. А модальність діалогу із сучасною молоддю (журналісткою, студентами університету, які легковажно цілуються на сходах монументу, звикнувши до сакральності локусу) виявляється ліричною.

Тема першого ж діалогу ожилого класика з нащадками збігається з метою п'єси – це перегляд канону, критика застарілих інтерпретацій, відкриття нового Франка. А це надалі потягне постановку глобальних проблем про сутність творчої особистості, складність внутрішнього світу митця, буде сприяти обґрунтуванню авторського міфу Франка й метакоцепції Митця у цілому. Тобто, жанрові коди біографічної драми і метадрами органічно переплітаються.

Вже у цьому першому, сказати б, «настановному» діалозі Франка і Журналістки (тобто, класика і духовного нащадку) увиразнюється специфічна стратегія драми Аліни Семерякової.

Це поєднання вільної уяви, фантазії, художньої умовності та фактичного, біографічного матеріалу. Для автора у рівній мірі важливо, щоб глядач/читач побачив у творі «установку на достовірність» (за Л. Гінзбург) і, одночасно, приєднався до свободи інтерпретації, визнав підвищену умовність, налаштованість на створення складного, багатогранного образу. У ролі документального підґрунтя використовуються твори самого Франка й спогади про митця, його зафіксовані самохарактеристики, статті сучасників (зокрема, Гната Хоткевича), зображення на світлинах. Вони й стають «ключем» до внутрішнього світу поета.

Журналістка, звертаючись до оживлого поета, що сходить з постаменту, дивується канону від реального образу митця.

«Ж у р н а л і с т к а. <...> Але ж чому ви, Іване Яковичу, такий високий? За спогадами, фотографіями, низький, а тут ...

Ф р а н к о. Людська думка, панно. Вона здатна вивищити карлика. Подивіться, як ваші сучасники витесали мене у червоний граніт, з якого все життя виборсувався, – он я, Високий, Велет, Брила, стою і пильним оком дивлюсь навпроти – на свій університет, і називаюся «вічний революціонер». Скільки парочок цілуються на моїх сходах на перервах і на парах! Бог із ними – вони молоді, вони інші, ніж були ми, але однакові з нами.

Ж у р н а л і с т к а. Вас називають генієм.

Ф р а н к о. Це не мене називають, а того кам'яного гіганта, Каменяря. Я ж завжди казав:

Я не геній, синку милий, Це тому, що крізь по полю
Й сім ніколи не чванивсь. Ще багато куколю.
Працював, що було сили, Що царює баба-блага,
Для голодних пік квапливо Так, що й краю їй не знать,
Разовий, не панський хліб І не маю палки мага,
І ставав на всяке жниво, Щоб потвору цю прогнать!
І в'язав свій скромний сніп. Ах, коли б я геній був!
А що часом стогну з болю З тих істерій, невростеній,
І в зневірі сльози ллю, Я б вас чаром слов здобув,

Я б вас двигнув, переродив,
Я б вам виправив хребти,
Я б мужів з вас повиводив,
Навіть з мавп таких, як ти!» [1, с. 255].

Вибір саме цих віршів Франка, розміщення їх у сильній композиційній позиції «Прологу» до основної дії моделюють у підтексті комплекс авторських ідей, модальність інтерпретації та її вектори.

Вірші роблять поета, автора п'єси й глядача співучасниками загальної справи перегляду канону.

Вони звернені до молодого покоління, яке поет визнає близьким («вони», студенти, «інші», «але однакові з нами»). Тобто слова мають бути сприйняті глядачами на свою адресу як наказ, заклик до змін – виправлення хребтів і зростання.

У віршах звучить домінуючий мотив п'єси – перетворення, «переродження». У «Сповіді з постаменту» суттєві перетворення переживає сам Франко, його образ, інтерпретація. На культурне перетворення сучасника розраховує й автор, намагаючись сприяти цьому своїм твором, фактично, наслідуючи мету геніального поета. І слова Франка, і реакція Журналістки формують метадискурс, підштовхують до роздумів про силу слова, призначення мистецтва, сутність генія – тобто до комплексу проблем саме метадрами. Причому геніальність поета доводиться в апофатичний спосіб через заперечення, а характе-

ристика адресата вірша – у формі провокації («синок» названий «мавпою», яка має перспективу еволюції до «мужа»).

Найважливішою стратегією створення новаторського образу Франка стає у п'єсі зміна дискурсів і ракурсів зображення знакової постаті. Ідеологічний дискурс замінюється наступними.

По-перше, увиразнюється дискурс метафізичний. Про це свідчить загострення проблеми віри, моделювання поетом своєрідної й багатовимірної картини світу, в якій реальне й надприродне вільно поєднуються, а співрозмовниками митця стають духи знакових для нього людей. Різка зміна світосприйняття інтерпретується героєм як відкриття внутрішнього зору й поціновується амбівалентно: як хвороба і як найвище надбання, що заступає інші пріоритети.

По-друге – це дискурс екзистенціальний. Він реалізується у гострому внутрішньому конфлікті, переживанні межових станів, переходу до смерті, осмисленні категорій провини, покарання й суду.

Важливу роль відіграє також ліричний дискурс, ракурс зображення любовної та сімейної драми («Так Бог дав»). Вони у певному ключі висвітлюють тему долі, фатуму, співвідношення творчості й гострих переживань.

Усі дискурси сприяють руйнуванню канону Франка, очуднюють його образ, роблять його людяним, близьким читачеві, відкривають можливості для створення широкого поля моделей інтерпретації.

Важливою стратегією твору, що поєднує усі названі дискурси, стає перетинання реального й надприродного світів.

У такому стані постійного переходу кордонів знаходиться головний герой. Він бачить надприродне, говорить з духами, йде на їх суд і виконує покарання (що сприймається оточуючими як безумство, а автором – як містична сторона незбагненого світу). Франко у п'єсі сприймає себе одночасно і як хвору людину, і як просвітленого новим знанням, і як такого, що знаходиться на межі життя та смерті, отримує надзвичайно важливий метафізичний та екзистенціальний досвід.

Так само й інші персонажі – історичні фігури (кохані жінки, некохана дружина) та вигадані (узагальнені «Селянин» і «Паннич») функціонують у декількох світах, реальному, художньому (у творах), містичному. Вони вершать свій суд над поетом, а потім розчулено визнають його, прощають і проводжають у мить переходу у смерть.

Сама ця стратегія – переходу між світами – художньо осмислюється автором п'єси і змальовується у контрастних модальностях, тобто піддається метаопису. З одного боку, вона поціновується патетично. Франко, за словами Журналістки, вважає свою хворобу «Даром Божим», або ж судом і покаранням Вищих сил за якусь фатальну помилку, порушення табу. У цьому плані показовим стає епізод видіння, яке, за законами жанру, включає сакральні знакові моменти. У страшному сні духи Драгоманова, Костомарова, Веселовського заводять Франка у церкву і золотим молотом, взятим з-під престолу, тобто чарівною зброєю, розбивають йому руки, щоб більше не писав. Формується модальність покаяння, зречення, самосуду. Але, з іншого боку, у координатах реального світу епізод можна інтерпретувати як хворобливі відчуття людини, у якій віднімаються руки.

Зрештою, перехід між світами й розмови з духами дискредитуються й очуднюються, їх містичний пафос перетворюється на фарс. Зокрема, це відбувається у визнаннях дружини, яка у конкретному епізоді стає трагедійним двійником Франка (при

збереженні трагічного підтексту, адже обоє були на схилі літ безумними). Дружина не відстає від Франка у своїх контактах з духами, хвалиться, підозрює, що чоловіка причаровано, що йому пороблено, у травестійному ключі наділяє здібностями до містичного діалогу тварин і навіть предмети їх сімейного дому: «<...> То та відьма Крушельницька так заворожила його <...> А знаєте, до Франка приходять у гості покійники: Драгоманов, Костомаров... І балакають із ним. А до мене приходять Старицький, Костяківський і теж балакають зі мною. У нас тепер усе балакає: наш котик, стіл...» [1, с. 270].

Екзистенціальний дискурс поєднує модальність трагізму людського буття, невідворотного зникнення й одночасно провітлення.

Автор п'єси обирає для зображення поворотні моменти у житті Франка, увиразнює точки повороту, переживання кризи, яке втілюється в образ втраченого шляху, сліпоту, пошуки дороговказу, містичного знаку. Доволі часто включається лірична інтонація сповіді, споминів, підведення підсумків. Вона поєднується із ліричною інтонацією коментаря журналістки. Репліки авторефлексії Франка й інтерпретації Журналістки перетинаються, створюючи ефект взаємного посилення.

Екзистенціальне й метафізичне начала перетинаються.

«Ф р а н к о. <...> Інша гостя у мене тепер гостює. Прийде біла, безока, й сідає отут, в головах. То іще не тяжко, нехай собі сидить, думаю аби не у ногах <...> Бачити її не можу – так вже тяжко сідає» [1, с. 258].

Екзистенціальний дискурс природно пов'язується з аксіологічним, із визначенням нової системи цінностей, увиразненням того справжнього, важливого, що поет намагається залишити після себе.

Висновки. Отже, біографічна драма знаходиться на підйомі і суттєво ускладнюється, демонструючи інтенції до жанрового синтезу. Вона риси, елементи комедії, трагедії, любовної драми, драми ідей, видіння, сповіді, метафізичної поезії; залучає елементи фольклору й особливості наукового дослідження. Простежується поновлення традицій «нової драми» межі ХІХ–ХХ століть, ліричної драми Лесі Українки, актуального досвіду творів Чехова, Шоу, Ібсена. Оновлення актуального досвіду моделює міст між епохами глобальних змін двох рубежів ХХ століття. Біографічну драму характеризує поєднання вільної уяви, фантазії, підвищеної художньої умовності і притаманної документальній літературі «установки на достовірність» (Л. Гінзбург).

Драматургія відбиває загальні процеси перегляду класичного багажу, часто максимально загострюючи авторефлексію літератури. Основою сучасної біографічної драми стає переосмислення «канону» класика. Але своєрідність саме драмопису полягає у тому, що письменники однаково не сприймають дві крайні стратегії інтерпретації генія – створення канону й

деканонізація, знетронення (на відміну від постмодерної прози й поезії). Пропонується нова інтенція – проблематизація знакової фігури, сприйняття її як виклику сучасній культурній кризі, обрання її орієнтиром авторефлексії змін і самовизначення нащадків. Це відбивається у своєрідності конфліктів.

Біографічна драма демонструє інтенції до поглиблення філософської проблематики, Образ митця розглядається у контексті низки проблем: «митець і влада», сила поетичного слова, критерії оцінки й інтерпретації генія, митець і творчість у системі світоглядних й аксіологічних координат (сакральне/ інфернальне начала, апостольське служіння або бунт), «природа таланту». Образ також висвітлюється у культурологічній системі координат – національної специфіки літератури, особливостей міжкультурного діалогу.

Література:

1. Семерякова А. Сповідь з постаменту / А. Семерякова // Сучасна українська драматургія. Альманах. / Редкол. В. Фольварочний (голова) та ін. – Вип 4. / Упоряд. І автор передмови Я. М. Верещак. – К.: Фенікс, 2007. – С. 249-277.
2. Гундорова Т. Г. Початок ХХ століття: загальні тенденції художнього розвитку / Т. Г. Гундорова // Історія української літератури ХХ століття: у 2 кн. – К., 1994. – Кн. 1. – С. 9-43.
3. Гинзбург Л. Я. О психологической прозе / Лидия Гинзбург. – М.: INNRADA, 1999. – 416 с.
4. Хоткевич Г. Зі споминів про Франка / Г. Хоткевич // Спогади про Івана Франка; упорядкування, вступна ст. і примітки М. Гнатюка. – Л.: Каменяр, 1997. – С. 393–396; 593.

Сидоренко Л. И. «Пламенная и страдающая душа»: стратегии создания новаторского образа Ивана Франка в драме Алины Семеряковой «Исповедь с постамента»

Аннотация. В статье исследована биографическая драма Алины Семеряковой «Исповедь с постамента» и стратегии новаторского образа Ивана Франка, интенции к углублению философской проблематики. Раскрыт образ художника в культурологической системе координат – национальной специфике литературы, особенности межкультурного диалога.

Ключевые слова: биографическая драма, авторефлексия, метаконцепция, метакурс, метадрама.

Sidorenko L. “The Flaming and Suffering Soul”: creation strategies of Ivan Franko’s innovative image in Alina Semeryakova’s drama “The Confession from Pedestal”

Summary. The article explores biographical drama of Alina Semeryakova “The Confession from Pedestal” and strategies of Ivan Franko’s innovatory image, intentions to extend the philosophical problematics. The artist’s image in cultural studies’ coordination system – national literature’s peculiarities, specialities of intercultural dialogue, is clarified.

Key words: biographical drama, autoreflection, meta concept, meta discourse, meta drama.