

## ТЕАТРАЛЬНИЙ ФРЕЙМ У СИСТЕМІ ТЕКСТУАЛЬНИХ СТРАТЕГІЙ РОМАНУ «ЧЕСТЬ» М. МОГИЛЯНСЬКОГО

Акулова Надія

*Бердянський державний педагогічний університет*  
grazhyna.na@gmail.com

Коли митець, адресуючи свій твір конкретній цільовій аудиторії, спирається на сформований у свідомості образ читача, художній матеріал організовується автором у специфічний спосіб. Такий текст імпліцитно містить певну систему приписів для адекватної рецепції його глибинного змісту й призначення. Актуалізація соціальних норм і / або літературних алюзій як провідна функція текстувальних стратегій, що уможлиблює творчу співпрацю компетентного читача й тексту, може бути описана в межах поняття «фрейм».

Ідею фреймового способу репрезентації знань першим сформулював відомий у США дослідник штучного інтелекту М. Мінський [Minsky 1975: 211]. За його дефініцією, фрейм – це «структура даних для поняттєвої репрезентації стереотипних ситуацій» у межах загального контексту знань про світ. Лінгвіст Ч. Філлмор [Fillmore 1985] визначив фрейм як когнітивну структуру схематизації досвіду. Як структурний контекст повсякденної взаємодії трактував поняття І. Гоффман [Goffman 1986], акцентувавши його комунікативний аспект услід за Г. Бейтсоном [Bateson 1987: 193–194].

У цьому дослідженні керуватимемось висновками останнього, згідно з якими, «будь-яке повідомлення, що експліцитно чи імпліцитно встановлює фрейм, уже цим надає інструкції реципієнту або сприяє його зусиллям зрозуміти повідомлення, уміщене у фреймі». Важливими для нас будуть також спостереження У. Еко [Еко 2007: 78], який увів це поняття до літературознавчого обігу, розглядаючи фрейм як метатекстуальну рамку текстових ситуацій, що стає інструментом «перемикання коду», завдяки якому читач осягає прихований ідеологічний потенціал твору.

Претензія на компетентного реципієнта, здатного осягнути підтекстові смислові шари, притаманна авторам інтелектуальної прози. В українській літературі розквіт цього жанру, що припадає на кінець 1920-х років, бачиться закономірним з історичної перспективи, адже період початку масових репресій, абсурдних обмежень і цинічних заборон у мистецтві буквально змушував письменників шукати способів завуальовано висловлювати власну позицію. «Філософування на абстрактні теми наприкінці 20-х, – як слушно зауважила Соломія Павличко, – виявилось єдиним способом говорити правду» [Павличко 2009: 213]. 1928 рік – час появи роману «Честь» М. Могілянського, який так і не побачили сучасники. Твір став доступним для широкого загалу тільки в 1990 році й практично одразу був уписаний вітчизняним літературознавством у контекст інтелектуальної романістики свого часу.

Крізь таку генологічну призматику дослідники неодноразово розглядали смислову парадигму твору, зосереджуючи увагу на екзистенційному дискурсі, авторській рецепції винниченківської ідеї «чесності з собою», осмисленні митцем проблеми духовного розвитку нації, його розумінні релевантних добі естетичних принципів, відтворенні концептуальних положень літературної дискусії 1925–1928 років тощо. Однак, незважаючи на порівняно тривалий період незаангажованої наукової рефлексії, сьогодні в літературознавстві продовжують паралельно співіснувати діаметрально протилежні погляди щодо оцінки засадничої ідеї твору – ідеї честі.

Честь – комплексне поняття, що поєднує два аспекти: суб'єктивний (морально-етичний) і об'єктивний (соціальний). Помилково було б розмежовувати їх під час аналізу обраного твору, як це робить, наприклад, С. Кривенко, котрий зосереджується на об'єктивному смисловому плані поняття: «В романі «Честь», – зазначає літературознавець, – автор ще доволі «однозначно» (текст цілком збігається з намірами) формулює свої думки. Негативним тенденціям в державі, що вже

починають набирати загрозливих масштабів, М. Могілянський протиставляє ідею «честі», намагаючись тим самим вплинути на ситуацію» [Кривенко 2012: 114]. Такий підхід є надто прямолінійним, що нівелює іронічний характер твору. Це знижує його інтелектуалізм і спрощує зміст, адже іронія – естетична форма критики.

Іронічна модальність, як відомо, вимагає опори на певний ситуативний контекст. Беручи до уваги конкретний культурно-історичний дискурс, спробуємо розставити деякі смислові акценти. За часів становлення комуністичного режиму ідеологія як форма суспільної свідомості замінила собою релігію. Етика цінностей поступилася місцем етиці норм. Нові активно насаджувані моральні імперативи більше не були абсолютними. Вони стали тією силою, що впливала на процеси соціального (економічного, політичного) перетворення. Поняття честі було одним із найбільш експлуатованих у радянській ідеологічній пропаганді. Достатньо пригадати численні партійні лозунги, що апелювали до цієї суспільно-моральної чесноти: «Партія – розум, честь і совість нашої епохи!», «Праця є справою честі, справою слави, справою доблесті й героїства!», «План – закон, виконання – обов'язок, перевиконання – честь, якість – совість!» тощо.

На зорі активної розбудови соціалізму в СРСР (як і десятиліттям пізніше – в часи його проголошеної «перемоги») профанація владою фундаментальних цінностей – честі, обов'язку, жертвовності, героїзму – особливо гостро відчувалася свідомою інтелігенцією, що спромоглася на адекватну оцінку ситуації. Рупором традиційно виступила художня література. «Український інтелектуальний роман за своїм дискурсом був близький до критичного. Власне, з виродженням у середині 20-х років чесної критики він частково замінив її», – писала Соломія Павличко [Павличко 2009: 213]. Аналізуючи інтелектуальну прозу В. Петрова-Домонтовича й В. Підмогильного, дослідниця зазначила: «Дискурс (а також стиль) обох авторів іронічний, скептичний, навіть не позбавлений пародійних ноток, на противагу романтиці й пафосові офіційного дискурсу радянської літератури» [Павличко 2009: 214]. На нашу думку, ця характеристика цілком надається також до роману «Честь» М. Могілянського, який став іронічним бунтом проти нової соціалістичної моралі.

Такий потенційний смисл у романі, за нашими спостереженнями, актуалізує театральний фрейм. Цілком імовірно, що його поява в системі текстуальних стратегій аналізованого твору не випадкова. Історія знає чимало прикладів, коли театралізація стає культурною домінантою тоталітарного суспільства (див., наприклад, розвідку «Театр Йосипа Сталіна» А. Антонова-Овсєєнка [Антонов-Овсєєнка 1995] або діалог «Про театральність фашизму» Б. Брехта [Brecht 1939]). Радянська модель тоталітаризму не була винятком. Мистецтво Мельпомени перетворилось на важливий механізм маніпуляції свідомістю мас. І «якщо в перші роки революції життя стало частиною театального дійства, то тепер навпаки – воно конструювалося за законами театру» [Прохорова и др. 2014: 304]. Показовою в цьому плані є риторика М. Хвильового в оцінці тогочасної дійсності: «Зрозумійте мене, будьте на часинку «еретиками». Колізія тільки починається. Ця сталінська п'ятирічка – тільки третій акт нашої драми. Два маємо ще попереду. Але чи вистачить на них навіть нашого залізного терпіння? Хтось напевне знайдеться відважний, хтось перший крикне: «Годі! Завісу!» [Любченко 1999: 432–433].

Мова театру, на думку І. Гофмана, стала органічною складовою соціального буття, а відтак – дієвим інструментом його інтерпретації. У ґрунтовному дослідженні «Аналіз фреймів: есеї про організацію повсякденного досвіду» автор виявляє основні компоненти – «слоти» – театального фрейму. Серед першопочаткових соціолог називає наявність сторонніх спостерігачів, конвенцію всіх учасників «підтримувати невинну фабрикацію», моделювання персонажів за принципами типовості, що неминуче призводить до неповноти їх фіктивної персональної ідентичності (типаж, маска) тощо [Goffman 1986: 123–155]. Ці та інші способи транскрибування інформації знаходимо вже на перших сторінках роману «Честь» М. Могілянського: складний багаторівневий конфлікт твору набуває відповідної текстуальної реалізації.

Свого часу в статті «Про честь» А. Луначарський, наголошуючи на єдності особистого та громадського, пов'язав психологію соціалістичного руху із психологією честі: «Саме честь, – писав перший нарком освіти СРСР, – поєднує інтереси особистості з інтересом класу і, зрештою, люд-

ства» [Луначарский 1906: 73]. Автор роз'яснив походження і сутність «новітньої форми честі», яку вважав найбільш прийнятним «запобіжником» проти загрози соціального атомізму, відмовляючи в цьому праві релігії, обов'язку, совісті (цікаво, що виклад цих думок подано у вигляді своєрідного алегоричного перформенсу). Історія Дмитра Каліна – це, по суті, ілюстрація обгрунтованого А. Луначарським положення «Краще смерть, ніж безчестя!». Герой М. Могилянського репрезентує описаний у згаданій праці тип того душевного складу, що посилено формувався протягом першого пореволюційного десятиліття.

Соціально-історичне тло подій доволі чітко проглядає у творі, хоча його хронотоп і не означено прямо. Опосередкованим часопросторовим маркером можна вважати розмірковування протагоніста над актуальною проблемою доби – проблемою духовності: *Врешті, так: нещасні люди! Треба їх жаліти. Не з своєї волі вони з'явилися до життя і от вимушені нести його великі болі, його нудоту. І чим вони озброєні для самозахисту від них? В поті чола добуваючи собі хліб, що вони, крім цього, мають, бо ж євангельська істина – не хлібом самим житиме людина – істиною залишається й тепер, коли людство переступило через євангеліє і мандрує далі, вперед і вперед?* (М. Могилянський. Честь). У цитаті легко прочитується як натяк на провідні радянські ідеологеми, так і критика матеріалістичного підходу до моралі.

Театральний фрейм актуалізують подальші роздуми героя. Їх предметом стає мистецтво як регулятор духовного життя суспільства і одночасно – його продукт. Зокрема йдеться про кіно, схарактеризоване Дмитром Андрійовичем як *мистецтво для дегенератів, що має таке ж відношення до справжнього мистецтва, як мавпа до людини, з тією тільки різницею, що мавпа – пращур людини, а кіно стремить стати за нащадка мистецтва...* (М. Могилянський. Честь). Уважаємо, що під «справжнім мистецтвом» автор мав на увазі театр.

Щоб переконатись у правомірності такого припущення, як і зрозуміти різку оцінку Каліна, варто врахувати культурний дискурс доби. «У ті роки, – зазначає І. Беленький, – кінематограф (і надто російський) цілеспрямовано наслідував театр; режисери вважали, що в такому наслідуванні власне і полягає його специфіка, його своєрідність, адже кінематограф [...] сприймався як механічна іграшка, ярмарковий атракціон, але не як вид мистецтва» [Беленький 2008: 144]. Театральні актори на екрані мали вигляд недолугий і навіть комічний. Крім того, радянський кінематограф від початку своєї появи виступав формою агітпропу, тому про інтелектуальну глибину чи естетичну витонченість не йшлося. У такому ракурсі міркування героя видаються цілком логічними: *кіно по зросту нашим збіднілим сучасникам, що біжать від кожного напруження розумового, морального, естетичного, що понад усе прагнуть розваги...* (М. Могилянський. Честь). Проте іронія полягає в тому, що разом зі своїм «нащадком» скомпрометованим виявилось і театральне мистецтво.

«Якщо Ленін виняткову роль у справі агітації та пропаганди надавав кінематографу, то Сталін не менш високо цінував і театр», – зазначав В. Дмитрієвський [Дмитриевский 2009: 429]. У цитованій розвідці історик висловив слушні спостереження щодо «змички» театру й суду на ґрунті суспільно-регуляторної функції. Розглядаючи взаємодію цих соціальних інститутів у якості ідентифікатора культурного простору тоталітарної системи, автор продемонстрував шокуючу радянську реальність, у якій показові судові процеси виявились, по суті, суворо відрепетируемими спектаклями, а їх формат було перенесено на сторінки преси, профспілкові, комсомольські, студентські та шкільні збори тощо.

Приклад схожої «судової вистави» знаходимо й у романі: засідання ради медичного інституту перетворюється на театралізоване судилище недбалих студентів, де промовців турбує не виборювання справедливого покарання чи, скажімо, обстоювання власної принципової позиції, а лише те, *яке враження роблять їхні слова на представника Наросвіти* (М. Могилянський. Честь). Важливо зазначити, що цей незначний у фабульному плані епізод – не просто ще одна штучно змодельована можливість для ідеологічних декларацій протагоніста. Це єдиний у житті головного персонажа випадок, що змушує його сумніватись у власних переконаннях: *...Згадав факультетське засідання і ще раз впевнено сказав собі, що мав рацію, проте почуття своєї правоти не заважало поганому настроєві охопити всю істоту, владно опанувати її* (М. Могилянський. Честь). Завершуючи цю

факультативну сюжетну лінію, поруч із імперативом честі автор ставить на ваги життя людини. Так відбувається асоціативне зближення театрального фрейму й більшовицької концепції «особистості і маси», у якій «жодне Я не поціновується настільки, аби не бути принесеним у жертву МИ» [Луначарский 1920].

Загалом, усе, що так чи інакше оприявнює політичний дискурс у творі, позначене печаткою театральності, а отже, транслює іронічну модальність. Так, під час відрядження до Німеччини на польській митниці *Дмитро Андрійович не міг позбутися враження опереточної бутафорії, театральності гіршого гатунку* (М. Могилянський. Честь), в такий спосіб визначивши для себе загальний тон державності демократичної країни. Згадкою про *театральну позу Столипіна на монументі перед Київською міською думою* (М. Могилянський. Честь) аналогічною характеристикою наділяється російське самодержавство. Відмінні політичні системи, що сприймаються героєм як ворожі щодо ладу Країни Рад, набувають у його свідомості однакових негативних конотацій на підставі їх театралізованості. Показово, утім, що Калін не усвідомлює фальшивої театральщини тоталітаризму СРСР. Ліквідацію згаданого пам'ятника він сприймає як подію глибоко символічну, що ознаменувала перемогу «великих струсів». Між тим реальний акт зруйнування меморіалу в Києві 16 березня 1917 року актуалізує театральну перспективу сприйняття: відомо, що монумент знесли, імпровізувавши «народний суд» над ним, де були присутні «адвокати» й «обвинувачі». Після «вироку» фігуру Столипіна підвісили над постаментом, а потім скинули на землю під захоплені вигуки юрби [Дружбинський 2004: 21].

Не лише соціальна дійсність, але й приватне життя героя нагадує театральну виставу. Розгортання відповідного фрейму забезпечують «стратегічно розташовані» в тексті ключові слова – лексеми, що належать до семантичного поля «театр», які регулярно виникають у спільному ситуативному контексті (наприклад, «Калін в операційній») і поєднуються з іншими, менш очевидними маркерами-підказками. Так, операційна Дмитра Андрійовича візуально схожа на сцену (*Операційна була дуже велика хата <...> в операційній було незвичайно світло, бо одна стіна була суцільним вікном*), де все відбувається наче за сценарієм (*Потім, звичайно, поклали пацієнтку на операційний стіл. І, звичайно, на сцену вийшов хлорформіст*) і в присутності глядачів (*під стримані вислови захоплення присутніх на операції виходив з операційної*). Навіть ампула головного героя означено як роль *видатного артиста-хірурга*. Утім, як зазначає оповідач, *для автора професія його героя тільки випадкова маска, що з таким же успіхом автор міг дати своєму героєві маску інженера, капітана корабля, військового, політичного діяча* (М. Могилянський. Честь). Ця позиція відображає ідеологічну концепцію більшовизму (яка виключала існування суверенної особистості, розчиняючи її в масі), проте не узгоджується з логікою авторських переконань. Тому, розгортаючи іронічний дискурс, М. Могилянський змушує протагоніста хоча б іноді відчутти здатність зняти маску, за якою не видно індивідуальності. Важливо, що письменник акцентує прагнення Каліна лише фіксувати власну спроможність до звичайних людських поривів і бажань, а не піддатися їм. Спроба нарешті зробити це завершується для героя фатально. Відтак, ключовою герменевтичною фігурою в інтелектуальній грі автора з читачем стає «іронія долі», або так звана трагічна іронія.

Драматургічні паралелі тут не випадкові. Генетично пов'язаними з театральним фреймом і досить відчутними у смисловому полі твору є «інтертекстуальні фрейми» (У. Еко), співвідносні з жанровими матрицями трагедії та фарсу. За Гегелем, «істинна тема трагедії – божественне, однак не в релігійному сенсі, а в плані оприявлення в людині божественного через моральний закон» [Пави 1991: 385]. Її безпосередню маніфестацію фіксуємо вже у мотто до роману. Наративній схемі трагедії відповідає напередвизначеність долі хірурга, яка прочитується у *трагічних письменах обличчя* Інни Сергіївни. Лексичні маркери також змушують читача повірити, що життям Дмитра Каліна керує *сліпий випадок*, а об'єктивно немотивоване самогубство протагоніста (у його власній інтерпретації – *fnita la comedia!*) пояснюється почуттям трагедійної провини. Однак емоційний ефект катарсису як конститутивний елемент трагедії у творі відсутній. Фактично «загибель героя виявляється лише констатацією його ставлення до життя, виявом дисгармонійних відносин з цим життям. А тому не відбувається очищення через страх і співстраждання до долі героя: адже доля не лише трагічна, але й несе в собі ген комічності. Точніше – вона трагікомічна» [Лексикон 2001: 571].

Як переконує А. Ткаченко [Ткаченко 2003: 122], «найчастіше трагікомедії постають у періоди духовних криз, переломних моментів історії і домінування релятивізму (усвідомлення відносності моральних підвалин), переоцінки вартостей тощо». У такому ракурсі, враховуючи критичну інтенцію твору, звернення М. Могілянського до описаної жанрової дифузії бачиться цілком виправданим. Так само вповні закономірним можна вважати вибір театрального фрейму як когнітивного механізму формування смислу в художньому просторі роману (до слова, у прикінцевому діалозі оповідача з увяним реципієнтом міститься недвозначний натяк на те, що декодування авторського задуму можливе шляхом сценічного потрактування «Честі»), адже театралізація дійсності стала важливою ознакою тоталітарного дискурсу СРСР. Викладені міркування засвідчують, що письменник тонко відчув специфіку епохи й управно змодельював на її основі інтелектуальний підтекст твору.

Через стислість викладу поза нашою увагою залишились органічно вписані до стратегії тексту суто театральні прийоми, як-от: «гра в партер», жести-репліки, мізансценування, принцип контрапункту, реквізит як знак тощо. Цей аспект вважаємо перспективним у подальшому опрацюванні заявленої теми.

## ЛІТЕРАТУРА

- Антонов-Овсеенко 1995: Антонов-Овсеенко, А.: Театр Иосифа Сталина. Грэгори-Пэйдж, Москва 1995.
- Беленький 2008: Беленький, И.: Лекции по всеобщей истории кино: годы беззвучия. Гуманитарный институт телевидения и радиовещания им. М.А. Литовчина, Москва 2008.
- Дмитриевский 2009: Дмитриевский, В. Н.: Театр и суд в пространстве тоталитарной системы. In: Системные исследования культуры. Алетейя, Санкт-Петербург 2009, с. 404–443.
- Дружбинський 2004: Дружбинський, В.: Скільки пам'ятнику стояти? In: Дзеркало тижня. № 5. 2004, с. 21.
- Кривенко 2012: Кривенко, С.: Жанрова своєрідність роману «Честь» Михайла Могілянського. In: Літературний Чернігів. № 1. 2012, с. 107–117.
- Лексикон 2001: Лексикон загального та порівняльного літературознавства. Золоті литаври, Чернівці 2001.
- Луначарский 1906: Луначарский, А.: О чести. In: Отклики жизни. Издательство О.Н. Поповой, Санкт-Петербург 1906.
- Луначарский 1920: Луначарский, А.: Памяти Павла Бессалько. In: Художественная жизнь. № 3. 1920.
- Любченко 1999: Любченко, А.: Вибрані твори. Смолоскип, Київ 1999.
- Пави 1991: Пави, П.: Словарь театра. Прогресс, Москва 1991.
- Павличко 2009: Павличко, С.: Інтелектуальна проза Петрова й Підмогильного. In: Теорія літератури. Видавництво Соломії Павличко «Основи», Київ 2009, с. 213–218.
- Прохорова и др. 2014: Прохорова, Т. Г., Шамина, В. Б.: Театр и политика в советской и постсоветской России: формы интерактивного диалога. In: Ученые записки Казанского университета. Том 165, кн. 5. Серия: Гуманитарные науки. 2014, с. 299–312.
- Ткаченко 2003: Ткаченко, А.: Мистецтво слова: вступ до літературознавства. ВПЦ «Київський університет», Київ 2003.
- Эко 2007: Эко, У.: Роль читателя. Исследования по семиотике текста. Симпозиум, Санкт-Петербург 2007.
- Bateson 1987: Bateson, G.: Steps to an Ecology of Mind. Jason Aronson Inc., New Jersey 1987.
- Brecht 1939: Brecht, B.: Über die Theatralik des Faschismus. In: Gesammelte Werke. Vol. XVI. 1939, p. 558–568.
- Fillmore 1985: Fillmore, C. J.: Frames and the Semantics of Understanding. In: Quaderni di semantica. Vol. VI. № 2. 1985, p. 222–254.

Goffman 1986: Goffman, E.: *Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience*. Northeastern University Press, Boston 1986.

Minsky 1975: Minsky, M.: *A Framework for Representing Knowledge*. In: *The Psychology of Computer Vision*. McGraw-Hill Book, New York 1975, p. 211–277.

#### **SUMMARY**

The article deals with the analysis of M. Mohyliansky's intellectual novel "Honor". The methodology of the research is based on the thesis that the potential meaning in the novel actualizes the theatrical frame. It is proved that its origin in the system of textual strategies of the analyzed composition is determined by the specifics of the cultural discourse of the totalitarian Soviet society of the 1920s. The author's critical intention is taken into consideration. The author focuses attention on the ironic modality of the artistic space of the novel. Separate slots of the theater frame, organically inscribed in the text strategy, are considered in detail, as well as genetically related «intertextual frames», correlated with genre matrices of tragedy and farce, and «strategically located» in the text lexemes that belong to the semantic field «theater».

#### **KEY WORDS:**

intellectual novel, textual strategies, totalitarian discourse, theatrical frame, ironic modality.