

НА ПЕРЕТИНІ ДИСКУРСУ ВЛАДИ І МИСТЕЦТВА: КОМЕДІЯ М.ГОГОЛЯ “РЕВІЗОР” ТА ЇЇ ЕКРАНІЗАЦІЯ

Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія. Соціальні комунікації. Випуск 1 (29).

Зелінська Л. На перетині дискурсу влади і мистецтва: комедія М.Гоголя „Ревізор” та її екранізація; 12 стор.; кількість бібліографічних джерел – 11; мова українська.

Анотація. У статті розглядаються дискурсивні практики домінування, художньо втілені М.Гоголем у комедії “Ревізор”, та їх інтерпретація у кіносюжеті, поставленому на основі літературного твору і за його мотивами. До уваги взято історично-політичний контекст творів.

Ключові слова: комедія, кіносценарій, інтерпретація, дискурсивні практики, дискурс влади, освіта, школа.

Сучасна ситуація в українській культурі цікава передусім множинністю дискурсів влади: уламки радянської ідеології, її старі міфи й опозиції відтісняються чи трансформуються новими політехнологіями, тактиками, маніпулятивними стратегіями. У грі різних, інколи прямо протилежних елементів стають більш очевидними точки перетину дискурсу влади і мистецтва, актуальність вивчення котрих є безперечною. І тим більше, коли тема стосується контрверсивних проблем культури колишньої імперії та колонії.

Об’єктами у цій статті вибрано комедію М.Гоголя “Ревізор” (1835-1836) та її екранізація, здійснена чехословацьким режисером М.Фрічем у 1933 р. Предмет дослідження – відношення драматурга Російської імперії до влади, котре певною мірою послужило матрицею для втілення прихованих чи відкритих політичних інтенцій чехословацьких кіномитців. Західноєвропейські культурологи, зокрема, “British Film Institute” досліджують художні фільми, вміщуючи їх в історичний та ідеологічний контексти. Оскільки вивчаємо літературний твір та кіносценарій під кутом зору дискурсу влади, то мета дослідження – виявити дискурсивні практики домінування. Для її досягнення необхідно виконати наступні завдання: 1) з’ясувати основні напрями ідеології Російської імперії першої третини XIX ст. та її відображення у комедії М.Гоголя, 2) зіставити гоголівську модель із моделями М.Фріча та 3) вказати їх відмінності.

В огляді теоретичних джерел необхідно згадати дослідження дискурсу влади французьким філософом М.Фуко (“Археологія знання”, 1969; “Порядок дискурсу”, 1971; “Наглядати і карати: народження в’язниці”, 1975), котрий вперше вивів поняття дискурсивних практик; і на публіцистику словенського культуролога С.Жижека (“Все, що ви хотіли знати про Лакана, але боялися запитати у Хічкока” 1988; “Девід Лінч, або Жіноча депресія”, 1996; “Влада і цинізм”, 1998), котрий застосував міждисциплінарний підхід до кіномистецтва і продемонстрував нові засоби декодування візуальних образів. Новизна нашого дослідження полягає у

поєднанні літературознавства, фільмографії, історії та політології у процесі вивчення дискурсивних практик першої третини XIX ст. в Російській імперії та першої третини XX ст. в Чехословаччині.

Виклад матеріалу розпочнемо із з’ясування основного терміну. М.Фуко показував дискурс влади тоталітарним, описуючи його дисперсність, дискретність і суперечливість. Структура суспільства при цьому уподібнена до паноптикуму І. Бен-тама, за скляними стінами якого перебувають божевільний, хворий, солдат, в’язень, робітник і школяр. Іншими словами, маргінальні типи і виконавці. Школяр займає місце в основі паноптикуму, учитель очевидно перебуває в статусі контролера.

У зв’язку із цією опозицією звернемо увагу на другорядного персонажа комедії М.Гоголя – Луку Лукича Хлопова, смотрителя училищ. “Не доведи Господи служити по вченій частині, всього боїшся. Кожний втручається, кожному хочеться показати, що він теж розумна людина” [2, с.12], – зітхає Хлопов, підкреслюючи, що його статус контролера позірний, хиткий. Насправді він сам перебуває у стані “вічного учня”. Його специфічна “душевність” – боязливий нарікання управлінця – це трагікомічний ефект, який в майбутньому розвине А.Чехов. На питання: що я контролюю, чим керую, що треба втілювати, – Хлопов немає відповіді. Державна ідеологія наскільки патетично звучить на папері, настільки є туманною в процесі реалізації. “Всього боїшся” – стосується передусім меж інтерпретації знань, правильної чи неправильної з точки зору цензурного статуту. Жодна влада, як вважав М.Фуко, не відбувається без здобування, привласнення, розподілу і приховування знань. Відношення між знанням і владою взаємозалежні. Суддя Ляпкін-Тяпкін, до прикладу, не скаржиться на юридичний кодекс, відсутність чи нефункціональність законів у ньому, на “втручання” в судовий процес. Попечитель богоугодних закладів Земляніка не скаржиться на медичне забезпечення лікарень, а особисто зізнається у зловживанні фінансами. І в судді, і в попечителя драматург моделює професійні недоліки як наслідки особистих рис характеру, пристрастей і уподобань. Натомість смотрителя училищ драматург показує

елементом і знаряддям репресивної системи, тобто такою особою, котра боїться вищих і нижчих за себе в таблиці рангів, і саме це є її характером.

Обов'язки міністра народної освіти Російської імперії з 1833 по 1849 рр. виконував граф С.Уваров. Після своєї інавгурації проголосив і негайно розповсюдив по усіх навчальних закладах державну доктрину: православ'я, самодержавність, народність. Конкретніше триада розумілася як релігійна смиренність, покоря владі, цілісність імперії, скромний рівень прожиття, общинний лад. М.Гоголь іронічно ставився до діяльності міністра і в комедії "Ревізор" вказав на нього рикшетом. Дискурсивні практики, уведені С.Уваровим у суспільне життя, формувалися на "Записках давньої і нової Росії в її політичному і громадянському відношеннях" (1811) М. Карамзіна. Письменник – державний діяч проголосив афоризм: "требуем более мудрости хранительной, нежели творческой", – що став основою "хранительной" (сторожової) ідеології. Взятя на озброєння консерваторами, ідеологія дослівно законсервувала розвиток суспільства Російської імперії.

У сфері освіти М.Карамзін винятково бачив проблему даремних видатків: "Строить, покупать дома для университетов, заводит библиотеки, кабинеты, ученые общества, призывать знаменитых иноземных астрономов, филологов – есть пускать в глаза пыль" [6, с.66]. Грамотність писання його хвилювала більше, аніж власне розширення і поглиблення знань, що за М.Фуко, свідчить про жорсткий дискурс влади. Був проти налагоджених зв'язків між університетом та середніми школами; розумів їх, як це не парадоксально, "зайвим контролем". Загалом саме поняття – контроль – вживається дуже обережно і при нагоді підкреслюється бажання його зняти. Наприклад, ось як М.Карамзін переконує в цьому: "...смешно и жалко видеть сих бедных профессоров, которые всякую осень трясутся в кибитках по дорогам! Они, не выходя из Совета, могут знать состояние всякой гимназии или школы по ее ведомостям: где много учеников, там училище цветет; где их мало, там оно худо; а причина едва ли не всегда одна: худые учителя. Для чего не определяют хороших? Их нет? Или мало?.. Что виною? Сонливость здешнего Педагогического института (говорю только о московском, мне известном). Путешествия профессоров не исправят сего недостатка" [6, с.67]. Співчуття до професорів переходить в критику учителів. Нарочитість критицизму М.Карамзіна тут очевидна – проблеми професійної підготовки знову ж таки зводилися ним до нагляду над поведінкою. Що таке "поганий учитель" і як ним стають М.Карамзін не пояснює. Інакше довелося б аналізувати зміст навчання і педагогічних інститутах, і в школах, а це неодмінно вивело б автора "Записок..." поза його "сторожову ідеологію".

Наприкінці міркувань про освіту він "змальовує" найвищу інстанцію, користуючись засо-

бом персоніфікації: "Вообще Министерство так называемого просвещения в России донныне дремало, не чувствуя своей важности и как бы не ведая, что ему делать, а пробуждалось, от времени и до времени, единственно для того, чтобы требовать денег, чинов и крестов от государя» [6, с.68]. Художній засіб заповнює яву і знімає потребу аргументувати та аналізувати. М.Карамзін-письменник в ритмі проповіді натхнено творить дискурсивні практики домінування: "дворяне содействуют монарху в хранении тишины и благоустройства" [6, с.73], "для старого народа не надобно новых законов" [6, с.93], "отец семейства судит и наказывает без протокола, – так и монарх..." [6, с.102], "самодержавие есть палладиум России" [6, с.106], – до яких приєднував допоміжні дискурсивні практики скромності: "Россия никогда не славилась богатством..." [6, с.104], "безмолвие верноподданного..." [6, с.110]. Міністр освіти граф С.Уваров докладав усіх зусиль, щоб ці дискурсивні практики втілити.

Комедія М.Гоголя деконструювала їх, але яким чином? Без сумніву – розмовним кодом, у якому відсутній пафос, особлива значущість, священодійство дискурсу влади. Засоби, котрі можна знайти у класицистичній й романтичній драмі, і котрі втрачають актуальність в 1830–1840-х роках. Реалізм гоголівського персонажа полягає не в бунті з відчаю чи нових переконань, а в зображенні рутинного способу життя чиновника освіти – тремтіти перед державною доктриною і бути неспроможним насаджувати дискурсивні практики Карамзіна-Уварова.

Негативна реакція на "Ревізора" провідних державних ідеологів як: М.Греч, О.Сенковський і навіть їх опонента П. Чаадаєва, котрий обурювався: "Никогда еще нация не подвергалась такому бичеванию, никогда еще страну не обдавали такою грязью..." [Цит. за вид.: 8, с.12], – свідчить, що реалізм як художній стиль ще не використовувався для творення нових дискурсивних практик, а реалістичні засоби деконструкції М.Гоголя здавалися сучасникам надто грубими.

Театральні інтерпретації "Ревізора" протягом майже двох сторіч були втілені різними режисерськими школами та стилями. Перша кіноверсія була знята в техніці німого кіно "Ваша величність ревізор" (1922) реж. Ф.Цельніка. Фільм для аналізу недоступний. Перша звукова екранізація була зреалізована в Чехословаччині під назвою "Ревізор" / Revizor (1933) реж. М.Фріча; американська – "Ревізор" / The Inspector General (1949) реж. Г.Костера; перша російська – "Ревізор" (1952) реж. В.Петрова; друга російська – "Інкогніто із Петербурга" (1977) реж.Л.Гайдая; третя російська – "Ревізор"(1996) реж.С.Газарова. Оскільки кіно має масовіший режисерський вплив, грає між політичними лідерами та їх опозицією, то вивчення дискурсивних практик потребує історико-політичного контексту.

Чехословацький “Ревізор” був відзнятий у щойно збудованих павільйонах студії “Баррандов”. Найновіші кінотехнології використані для реалістичного відтворення діалогів, психологічних відтінків людської поведінки, на протипагу Великому німому. Сценарій написали В. Менгер і В. Солін, літературним консультантом був поет Б.Матезіус (брат глави Празького лінгвістичного гуртка В.Матезіуса). Наближалось сторіччя комедії М.Гоголя, проте навряд чи тільки ювілей керував сценаристами і режисером М.Фрічем у виборі матеріалу. Інтерес до “Ревізора” був підсилений, як можна припустити, третьюю передвиборною кампанією президента Т.Масарика.

Протягом 1933–34 років у Празі виходять два томи його державних документів, громадських виступів, статей під назвою “Шляхи демократії”. Сучасники розуміли, що філософ при владі – це найбільш сприятливі умови творення дискурсу, відлік якого розпочався у 1880-х, коли Т.Масарик активно публікував наукові праці із соціології, історії, філософії, проблем культури. Зокрема, видав у 1913 р. фундаментальну працю “Росія і Європа” [7] у трьох томах, котра не втрачала своєї впливової сили протягом наступних десятиріч, формуючи ставлення чехів і словаків до Росії. На комедійному сюжеті Російської імперії XIX ст., яка у XX ст. радикально змінила свою форму та ідеологію, чехословацькі кіномитці будували політичні контрасти і певні алюзії на власне суспільство.

Сьогодні історик-журналіст Я.Шимов стверджує, що “...Масарик правив країною як республіканський монарх, про що свідчить і те, як народ його називав Таїїсек, що можна перекласти – “татусь”. Він користувався величезним авторитетом, в той же час не схилився до диктаторських методів правління, і швидко став патріархальною, всіма шанованою фігурою” [11]. Таким чином, у Чехословаччині постає культ Т.Масарика, причому культ з номінацією “учителя історії”.

Вступні кадри фільму із титрами зображують російську екзотику: макет провінційного містечка, підкреслено бутафорського, майже казкового, з банями православних церков і мереживними віконницями будиночків. І фінальні титри фільму – “Кінець” – оформлені у візантійсько-ортодоксальному дусі: літера “К” вивершується православним куполом з андріївським хрестом. Як філософ історії Т.Масарик завжди показував Росію теократичною державою, зрештою такою, якою її бачили і М.Карамзін, і С.Уваров.

У вступному слові до трьохтомника “Росія і Європа” перший президент Чехословаччини підкреслював, що “російське мислення характеризується двома особливостями: воно має більш практичне, аніж теоретичне спрямування; проблеми держави, народності, революції формують філософію історії, а оскільки держава <...> теократична, то з філософією історії невідкладно поєднується

філософія релігії. По-друге, протиріччя між теократичною державою і безкультурною, лише церковною, російською народністю та між новими тенденціями виступає, як протиріччя між Росією та Європою” [7, с.8]. Православна символіка в обрамленні фільму, зрозуміло, свідчила про цю інакшість Росії в культурному плані, хоча М.Гоголь показував вільнодумне (як у судді Ляпкіна-Тяпкіна), примусово-офіційне (як у Городничого) чи просто байдуже (як у всіх решта персонажів) ставлення до релігії і церкви. У протилежному випадку драматург не викликав би обурення ідеологів і кілька цензурних заборон.

Сценаристи створили “православну реальність” знаками архітектури, а накладання на неї дзеркала у стилі бідермаєр із епіграфом М.Гоголя – “на зеркало неча пенять, коли рожа крива”, – асоціативно викликає образ подвійної реальності, існування задзеркала державної машини. Протягом сюжету воно буде відображати дачу хабарів, підморгування, німу сцену застиглих чиновників і фінальний кадр – із темряви проявиться обличчя Хлестакова з мефістофелівським оскалом. Ефект кривого дзеркала виражав абсурдність ситуацій офіційно-ділового регламенту, коли страх від незрозумілого розвитку подій психологічно сковував чиновників.

Перехід від прологу до першого епізоду фільму – це поступове перетворення дзеркала на шкільний глобус. Плавність і плинність форми й значень основного візуального ряду (церковні бані – дзеркало – глобус) зісковзує із гоголівського сюжету про Російську імперію на актуальність політичного життя Чехословаччини. Автори фільму таким чином натякали на культ “учителя історії”. Російський історик О. Бобраков-Тимошкін пише, що Т.Масарика як ідеологу вдалося своїми книгами здетонувати чеське суспільство, викликати дискусії, і одна з найголовніших – “спір про смисл чеської історії” [Див. 1], яка розгорілася перед Першою світовою війною. Публіцисти не без підстав називали президента “учителем історії”.

Грим акторів, які виконують роль глядача училищ (Ф.Главаті) і учителя історії (Ф.Кройцман), співпадає із портретом Т.Масарика: характерна борідка і вуса, овал обличчя. Глядач училищ – статичний, як скульптура, малорухливий, із дещо загальмованою реакцією. Учитель історії навпаки – людина темпераментна, поривна, відповідно до змісту репліки в комедії М.Гоголя. Однак, треба зважити на те, що образ учителя в літературному творі бачимо очима Городничого. Як представник влади він звертає увагу на обов’язковість дотримання поважної поведінки. Городничий хвилюється, що ревізор може не зрозуміти гримаси учителя. Зрозуміло, що в підтексті явно буйний темперамент педагога (розповідь про Олександра Македонського закінчується зламанням стільця) провокує і учнів до подібної поведінки.

Роль учителя історії у фільмі має перевагу над роллю глядача училищ. Педагог безпосе-

редньо розпочинає сюжет і саме в школі відбується єдиний “діловий” візит ревізора. Кіносценарій, отже, як апокриф, доповнює те, що в комедії з причин суто формальних не отримало розвитку. Треба зазначити, що в жодній кіноверсії школа не набула такої візуальної репрезентації, як в чехословацькій екранізації.

Під менторські окрики учитель змушує учня показати на глобусі їхнє містечко. Сценаристи змоделивали по суті оксиморонну ситуацію – пошук малонаселеного пункту на глобусі. Чи є тут натяк на маленьку державу, котра утворилася на руїнах Австро-Угорської імперії, – відповідь неоднозначна. Якщо так, то сценаристи творили автоіронію. Очевидну несумісність масштабу учитель продовжував збільшувати: вказував на континенти, на планету Земля, супутник Місяць – аж поки не перейшов фізичні межі усвідомлення простору як такого. І все це замість конкретніших “навігаційних” питань для учня, цілковито розгубленого. Оскільки замурзаний хлопчак так і не зміг справитися із завданням, учитель замахнувся на його долоні указкою. Замахнувся й ...затримав удар. Школяр іде в куток, до великих рахівниць, стоїть із простягнутими руками, на яких лежить указка як пам’ять про нездійснену кару.

Одне з найновіших історичних досліджень «Проект «Чехословацьчина»: конфлікт ідеологій в Першій Чехословацькій республіці (1918–1938)» О.Бобракова-Тимошкіна розглядає найголовніші ідеї того часу: етнонаціоналізм, політична нація, ліберальний гуманізм і тоталітаризм [Див. 1]. Як здається, аналізований епізод фільму візуально передає прояв усіх чотирьох напрямів, котрі в 1933 році були в тій чи іншій мірі вже апробовані, зреалізовані чи відкинуті. Т.Масарик, як згадувалося вище, диктатором не став, але його наближення до такого статусу підтекст кіносценарію фіксує.

Учитель наполегливо пояснює класу, в якому зібрані школярі різні за віком, убого вдягнуті, перелякані, – чому потрібно їм гордитися їхнім містечком. “Навіть якби його жителів і чиновників можна було би знайти в будь-якому іншому місці світу, – підкреслює він, – наше місто все одно було б зразковим містом, яке відображає весь інший

світ”. Патріотизм тут підпадає іронії й плутаній логіці. Якщо взяти до уваги вислів Т.Масарика “Росія – зменшена копія усього світу”, то виходимо на складність міжкультурної комунікації, ряд взаємовідображень.

Щоб посміятися над офіціозом сценаристи розробляють власний епізод репетиції вітання ревізора. Фільм показував, як дітей привчають до демонстрації відданості і згуртованості, інакше кажучи, привчають “бути народом”. Двічі вітання не співпадають – вводять козу (що в принципі можна розглядати навіть як засіб сатири) і вбігає спізнений школяр. На третій раз входить Хлестаков, але стався конфуз з вини самого ж учителя. Звичайно, такий комічний ефект є тривіальним, однак тут важлива задіяність дітей, показ впливу дискурсу влади у наймолодшому віці громадян.

Кіносценаристи приводять Хлестакова до школи. Він хоче присісти на стілець, поламаний учителем під час розповіді про Олександра Македонського. Очікуване падіння викликає рефлекторний сміх, та проте сцена чиновників перед дітьми виявилася доволі напруженою. Адже діти мислять безпосередньо. І дитячу прямоту у фільмі обіграно також з іронічним підтекстом: учитель під час вдавано невимушеного спілкування псевдоревізора з дітьми запевнив, що усі вони дуже люблять школу. Хлестаков дозволив собі жарт у вигляді вибору: хто любить школу, хай залишається, всі решта можуть йти на канікули. Діти миттєво покинули класну кімнату і... їхнього учителя. Натяк на бажання політичних перемін у суспільстві Чехословацьчини очевидний.

У висновках статті необхідно підкреслити важливість історико-політичного контексту для аналізу комедії М.Гоголя “Ревізор”, його засобів деконструкції дискурсивних практик домінування у суспільстві Російської імперії першої третини ХІХ ст., як і для аналізу вибраних епізодів чехословацької екранізації, в котрих, на нашу думку, проявлено типові дискурсивні практики 1930-х років у Чехословацьчині. Відношення домінування, відображені іншими екранізаціями комедії та їх порівняння – такою є подальша перспектива дослідження цієї теми.

Література

1. Бобраков-Тимошкін А. Проект «Чехословакия»: конфликт идеологий в Первой Чехословацкой республике (1918—1938) / Александр Бобраков-Тимошкін // Режим доступу до електронного ресурсу 10.02.2013 <http://polit.ru/article/2008/04/23/chehoslovakia/>
2. Гоголь Микола. Ревізор / Микола Гоголь. Зібрання у семи томах. – Т.3. / Пер. з рос. Остапа Вишні. – К.: Наукова думка. – 2008. – С.5-83.
3. Жижек Славой. Власть и цинизм / Славой Жижек // Режим доступу до електронного ресурсу 11.03.2013 http://lacan.narod.ru/ind_lak/ziz21.htm
4. Жижек Славой. Дэвид Линч или Женская депрессия / Славой Жижек // Художественный журнал. – 1996. – № 12. – С. 58-69.
5. Жижек Славой. То, что вы всегда хотели знать о Лакане но боялись спросить у Хичкока / Славой Жижек. – М.: Логос, 2004. – 336 с.
6. Карамзин Н.М. Записка о древней и новой России в ее политическом и гражданском отношениях / Николай Михайлович Карамзин. – М.: Наука, 1991. – 115 с.

7. Масарик Т.Г. Россия и Европа. Эссе о духовных течениях в России / Томаш Гарриг Масарик. – СПб.: РХГИ, 2000. – 448 с.
8. Павлова В.Е. Библиотека для чтения: русская театральная критика 30-х годов XIX века : автореф. дис. ...канд. искусств. наук: спец. 17.00.01 – “Искусствоведение” / Вера Евгеньевна Павлова. – М., 2009. – 25 с.
9. Травин Д. Томаш Масарик. Демократия как политическая реализация любви / Дмитрий Травин // Режим доступа до електронного ресурсу 10.03.2013 <http://www.idelo.ru/224/24.html>
10. Фуко Мишель. Воля к истине : по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет. Пер. с франц. / Мишель Фуко. – М.: Касталь, 1996. – 448 с.
11. Шимов Я. Взлеты и падения «президента-освободителя» / Ярослав Шимов // Режим доступа до електронного ресурсу 10.03.2013: <http://www.radio.cz/ru/rubrika/progulki/vzlety-i-padeniya-prezidenta-osvoboditelya>.

Лидия Зелинская

НА ПЕРЕКРЕСТКЕ ДИСКУРСА ВЛАСТИ И ИСКУССТВА: КОМЕДИЯ Н.ГОГОЛЯ “РЕВИЗОР” И ЕЕ ЭКРАНИЗАЦИЯ

Аннотация. В статье рассматриваются дискурсивные практики доминирования, художественно воплощенные Н.Гоголем в комедии “Ревизор”, и их интерпретация в киносюжете, снятом на основании литературного произведения и за его мотивами. Внимание исследователя обращено на историко-политический контекст.

Ключевые слова: комедия, киносценарий, интерпретация, дискурсивные практики, дискурс власти, образование, школа.

Lidia Zelinska

THE RELATION BETWEEN THE DISCOURSE OF POWER AND ART: M. GOGOL'S COMEDY REVISOR AND ITS SCREENING

Summary. The article deals with the discourse practices of dominance that are artistically realised by M. Gogol in his comedy *Revisor* and their interpretation in the movies that are shot on its basis. Both historical and political aspects are considered in the analysis.

Key words: comedy, film script, interpretation, discourse practices, the discourse of power, education, school.

Стаття надійшла до редакції 14.04.2013 р.

Зелінська Лідія Володимирівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри англійської мови та літератури факультету романо-германських мов національного університету “Острозька академія”.