

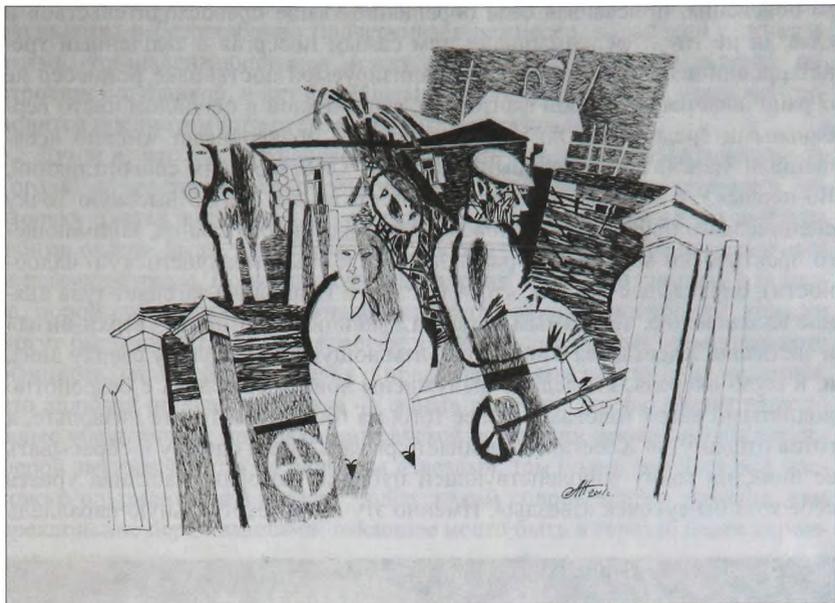
43. Топоров В. Н. Петербург и петербургский текст русской литературы // Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. М.: Прогресс-Культура, 1995. С. 368-399.
44. Фокин М. М. Против течения. 2-е изд. Л.: Искусство, 1981. 510 с.
45. Шатин Ю. В. «Пушкинский текст» как объект культурной коммуникации // Сибирская пушкинистика сегодня: Новосибирск: ГПНТБ СО РАН, 2000. С. 231-238.
46. Sokolova L. Dancing for Diaghilev / The Memoirs of Lydia Sokolova edited by Buckle Richard. London: John Murray, 1960. 287 p.
47. Nabokov Nicolas. Old Friends and New Music. Boston, 1951. 358 p.

Наталья
Владимировна
КОРОТЧЕНКО

ИНТЕРТЕКСТ КАК СРЕДСТВО СМЫСЛОПОРОЖДЕНИЯ В СЦЕНИЧЕСКОМ ЯЗЫКЕ

В статье рассмотрены примеры использования интертекстуальных заимствований в сценических интерпретациях авторского текста с целью порождения и передачи смыслов, расширяющих семантику оригинала. В качестве предмета исследования выступает интертекстуальность постановки пьесы Н. В. Гоголя «Ревизор», осуществленная А. Н. Горбанем на сцене Тюменского драматического театра.

Возможно, название данной статьи вызовет вопросы у части аудитории по поводу отношения интертекста к сценическим средствам выражения, но мы осмелимся напомнить, что прежде чем в лингвистическом инструментарии появились такие понятия, как интердискурсивность, интермедийность, и проч., интертекстуальность толковалась не только в узком смысле, как, например, у Ю. П. Солодуба: «связь между двумя художественными текстами, принадлежащими разным авторам и во временном отношении определяемыми как более ранний и более поздний» [Солодуб 2000: 51], но и в широком смысле, как у Жака Дерриды, который, расширяя понятие текста до бесконечности («Так как язык служит основой бытия, то мир — это бесконечный текст. Все текстуализируется»), расширяет и представление об интертекстуальности фактически до размеров семиосферы: «Все контексты — будь они политическими, экономическими, социальными, психологическими, историческими или теологическими, становятся интертекстами, то есть влияния и силы внешнего мира текстуализируются. Вместо литературы — текстуальность, вместо традиции — интертекстуальность



А. Новик. ДЕРЕВЕНСКИЙ СЮЖЕТ, 2001

<...> Что же собой представляет текст? Это цепочка различающих следов. Серии подвижных означающих. Множество знаков, которые влекут за собой в конечном итоге нерасшифруемые интертекстуальные элементы» [Деррида 2000: 113].

Пользуясь авторитетом Дерриды, мы позволим себе, в рамках данной работы, определить интертекстуальность как пересечение любых знаковых систем, служащее залогом порождения новых смыслов в каждом отдельно взятом тексте (в широком смысле (см. выше).

В качестве предмета исследования мы предлагаем постановку тюменского драматического театра «Revizor» по пьесе Н. В. Гоголя (режиссура Александра Горбаня, сценография Алексея Паненкова, премьера состоялась 27.03.2003).

С точки зрения влияния интертекста на формирование дополнительных смыслов в мизансценическом и сценографическом языках нас прежде всего заинтересовали несколько моментов во втором акте вышеназванной постановки.

В первую очередь, привлекает к себе внимание эпизод, соответствующий 6-му явлению 3-го акта в оригинальном тексте Гоголя, в котором Хлестаков, вдохновленный всеобщим заблуждением на счет его персоны и соответствующим поведением в его адрес, а также изрядным количеством выпитого спиртного, достигает апогея своих словоизлияний и развязно-

го поведения, присваивая себе обращение «ваше превосходительство» и едва ли не титул фельдмаршала, тем самым повергая в священный трепет провинциальную публику. В анализируемой постановке режиссер не ограничивается авторской фантазией, выраженной в основном чисто вербальными средствами, но мизансценически подчеркивает именно «священный ужас», испытываемый жертвами хлестаковских словоизлияний. Во-первых, А. Горбань помещает Хлестакова на самую высокую точку сценического пространства (поверхность массивного станка, занимающего практически всю сцену, вращающегося и обыгрывающегося по надобности), оправдывая это тем, что Александра Ивановича загоняет туда пьяное вдохновение, тем самым четко разграничивая позицию «верхи-низы» и заставляя Хлестакова взирать на внемлющую ему публику сверху вниз, и, в свою очередь, последние вынуждены ловить его слова с безропотно поднятыми вверх головами. Более того, на голливудском тексте «извольте, я готов отдохнуть» Хлестаков начинает срывать с себя одежду и сбрасывать ее вниз, на толпу рабOLEпствующей публики, которая счастлива урвать себе хотя бы кусочек «звезды». Именно эту интертекстуальную параллель



А. Новик. УТРО НА ОБИ, 1982

очень ярко и безошибочно прочерчивает режиссер, параллель с отношениями, устанавливающимися между эстрадной звездой и фанатично настроенной публикой, и акт фетишизации предметов туалета «звезды» становится предметом интертекстуального заимствования.

Думаем, что такой «перекос» с явлений социально-политических (у Гоголя) на явления массово-культурные (у Горбана) вполне оправдан, поскольку пиетет, вызываемый представителями власти, каких бы высоких рангов они ни были, вряд ли может соперничать с пиететом, вызываемым звездами эстрады. Во всяком случае, явления массового гипноза и психоза, порой наблюдаемые на живых концертах любимцев публики, вряд ли могут быть сопоставлены с атмосферой, в лучшем случае, уважительного официоза, царящей на встречах с представителями власти. Мы полагаем, что аллюзия на диалог «звезда — фаны» в данном случае звучит гораздо более убедительно, позволяя зрительской аудитории проникнуться атмосферой зачарованности от близости «звезды», тем более, что этот род массового одурманивания гораздо более знаком современному зрителю, чем преклонение перед властями, имеющее место быть в гораздо более скромных масштабах.

Однако мы не до конца еще раскрыли режиссерский замысел касательно «превращения Хлестакова в поп-звезду». Дело в том, что, начиная готовиться к отдыху, главный герой не просто сбрасывает с себя верхнюю одежду. Он обнажается до стрингов. И в таком облачении выделяет несколько пируэтов все там же, на верхней точке станка, что не может не напомнить действие, происходящее в стрип-барах. Так что Хлестаков превращается собственно в порнозвезду, что, на наш взгляд, также оправдано, поскольку в рамках современной массовой культуры именно такие дешевые ходы, играющие на самых рудиментарных инстинктах публики (секс, насилие, и проч.), получают самый широкий резонанс. В подтверждение восторга, вызванного Хлестаковым, несмотря на казалось бы совершенно неприемлемое его поведение, городничий дает своим подчиненным знак следовать примеру «ревизора», дабы ублажить «его превосходительство», после чего горожане с энтузиазмом начинают разоблачаться, превращая сцену, собственно, в массовый стриптиз, который, в свою очередь, напоминает древнегреческие оргии, сопровождавшие праздники в честь бога Диониса.

Эта реминисценция божества немедленно визуализируется, однако, в совершенно неожиданном ключе. Обнажившись и исполнив свой «ритуальный» танец (он, кстати, будет повторяться рефреном до конца спектакля), Хлестаков, прежде, чем уйти на покой, предстает перед нами в облики древнеегипетского божества Анубиса, буквально спустившегося свыше на грешную землю, к простым смертным: Хлестаков в гордом божественном облачении спускается со станка, проходит между замороженными происходящим жителями города N и спускается в зрительный зал, сопровождаемый их преданными взглядами и простертыми к нему как к Спасителю

руками. Все, происходящее между началом Хлестаковым подготовки ко сну и до следующего его появления уже в своем собственном обличии, изрядно подвыпившим и валяющимся с ног от усталости, сопровождающееся соответствующими световыми эффектами и музыкальным оформлением, производит впечатление временного помешательства, полусна-полуяви, массового гипноза и т. п.

На первый взгляд, китчевый и малопонятный режиссерско-сценографический ход имеет, тем не менее, вполне вразумительное объяснение и, что немаловажно, силу убеждения. Во-первых, доведя до абсурда идолопоклонческое поведение жителей города N, режиссер явно иронизирует над современным поклонением «звездности». Ведь, по сути дела, любое ничтожество, лишенное интеллекта и таланта, но не лишенное обаяния и наглости, оказавшись в свете рампы, становится предметом всеобщего интереса и нередко поклонения. Таким образом, аллюзивная интертекстуальность в данном случае носит явно пародийный, аксиологический характер.

Во-вторых, возводя Хлестакова в ранг небожителя, режиссер частично сохраняет семантику оригинального текста за счет актуализации ценностно-регулятивной установки, испокон веков бытующей в русском этносе, на богоизбранность власти и, как следствие, ее фетишизации. Таким образом, воссозданная на сцене ситуация имеет поливариантную интертекстуальную основу.

В-третьих, образ египетского божества становится рефренным выразительным средством. В сцене после помолвки дочери городничего Марьи Антоновны и Хлестакова и отъезда последнего семья Сквозник-Дмухановского предстает в египетских костюмах, символизирующих их инициацию в высшие ранги, вернее, мечту о приобщении к миру чиновников Петербурга за счет родства с Хлестаковым.

В-четвертых, использование обличия именно божества Анубиса для гиперболизации эффекта, который Хлестаков произвел на жителей города N, оказывается весьма логичным, поскольку, даже у Гоголя, Хлестаков буквально «подводит всех под монастырь». Анубис же, в свою очередь, божество Древнего Египта с головой шакала и телом человека являлся проводником умерших в загробный мир [Мифы народов мира 2008: Т. 1. С. 89]. Режиссерская мысль актуализирует эту аллюзивную ссылку на функцию Анубиса в целой серии финальных сцен, о которых мы и поведем речь далее.

Как известно, Гоголь завершает свою пьесу немой сценой. А. Горбань сохраняет «немоту» персонажей, но заставляет говорить мизансцены и музыкальное сопровождение, повествуя о «дальнейшей судьбе» героев, ставших жертвами обмана и собственной невежественности, тем самым вызывая в публике не язвительную иронию в их адрес, но сострадание и со-переживание.

Начинается режиссерское «резюме» с «проводов в загробный мир» Марьи Антоновны, дочери городничего.

В тексте оригинала Марья Антоновна хоть и соблазняется дерзким «жуированием» Хлестакова, но все-таки сохраняет благоразумие и девичью честь и бежит из ухажерских покоев. В редакции Горбаня девушка, не в силах совладать со своими страстями, что называется, «идет до конца», хоть и боится, и смущается, и робеет в предощущении непоправимого. Режиссерский ход понятен, поскольку для живущих в эпоху после сексуальной революции поцелуй в плечо и красноречивые намеки на желание стать платочком на шее женщины (как это прописано у Гоголя) вряд ли способны восприниматься как попрание девичьей чести. Физическая близость, и та уже не воспринимается как некое обязательство в адрес партнера. Именно поэтому А. Горбань завершает свою мысль, давая Марье Антоновне возможность глазами транслировать свою боль от потери несостоявшейся любви в немом диалоге с публикой тет-а-тет (разумеется, уже после отъезда Хлестакова и обнаружения его истинного статуса). Именно любовь случилась с ней, чем бы там не руководствовался Хлестаков. И именно эта попорченная человеческая душа взывает к сочувствию и имеет право на сострадание. И другого исхода, нежели уйти, эта душа не находит. Поэтому по узкому мостику из составленных персонажами табуреток, используемых на протяжении всего действия, Марья Антоновна уходит в глубину сцены, где застывает у края обрыва, чтобы взглядом проститься с родными, «спеть свою лебединую песнь» руками, повторяя танцевальные движения Хлестакова, ставшие символами любви, обожания, поклонения, и «оборвав свой несостоявшийся полет», броситься с обрыва вниз.

Для начитанной публики очевидной будет интертекстуальная отсылка к финалу пьесы Островского «Гроза», где Катерина бросается с обрыва в реку, будучи преданной Борисом. Эта аллюзия тем более важна, что на сцене в действительности нет никакого обрыва и никаких реально угрожающих жизни героини обстоятельств. Но для прочитавшего ссылку на «Грозу» не останется никаких сомнений по поводу того, что же случилось с героиней после того, как она шагнула с последнего стульчика в темноту.

Далее придет пора прощаться городничему под арию Ленского «Что день грядущий мне готовит» в исполнении Александра Иванова. Как известно, Ленский исполняет эту арию непосредственно перед тем, как ему быть застреленным Онегиным. И снова мы имеем дело с интертекстуальностью, вносящей в текст постановки сему личной трагедии, сему смерти, которые отсутствуют в тексте оригинала.

Апогеем «отправления в страну мертвых» становится сцена «массового расстрела», в которой режиссер выстраивает всех участников спектакля в анфас зрительному залу перед плоскостью станка, и тот начинает надвигаться на зрительный зал, подталкивая и всех персонажей на воображаемые «дула ружей». Единственное средство защиты, выделенное режиссером несчастным, это зажатые в кулаках винные бутылки — единственное,



А. Новик. ПЕЙЗАЖ СО СТОГАМИ, 1995

в свою очередь, средство борьбы с неудачами и поражениями, безотказно действующее в русском народе. Здесь мы явно имеем дело со ссылками на общий социокультурный фон и традиции нашего этноса, начиная с чего-то вроде «Смело мы в бой пойдем за власть советов, и как один умрем в борьбе за это» (мизансцена, кстати, и завершается «расстрелом» всего народонаселения города N), и заканчивая пресловутым пристрастием к спиртным напиткам с целью излечения душевных ран.

Необходимо также отметить, что происходит сие действие под романс «Гори-гори, моя звезда» в исполнении Юрия Шевчука. Любовь к звезде, которой «другой не будет никогда», в данном контексте очень просится читаться как девиз «За веру, Царя, и Отечество», с которым русские солдаты шли в бой. Создается впечатление, что поруганные русские люди в смертельной схватке встают на защиту своего достоинства, своих устоев, своих традиций.

Правда, финальной точкой становится всеобщая пляска-веселье под современную аранжировку русской фольклорной песенки «Ай, зайныка,

ай, серенький», сливающая воедино и примиряющая тем самым исконные традиции и современные веяния.

Таким образом, использовав целый ряд интертекстуальных заимствований, режиссер значительным образом расширил семантику авторского текста и представил публике свою оценку описанных событий, с учетом временной, исторической и культурной разницы между моментом создания пьесы и ее постановкой на сцене Тюменского театра драмы.

В силу того, что театр — искусство синтетическое, диапазон интертекстуальных заимствований оказывается чрезвычайно широк и использует такие источники, как мифология, классическая литература, история (в данном случае российская), социокультурные традиции и стереотипы. Вполне вероятно, что более эрудированный зритель увидит в описанных сценах и аллюзии на определенные кадры из отечественных фильмов или на живописные полотна, что только подтверждает неограниченность как интертекстуальных заимствований, так и их возможных интерпретаций.

Подводя итог нашему исследованию, можно сказать, что интертекст в рамках сценических постановок является богатейшим средством смыслопорождения и залогом поливариантности возможных интерпретаций.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Деррида Ж. Письмо и различие / пер. с фр. Д. Ю. Кралечкина. М.: Академ. Проект, 2000. 495 с.
2. Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 т. М.: Большая Российская энциклопедия, 2008.
3. Солодуб Ю. П. Интертекстуальность как лингвистическая проблема // Филологические науки. 2000. № 2. С. 51-57.