

Ясмина Войводић
Филозофски факултет
Универзитет у Загребу
jvojvodi@ffzg.hr

Jasmina Vojvodić
Filozofski fakultet
Univerzitet u Zagrebu
jvojvodi@ffzg.hr

МЕРТВЫЕ ДУШИ — ОТ СПЕКТАКЛЯ К СОБЫТИЮ*

DEAD SOULS — FROM THEATRICAL PERFORMANCE TO HAPPENING**

В статье рассматривается визуальная (особенно театральная, сценическая) эстетика романа *Мертвые души* Н. В. Гоголя, в которую вписывается и его перформативный потенциал. Читатель играет существенную роль в романе-игре, причем автор является постановщиком и играет с читателем. Данная игра («беседа» с читателем) дает возможность тексту приспособиться к постановке, которая творится непосредственно перед глазами читателя/зрителя/участника. Поэму Гоголя неоднократно экранизировали и адаптировали (трансформировали) для театра и кино. В статье перечисляются некоторые постановки, выставки, перформансы, вплоть до квест-перформанса «Мертвые души», в котором данный роман трансформируется в событийный факт.

Ключевые слова: Н. В. Гоголь, *Мертвые души*, трансформация текста, спектакль, событие.

The article examines the visual (especially theatrical, scenic) aesthetics of the novel *Dead Souls* by N. V. Gogol, which also includes its performative potential. The reader plays a significant role in the novel-game, in which the author becomes the director and plays with the reader. This game (a “conversation” with the reader) allows the text to adapt to the production, which is created directly before the eyes of the reader/spectator/participant. Gogol’s poem has been repeatedly filmed and adapted (transformed) for theater and cinema. The article lists some productions, exhibitions, performances, including the quest-performance *Dead Souls*, in which this novel is transformed into an event fact (happening).

Keywords: N. V. Gogol, *Dead Souls*, text transformation, performance, event (happening).

* Данная статья написана в рамках проекта «Русские литературные трансформации с 1990 по 2020 год» (IP-2020-02-2441), который финансируется Хорватским научным фондом.

** This paper was written as part of the project “Russian Literary Transformations from 1990 to 2020” (IP-2020-02-2441), funded by the Croatian Science Foundation.

Чтобы говорить о трансформации текста в другую, визуальную форму, в широком значении этого слова, надо иметь в виду, что в самом словесном тексте уже наблюдаются потенциальные визуальные аспекты. У Гоголя это элементы лубка, вертепа, барочного культурного наследия (Shapiro 1993), это также визуализация географических карт (Видугирите 2015), телесный аспект жеста и позы его живописных героев (Vojvodić 2006) и многие другие. Авторский рассказчик в прозе Гоголя сосредоточивает внимание на визуальном, даже театральном аспекте, нередко пользуясь выражениями, связанными с живописью, или же описывая своих героев как будто рисует их перед глазами читателя¹. Сад Плюшкина, например, в шестой главе *Мертвых душ* «был вполне живописен в своем картинном опустении» (курсив наш — Я. В.) (Гоголь 1953, т. 5: 116). Ноздрев, в свою очередь, «был очень *хорош для живописца*, не любящего страх господ прилизанных и завитых, подобно цирюльным вывескам, или выстриженных под гребенку» (курсив наш — Я. В.) (Там же: 87). Сами описания героев участвуют в создании картины, которая как раз возрастает, творится перед глазами читателя:

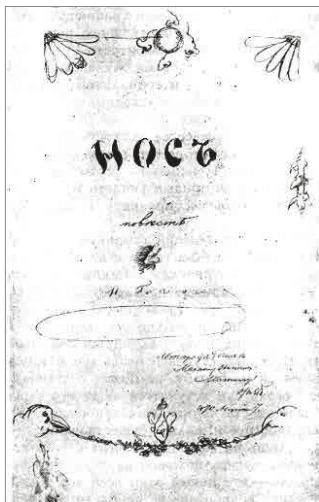
Но тут автор должен признаться, что подобное предприятие очень трудно гораздо легче изображать характеры большого размера: там просто бросай краски со всей руки на полотно, черные палящие глаза, нависшие брови, перерезанный морщиною лоб, перекинутый через плечо черный или алый, как огонь, плащ, — и портрет готов... (Там же: 24).

Его герои похожи на портреты или зеркальные изображения, удваивая, таким образом, свои лицевые экспрессии, как, например, Чичиков с Маниловым в момент изумления:

Оба приятеля, рассуждавшие о приятностях дружеской жизни, остались недвижимы, вперея друг в друга глаза, как те портреты, которые вешались в старину один против другого по обеим сторонам зеркала (Там же: 35).

Неслучайно Гоголь, «прежде чем описать ту или иную сцену, превращает ее в словесный текст, представляет ее себе как воплощенную театральными или живописными средствами» (Лютман, цит. по: Дмитриева 2015: 11; см. также Гольденберг 2012: 145). Свободно можно сказать, что живописная, а потом и театральная (вообще сценическая) эстетика становятся важным элементом организации прозы Гоголя. Желание рисовать и своеобразный талант к живописи прослеживались у него в течение жизни, не раз он брал в руки перо и чистый лист бумаги, чтобы запечатлеть задуманный им рисунок. Его рисунки сохранились в записных книжках, которые Николай Васильевич заполнял, особенно в раннем периоде творчества (рисунки бояр, боярских жен, предметы древнегреческого быта и др.), в то время как в более поздних записных книжках преобладают рисунки

¹ Раскрывая все грани таланта к живописи у Николая Васильевича, Екатерина Евгеньевна Дмитриева свою статью в книге *Гоголь, Тургенев, Достоевский. Когда изображение служит слову*, посвященную Гоголю, называет «Если бы я был живописец...» (Дмитриева 2015: 9).

Рисунок обложки повести *Нос*Рисунок обложки романа *Мертвые души*

римской архитектуры. В его рисунках встречаются вариации одного и того же предмета, части тела или архитектурного сооружения, и это всестороннее рассматривание одного и того же предмета отвечает его литературному приему всестороннего описания (Дмитриева 2015: 24). У Гоголя обнаруживается карикатурность изображений человеческого тела, нарушение пропорций, выделение одной детали (его рисунок для повести *Нос*) или же нагромождение деталей (его рисунок для обложки романа *Мертвые души*)².

Гоголь, под воздействием впечатлений, полученных во время своих путешествий по Европе, рисовал готические здания, но лучше сказать, что он рисовал не конкретное сооружение, а «некую архитектурную фантазию, плохо поддающуюся атрибуции» (Дмитриева 2015: 39). В гоголевских рисунках архитектурных зданий, как и в словесных описаниях, просвечивается не мастерство рисунка для узнавания выдающихся архитектурных сооружений, а визуализация внутреннего зрения. Визуализация зданий просвечивается в его статье «Архитектура нынешнего времени», помещенной в *Арабесках*³. С точки зрения изображения человека, его же-

² Обложка для романа *Мертвые души*, нарисованная Гоголем, является своеобразной криптограммой со множеством деталей, которую Гавриил Шапиро в книге о барочном наследии Гоголя (Shapiro 1993: 162) связывает с *temento mori*. Топос *temento mori* своего пика достигает в искусстве и литературе в эпоху барокко. Не только на Западе, *temento mori* занимает свое место и в восточнославянской литературе и культуре, причем Шапиро выделяет работы богослова Симеона Полоцкого.

³ В упомянутой статье Гоголь, выступая довольно критически по поводу архитектуры новых городов, ее «аттической простоты», восхваляет готическую архитектуру как явление, «какого еще никогда не производил вкус и воображение человека» (Гоголь 1953, т. 6: 40). Обратить внимание можно и на его статью «Последний день Помпеи», также помещенную в сборник *Арабески*, в которой Николай Васильевич выступает критически по отношению к живописи XIX века (Там же: 403).

стов и поз, известен его рисунок, изображающий разговор крестьянки и дьяка, в котором раскрываются не только отголоски жанра барочной эмблемы, но и «некоторое предвестие тех картин-коллажей, которые в изобилии создавали русские дадаисты и футуристы в начале XX века, чей отголосок мы находим в картинах, например, Ильи Кабакова» (Дмитриева 2015: 41).

Гоголь является настоящим «живописцем», и экфрасис, как мы знаем, выражает одну из ключевых эстетических идей писателя, поскольку его текст «не только хочет стать живописью, он стремится превысить, преодолеть силу ее визуального воздействия» (Гольденберг 2012: 146). Кроме непосредственной визуализации, в романе *Мертвые души*, который является предметом анализа в данной статье, раскрывается и особая речь и позиция рассказчика, позволяющая говорить о перформативности романного текста. Литературный текст модифицируется для постановки на театральной сцене, или для съемок в фильме, причем всегда происходит изменение текста, «тяготение к созданию нового художественного произведения» (Batušić 1991: 193). Иногда это затруднительно, особенно если на сцене надо поставить масштабное по мотивам и деталям прозаическое произведение, каким являются *Мертвые души*. Нам хорошо известны слова Михаила Булгакова, который, несмотря на то что сам написал две инсценировки *Мертвых душ*, сказал, что этот роман «инсценировать нельзя» из-за отсутствия драматургического развития в поэме (Дмитриева 2011: 601). Лотман, в свою очередь, писал о неудачных театральных воплощениях Гоголя (Лотман 1996: 15). С другой стороны, как приводит Владислав Кривонос, автором в *Мертвых душах* используются метатекстовые элементы, которые «несут в себе представление об акте творчества, который рождает „широкую повесть“» (Кривонос 2018: 12). Повесть (от «весть» — знание) представляет собой временную протяженность и превращение знания (факта) в сюжет, преобразуя весть о каком-то событии в повествование (Там же: 11). Поэтому в части книги под названием «Универсалии метаповествования» Владислав Шаевич пишет, что повесть повествуется, в то время как поэма строится, даже «творится» (Там же: 13). Вот именно акт творчества нам здесь кажется существенным. В романе *Мертвые души* «акцентируется направленность авторской саморефлексии как на акт творчества, так и на личность условного творца пишущегося произведения» (Там же: 17). Автор в *Мертвых душах*, точно «авторитет» или же режиссер, сосредоточен как на предмет творчества, так и на себя самого. Автор как персонифицированный субъект творчества приобретает «авторитет» «в результате подвижнической жизни творчества, осознанного как подвижничество» (Там же: 27). Поэтому автор как «авторитетный режиссер» высказывает свое отношение к «святой правде»: «Кто же, как не автор, должен сказать святую правду?» (Гоголь 1963, т. 5: 256), и только он мог эту правду «создать» или «сочинить».

Читатель поэтому играет существенную роль в произведении Гоголя, причем текст он воспринимает как игру. Автор является постановщиком и играет с читателем, обращаясь к нему не просто как к воображаемому субъекту, а как к участнику совместной игры, творящегося на глазах у него события. «Читатель» — это активный участник, «к которому обращается автор, не только и не просто его воображаемый адресат, но и воображаемый персонаж авторского мышления, играющий роль читателя и актуализирующий возможное отношение к пишущемуся произведению» (Кривonos 2018: 31). Речевое общение автора с читателем («мои добрые читатели...» (Гоголь 1953, т. 5: 254); «читатель, я думаю, уже заметил...» (Там же: 50); «автор уверен, что есть читатели такие любопытные...» (Там же: 57); «как уже видел читатель...» (Там же: 123) и т. п.) строится в форме бытовой беседы, в форме сказа (Поповић 2011: 85) или, лучше сказать, своеобразной театральной игры. Юрий Лотман пишет, что Гоголь не «изображает», а «творит» мир (Лотман 1996: 15) в своих произведениях. Все это дает возможность тексту приспособиться к постановке и, тем более, к событию, к игре, которая творится непосредственно перед глазами читателя/зрителя/участника. События в мире творчества адекватны событиям в изображаемом мире, поскольку Гоголь творит «может быть» мир (Кривonos 2018: 38). Лотман в начале своего текста о «реализме» Гоголя замечает, что Гоголь — «лгун», поскольку его писательский модус — это модус «а если бы произошло иначе» (Лотман 1996: 11). Модус «а если бы произошло иначе» дает возможность развитию незаконченного и непредсказуемого события: «а если бы 1», «а если бы 2», «а если бы 3»... И вообще формула «а если бы» — это основная формула, позволяющая превратить текст романа в спектакль и в событие, а событие, на самом деле — «первооснова театра» (Руднев 2018). Событие представляет собой взаимоотношение актера и зрителя, на самом деле — это *совместное бытие*⁴. Событие раскрывает возможность менять реальность вокруг себя, и тем самым, трансформировать литературный текст. Гоголь, по словам Лотмана, «вводил читателя в жизнь, пойманную в момент ее создания. Для него создание литературного произведения было не копированием жизни, а творением ее» (Лотман 1996: 17). Действительность выпукло творится на глазах зрителя, и вот почему Юрий Михайлович Гоголя называет не писателем, а «деятелем», имея в виду, что «Гоголь лучше любых теорий доказывал, что изображение действительности по самой своей природе не может быть отделено от активной ее трансформации. Действительность, превращенная в текст, — это уже новая действительность» (Там же: 26). Все это дает повод для адаптации и трансформации самого текста, в котором уже заложены все элементы перформативности, визуализации, театральности, игры и, в конечном итоге, — события.

⁴ На страницах Московского художественного театра написано, что посещение театра — не просто приятно проведенный вечер, но и Совместное БЫТИЕ (см. <https://teatrsobytie.ru/teatr/>).



Фото с выставки «Птица-тройка и ее пассажиры» в музее Анатолия Зверева.

* * *

Поэму *Мертвые души* неоднократно экранизировали и адаптировали для театра. Еще в XIX веке, при жизни писателя, а особенно в XX и XXI вв., когда визуальные возможности сугубо расширились, она привлекала внимание режиссеров театра и кино.

Припомним постановку во МХАТе, премьера которой состоялась 28 ноября 1932 года. Спектакль ставили по инсценировке Михаила Булгакова. По этому же театральному представлению в 1960 году сняли фильм-спектакль в исполнении артистов Московского художественного академического театра им. М. Горького, режиссером которого был Леонид Трауберг. В 1978 году в Театре на Таганке режиссер Юрий Любимов поставил пьесу «Ревизская сказка» (премьера 9 июня 1978). Выделяется музыка этого спектакля, композитором которой был Альфред Шнитке.

Любопытными являются постановки в XXI веке. В 2000 году в театре Современник поставили «Мертвые души» (реж. Дмитрий Жамойда). Молодой режиссёр (р. 1975) дебютировал с экспериментальным спектаклем по произведению Н. В. Гоголя, а в 2005 году в Театре им. Маяковского играли «Мертвые души» режиссера Сергея Арцибашева, который сам в спектакле сыграл главную роль. Театральный критик Марина Шимадина в *Коммерсанте* писала по поводу спектакля, что главным козырем в «Мертвых душах» Арцибашева являются «декорации Александра Орлова. Художник придумал для спектакля огромный, во всю сцену, вращающийся барабан, начиненный всевозможными сюрпризами. Гоголевские персонажи как черти из табакерки выскакивают не только из его многочисленных дверей и окошек, но и прямо из стен» (Шимадина 2005).



Сцена из спектакля Коляда-Театра

Интересным здесь является вращающийся мир, наподобие вращающегося барабана из пьесы Арцибашева, который был представлен на выставке «Птица-тройка и ее пассажиры» в музее Анатолия Зверева в Москве в 2019 году. На этой выставке бричка Чичикова стоит на месте, в то время как вокруг нее движется помещичий мир. Этот «застывший» мир показывает скульптура лошадей из металла и дерева (работа Вадима Космачева). Кони выскакивают из стены, и они «застыли», в то время как на экране мир вращается⁵.

Мотивы похождения и пути, по большому счету, всегда привлекали внимание режиссеров-постановщиков к инсценировкам гоголевского романа, и в 2006 году реж. Миндаугас Карбаускис в Московском театре-студии п/р. О. Табакова поставил пьесу «Похождение, составленное по поэме Н. В. Гоголя „Мертвые души“».

Одна из более новых постановок гоголевской поэмы — это постановка Коляда-театра в 2013 году, режиссера самого Николая Коляды. В афише указано, что во время спектакля актеры готовят пельмени на глазах у зрителя (Афиша 2013). Запах пельменей, их приготовление и т. п. уже выходят за рамки театральной иллюзии, что вписывается в режиссерскую игру, поскольку речь идет о режиссере, который серьезно трансформирует, т. е. никогда досконально не перекладывает текст на живую сцену (Там же). Центральным лозунгом новой драмы Коляды является перформативная игра,

⁵ Художник-шестидесятник и представитель второй волны русского авангарда Анатолий Зверев (1931–1985) всю жизнь запечатлевал в рисунках гоголевские сюжеты. Он создал огромную галерею рисунков практически по всем произведениям Гоголя (см. Соловьев 2022).

его пьесы являются гипернатуралистическими и сентиментальными (Липовецкий — Боймерс 2012: 230). На сцене у Коляды нередко выступают «клоуны» или «артисты», а «клоунада» для нас является интересной, поскольку «герои-клоуны» превращают повседневность в игру (Там же: 238)⁶.

Видно, что роман *Мертвые души* трансформируется от классического спектакля, «представления», до авангардных игр и современных спектаклей, почти до «клоунады» и перформативного театра. По мнению Екатерины Дмитриевой, обращающей внимание на проблему инсценировок *Мертвых душ*, первые два десятилетия XX в. — это желание осовременить *Мертвые души*, ставить пьесу в «пассеическом ключе», превратить поэму «в эстетскую стилизацию помещичьего быта, который воспринимается уже не как объект осмеяния, сатиры или иронии — но ностальгии по утраченному или утрачиваемым временам» (Дмитриева 2011: 613). Потом, с 1980-х, следует попытка переработки поэмы «в параболу современной России» (Там же: 614). В более новых постановках возникают некие «мертвые души», которые сейчас, в нашей современности, сочетаются с игрой, причем имеется в виду игра как «свободное действие» (Хёйзинга 1997: 5), как эстетическая проблема (Benčić 1996: 35). Марк Липовецкий и Биргит Боймерс писали, что психологический театр начала XX века ставил перед собой задачу анализа роли, в то время как в игре нет никакого материального интереса, нет прошлого, нет будущего, мотивировок, ни целей (Липовецкий — Боймерс 2012: 103). Именно отношение к игре привлекает внимание режиссеров, при чем наглядно раскрываются новые трансформации *Мертвых душ*, показывающие в новых эстетических формах их лудистическую «бессмертность»⁷.

Хорошим примером игры является спектакль Кирилла Серебренникова «Мертвые души» в Гоголь-центре (премьера состоялась 5 января 2014 г.) Разные эпохи, в постановке Серебренникова, соседствуют друг с другом в вечном российском безвременье. Здесь стоит добавить, что в его «Мертвых душах» играют только мужчины. В этом смысле актеры «играют» определенные состояния⁸. В его пьесе важным является еще одна игра — у главной роли есть два состава. В одном составе играет Семен Штейнберг, в другом — Один Байрон. Актеры отличаются друг от друга игрой, своей психофизикой (типом игры, мимикой, позой, жестами, голосом) и расши-

⁶ Здесь стоит упомянуть, что в постановке *Ревизора* в 2005 г. Коляда превратил Хлестакова в клоуна (см. Там же: 240).

⁷ Игровым можно назвать сериал «Мертвые души» режиссера Григория Константинопольского (2020), в котором Чичиков, в современных обстоятельствах XXI века, как высокопоставленный чиновник Министерства культуры из Москвы приезжает в провинциальный городок Бугорск, не чтобы покупать мертвых, а чтобы *продавать* местным чиновникам и богачам посмертные места на известных московских кладбищах.

⁸ В постановке «Ревизора» режиссера Крешимира Доленчица в театре «Гавелла» в Загребе в 2007 году чиновников играют женщины. Актеры в этом спектакле, на самом деле воплощают «состояния»: скупость, воровство, обманчивость, ложь, в определении которых нет пола (см. Войводиц 2011: 589–600).

ряют актерскую игру вплоть до того, что зритель может смотреть разные спектакли в зависимости от того, кто исполняет главную роль.

Стоит выделить пластический спектакль, или же перформанс, «Окей, Гоголь» в Театре Романа Виктюка режиссера-хореографа Анны Закусовой. Перформанс на самом деле является введением — это превью постановки «Мертвые души» режиссера Дениса Азарова. Премьера последней постановки, также в театре Романа Виктюка, состоялась 21 февраля 2022 г. В этом спектакле Азаров пытался раскрыть, что это/кто это мертвые души, кто такие помещики и что значит владеть крестьянами именно сегодня. По словам режиссера, его интересует сегодняшний момент, т. е., что происходит сегодня, и это он пытается показать на сцене.

Значительным является не только пластический перформанс, но и проект «Окей, Гоголь» с интерактивным участием зрителей. Речь идет о совместном проекте Кинопоиска и создателей фильма «Гоголь. Начало» режиссера Егора Баранова (премьера 18 августа 2017 г.), и все это в честь премьеры данного фильма. По замыслу этой игры Гоголь «лично» отвечает на любые вопросы зрителей.

Последнее, что мне хочется упомянуть по поводу трансформаций текста поэмы, — это квест-перформанс «Мертвые души. Том I» и «Мертвые души. Том II», который проходит в Санкт-Петербурге. Это игра для желающих участников, которая демонстрирует не результат, а процесс создания, поскольку процесс игры развивает саму игру, задуманных «мертвых душ». Игра как «происшествие» с участием случайных (рандомных) зрителей, купивших билет для квеста, превращается в частично организованное событие, в котором искусство (роман *Мертвые души*) трансформируется в событийный факт. В игре установлены определенные правила: не более 6 игроков (в опции Том II — до 7 участников), продолжительность игры ограничена на 60 минут. Стоимость игры 5500 рублей. В рекламном клипе обещают, что игроки станут полноценными участниками театрализованного представления, так как они будут находиться в самом «эпицентре событий», от которых каждый игрок получит «бурю незабываемых эмоций».

Сам спектакль, или же квест как специальный жанр не компьютерной, а игры вживую, превращается в непредсказуемое событие. Речь уже идет о действии, хэппенинге и акции, если понимать, что акция как однообразное событие основана на подлинном переживании ее участников, в том, что зритель/участник участвует в событии в реальном времени. Поэтому эти квесты-игры являются символическим действием, не театральной игрой, а творением без понимания о концовке самого действия. Игрокам как непосредственным участникам игры даже невозможно рассчитать все ходы действия, все препятствия в течение самой игры. Поэтому такие виды событий, основанных на литературном тексте и меняющих сюжетное направление, с одной стороны, уничтожают традиционный текст классического романа, но с другой стороны, развивая новые возможности, его обновляют. Участники сами разбивают рамки поэмы, выбирают, как и каким



Квест-перформанс «Мертвые души. Том II»

путем пойти, т. е. творят свой «текст», становясь реальными участниками текста-события. Элементы художественного текста, который на глазах у читателя уже сам «творится», превращается, трансформируется в событие, в котором участники «создают» новый текст, даже новое событие. В условиях игры, объясняется участникам квеста, попечитель приюта Иван Павлович передавал в свой приют детей, оставшихся без попечения родителей, за довольно высокие гонорары. Приют закрыли, но он не мог так просто оставить дело, которым занимался. Свой приют Иван Павлович обеспечивал из государственных дотаций на содержание детей, которые числились в нем по специальным документам. Участники квеста как практиканты Совета опеки и попечительства отправляются на поиски Ивана Павловича в этом мире наизнанку (Павел Иванович — Иван Павлович; умершие помещики — дети без родителей, т. е. дети умерших родителей) и по новому адресу, по которому числится Иван Павлович, имея в виду, что все не так просто и логично, как написали в новостях. Последнее является намеком на мираж, зафиксированный в прозе Гоголя, в том числе в *Невском проспекте*: «Всё обман, всё мечта, всё не то, чем кажется!» (Гоголь 1952, т. 3: 42), и таким образом сам текст *Мертвых душ* расширяется и дополняется значениями, рассчитывая на узнавание гоголевского текста как прецедентного. Попечитель в таком контексте является прямой аналогией с попечителем богоугодных заведений Артемием Филипповичем Земляником из *Ревизора*. Вообще, участники входят в игру «Мертвые души» в реальном пространстве (250 квадратных метров игрового пространства в Санкт-Петербурге) в три этажа, где они с самого начала брошены в атмосферу этого театрализованного перформанса-события. Квест-перформанс «Мертвые души», имеющий непосредственную потенцию к действию и не являющийся законченным, в театральном смысле, заранее запланиро-

ванным действием, представляет собой «процессуальное искусство». Оно основано на событийности, на выходе за рамки и «трансформации художественного произведения как предмета <...> в пространственно-временное событие или процесс» (Šuvaković 1999: 274).

ЛИТЕРАТУРА

- Афиша — «Мертвые души» в Коляда-Театре. 6.11.2013. https://www.domgogolya.ru/news/dead_souls_at_kolyada-theatre/
- Видуигирите Инга. *Географическое изображение. Гоголь*. Вильнюс: Вильнюсский университет, 2015.
- Войводиц Ясмينا. «Мужская роль — женское исполнение (постановка “Ревизора” в загребском театре Гавелла)». *Феномен Гоголя* (под ред. М. Виролайнен и А. Карпова). Санкт-Петербург: Петрополис, 2011: 589–600.
- Гоголь Николай. *Собрание сочинений*. В 6 т. Москва: ГИХЛ, 1952–1953.
- Гольденберг Аркадий. *Архетипы в поэтике Гоголя*. Москва: Флинта — Наука, 2012.
- Дмитриева Екатерина. «Мертвые души инсценировать нельзя (проблема инсценировок “Мертвых душ”)». *Феномен Гоголя* (под ред. М. Виролайнен и А. Карпова). Санкт-Петербург: Петрополис, 2011: 601–618.
- Дмитриева Екатерина. «Николай Васильевич Гоголь (1809–1852)». *Гоголь, Тургенев, Достоевский. Когда изображение служит слову*. Москва: Бослен, 2015: 11–48.
- Кривонос Владислав. *«Мертвые души» Гоголя. Пространство смысла. Монография*. Москва: Флинта — Наука, 2018.
- Липовецкий Марк, Боймерс Биргит. *Перформансы насилия: Литературные и театральные эксперименты «Новой драмы»*. Москва: Новое литературное обозрение, 2012.
- Лотман Юрий. «О “реализме” Гоголя». *Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение*. Тарту: Tartu Ülikooli Kirjastus, 1996: 11–35.
- Поповић Тања. *Стратегије приповедања*. Београд: Службени гласник, 2011.
- Руднев Павел. «Усекновение события». *Петербургский театральный журнал* 1 (2018). <https://ptj.spb.ru/archive/91/theoretical-corner/useknovenie-sobytiya/>
- Соловьев Сергей. «Выйти из “Шинели” художника Зверева. Вместо послесловия к юбилею». *Литературная газета* 26. 1. 2022. <https://lgz.ru/article/-4-26-01-2022-6818/vyyti-iz-shineli-khudozhnika-zvereva/>
- Хейзинга Йоханес. *Ното ludens. Статьи по истории культуры* (сост. и перев. Д. Сильвестрова). Москва: Прогресс — Традиция, 1997.
- Шимадина Марина. «Мертвые души взяли за живое». *Коммерсант* 14.11.2005 г. http://www.smotr.ru/2005/2005_mayak_dushi.htm
- Batušić Nikola. *Uvod u teatrologiju*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1991.
- Benčić Živa. „Ludistički aspekti ruske avangarde“. *Ludizam. Zagrebački pojmovnik kulture* 20. stoljeća (ur. A. Flaker i Ž. Benčić). Zagreb: Slon, 1996: 35–56. <https://teatrsobytie.ru/teatr/>
- Shapiro Gavriel. *Nikolai Gogol and the Baroque Cultural Heritage*. Philadelphia: Pennsylvania State University Press, 1993.
- Šuvaković Miško. *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950. godine*. Beograd — Novi Sad: Srpska akademija nauka i umetnosti, 1999.
- Vojvodić Jasmina. *Gesta, tijelo, kultura. Gestikulacijski aspekti u djelu Nikolaja Gogolja*. Zagreb: Disput, 2006.

REFERENCES

- Afisha — «Mertvye dushi» v Kolyada-Teatre. 6.11.2013. https://www.domgogolya.ru/news/dead_souls_at_kolyada-theatre/

- Batušić Nikola. *Uvod u teatrologiju*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1991.
- Benčić Živa. „Ludistički aspekti ruske avangarde“. *Ludizam. Zagrebački pojmovnik kulture 20. stoljeća* (ur. A. Flaker i Ž. Benčić). Zagreb: Slon, 1996: 35–56.
- Dmitrieva Ekaterina. «Mertvye dushi inscenirovat' nel'zya (problema inscenirovok "Mertvyh dush")». *Fenomen Gogolya* (pod red. M. Virolajnen i A. Karpova). Sankt-Peterburg: Petropolis, 2011: 601–618.
- Dmitrieva Ekaterina. «Nikolaj Vasil'evich Gogol' (1809–1852)». *Gogol', Turgenev, Dostoevskij. Kogda izobrazhenie sluzhit slovu*. Moskva: Boslen, 2015: 11–48.
- Gogol' Nikolaj. *Sobranie sochinenij*. V 6 t. Moskva: GIHL, 1952–1953.
- Gol'denberg Arkadij. *Arhetipy v poetike Gogolya*. Moskva: Flinta — Nauka, 2012. <https://teatrsobytie.ru/teatr/>
- Hyojzinga Johanes. *Homo ludens. Stat'i po istorii kul'tury* (sost. i perev. D. Sil'vestrova). Moskva: Progress — Tradiciya, 1997.
- Krivoson Vladislav. «Mertvye dushi» Gogolya. *Prostranstvo smysla. Monografiya*. Moskva: Flinta — Nauka, 2018.
- Lipoveckij Mark, Bojmers Birgit. *Performansy nasiliya: Literaturnye i teatral'nye eksperimenty «Novoj dramy»*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2012.
- Lotman Yurij. «O "realizme" Gogolya». *Trudy po russkoj i slavyanskoj filologii. Literaturovedenie*. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 1996: 11–35.
- Popović Tanja. *Strategije pripovedanja*. Beograd: Sluzhbeni glasnik, 2011.
- Rudnev Pavel. «Useknovenie sobytiya». *Peterburgskij teatral'nyj zhurnal* 1 (2018). <https://ptj.spb.ru/archive/91/theoretical-corner/useknovenie-sobytiya/>
- Shapiro Gavriel. *Nikolai Gogol and the Baroque Cultural Heritage*. Philadelphia: Pennsylvania State University Press, 1993.
- Shimadina Marina. «Mertvye dushi vzjali za zhivoe». *Kommersant* 14.11.2005 g. http://www.smotr.ru/2005/2005_mayak_dushi.htm
- Solov'ev Sergej. «Vyjti iz "SHineli" hudozhnika Zvereva. Vmesto poslesloviya k yubileyu». *Literaturnaya gazeta* 26. 1. 2022. <https://lgz.ru/article/-4-26-01-2022-6818/vyyti-iz-shineli-hudozhnika-zvereva/>
- Šuvaković Miško. *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950. godine*. Beograd — Novi Sad: Srpska akademija nauka i umetnosti, 1999.
- Vidugirite Inga. *Geograficheskoe izobrazhenie. Gogol'*. Vil'nyus: Vil'nyusskij universitet, 2015.
- Vojvodić Jasmina. *Gesta, tijelo, kultura. Gestikulacijski aspekti u djelu Nikolaja Gogolja*. Zagreb: Disput, 2006.
- Vojvodich Yasmina. «Muzhskaya rol' — zhenskoe ispolnenie (postanovka "Revizora" v zagrebskom teatre Gavella)». *Fenomen Gogolya* (pod red. M. Virolajnen i A. Karpova). Sankt-Peterburg: Petropolis, 2011: 589–600.

Јасмина Војводић

МРТВЕ ДУШЕ — ОД ПРЕДСТАВЕ ДО ДОГАЂАЈА

Резиме

У чланку се разматра визуелна (нарочито позоришна, сценска) естетика романа *Мртве душе* Н. В. Гогоља, у коју се уклапа и његов перформативни потенцијал. Читалац има кључну улогу у роману-игри, при чему аутор иступа и као редитељ и као читаочев саиграч. Ова игра („општење“ с читаоцем) омогућава тексту да се прилагоди режији која настаје непосредно пред очима читаоца/гледаоца/учесника. Гогољеву поему су више пута екранизовали и адаптирали (трансформисали) за театар и филм. У чланку се наводе поједине представе, изложбе, перформанси, све до квест-перформанса „Мртве душе“, у коме се овај роман трансформише у догађајни факт.

Кључне речи: Н. В. Гогољ, *Мртве душе*, трансформација текста, представа, догађај.