



Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. 2022. Т. 22, вып. 1. С. 114–119

Izvestiya of Saratov University. Philology. Journalism, 2022, vol. 22, iss. 1, pp. 114–119

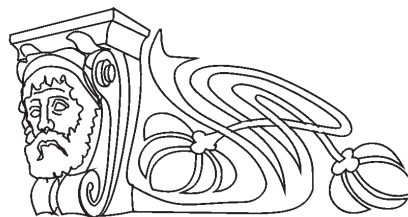
<https://bonjour.sgu.ru>

<https://doi.org/10.18500/1817-7115-2022-22-1-114-119>

Научная статья

УДК.821.161.1.09

Мотивы прозы Н. В. Гоголя в российских пьесах рубежа ХХ–ХХІ вв. («Панночка» Н. Садур / «Вий» В. Сигарева)



В. А. Мохаммед^{1,2}

¹Саратовский национальный исследовательский государственный университет имени Н. Г. Чернышевского, Россия, 410012, г. Саратов, ул. Астраханская, д. 83

²Университет Дияла, Ирак, пров. Бакаваи, 32001, г. Дияла, ул. Мурадия

Мохаммед Виждан Аднан, ¹аспирант кафедры общего литературоведения и журналистики НИУ СГУ; ²ассистент кафедры кино и театра Университета Дияла, wejdan_8484@yahoo.com, <https://orcid.org/0000-0003-1481-7057>

Аннотация. Обращение драматургов и театра к прозе Гоголя открывает новые формы понимания классического текста, позволяет найти в нем и глубоко личное авторское, и актуальное для социума иного времени содержание. В пьесах Н. Садур «Панночка» и В. Сигарева «Вий» трансформация гоголевских мотивов раскрывает глубинные смыслы повести. Это сквозные для поэтики Гоголя переживания смутной женобоязни, эсхатологических предчувствий, страха забвения. Столкновение мужского и женского в версии Нины Садур связано со слабостью главного героя, наделенного мистическим мироощущением в духе самого Гоголя. Десакрализация речевых реакций героя в решительный момент – молитвы, его мечты о помощи свыше без опоры на свои силы – передают неустойчивость характера Хомы. В пьесе Сигарева Панночка становится героиней-мстительницей в духе кинообразов трэш-триллеров. Она мечтает о справедливом возмездии Хоме за надругательство над нею. Театрализованную формулу гоголевского финального окаменения/онемения перед неотвратимым наказанием, объединяющую поэтику финалов «Ревизора» и «Вия», Сигарев выводит в своем театральном прочтении на первый план. Трансформируя ряд ключевых мотивов повести – чудесного пространства, философского познания, духовного и физического видения, – драматурги рубежа ХХ–ХХІ вв. демонстрируют глубину моральной слабости современного протагониста.

Ключевые слова: Н. В. Гоголь, Н. Садур, В. Сигарев, «Вий», русская драматургия, инсценировка прозы

Для цитирования: Мохаммед В. А. Мотивы прозы Н. В. Гоголя в российских пьесах рубежа ХХ–ХХІ вв. («Панночка» Н. Садур / «Вий» В. Сигарева // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. 2022. Т. 22, вып. 1. С. 114–119. <https://doi.org/10.18500/1817-7115-2022-22-1-114-119>

Статья опубликована на условиях лицензии Creative Commons Attribution 4.0 International (CC-BY 4.0)

Article

N. V. Gogol's motives in the Russian plays at the turn of the 20–21st centuries (*Pannochka* by N. Sadur / *Viy* by V. Sigarev)

W. A. Mohammed^{1,2}

¹Saratov State University, 83 Astrakhanskaya St., Saratov, 410012, Russia,

²University of Diyala, Muradia St., Diyala 32001, Baqubah, Iraq

Wijdan A. Mohammed, wejdan_8484@yahoo.com, <https://orcid.org/0000-0003-1481-7057>

Abstract. The attention of the playwrights and theatre to Gogol's prosaic text opens new forms of understanding of the classical text, and allows to find in it both deeply personal author's content and something relevant to the society of a different time. In the plays *Pannochka* by N. Sadur and *Viy* by V. Sigarev, the transformation of Gogol's motives reveals the deep meanings of the story. These are Gogol's favorite motives of a vague fear of women, eschatological forebodings, the fear of oblivion. The clash of male and female in Nina Sadur's version is associated with the weakness of the protagonist, endowed with a mystical worldview as Gogol himself had seen it. Desacralization of the hero's speech reactions happened at a significant moment – prayers, his dreams of higher help from above without relying on his own strengths. They mean the instability of Khoma's character. In the play by Sigarev, *Pannochka* becomes a revenge heroine common to the trash thrillers. She dreams of Khoma's just retribution for her abuse. Sigarev uses the theatrical formula of Gogol's final petrification / numbness before the inevitable punishment, which unites the poetics of *The Government Inspector* and *Viy* finals. He puts it to the forefront in his theatrical reading. The playwrights at the turn of the 20-21st centuries transform a number of key motives of the story – a wonderful space, philosophical perception, spiritual and physical vision. Thus they demonstrate the depths of the modern protagonist's moral weakness.

Keywords: N.V. Gogol, N. Sadur, V. Sigarev, *Viy*, Russian drama, dramatization of prose

For citation: Mohammed W. A. N. V. Gogol's motives in the Russian plays at the turn of the 20–21st centuries (*Pannochka* by N. Sadur / *Viy* by V. Sigarev). *Izvestiya of Saratov University. Philology. Journalism*, 2022, vol. 22, iss. 1, pp. 114–119 (in Russian). <https://doi.org/10.18500/1817-7115-2022-22-1-114-119>

This is an open access article distributed under the terms of Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC-BY 4.0)



Во второй половине XX – XXI вв. проблема субстанциального статуса реальности, продиктованная философией симулякров, выступила в качестве одной из ключевых философских мыслей. Ирреальность реального, восприятие серьезного только через самокритику, шутку и смех способствовали востребованности шаблонных главных героев. У этих персонажей имеется способность ассимилировать в свою структуру опыт читателя и трансформироваться под эти нужды. Так, например, создаются ситуации, когда за молчанием персонажей стоит сильный коннотативный смысл, в стилистику древнегреческой драмы пробивается говор молодежи XXI в., а нарратив, соответствующий гоголевскому хронотопу, вдруг встречает в речи персонажей отсылку на самого Гоголя: «Ну и горазд ты, пан философ, до сказок. Вот бы в Гоголи тебе – по червонцу б за лист имел» [1].

Проблема драматургического освоения классических прозаических текстов постоянно анализируется в отечественной филологической науке на границах с театроведением и теорией искусства в самых разных аспектах. Она раскрывается как проблема инсценирования во взаимоотношениях с режиссерскими системами (Н. С. Скороход [2], А. А. Чепуров [3]), как отражение драматургической и постановочной креативной рецепции в диалоге с авторским замыслом (Е. В. Абрамовских [4]), сложная контекстуальная реинтерпретация в разворачивающейся во времени цепи прочтений пьесы (О. В. Журчева [5], А. Н. Зорин [6]), а также как соотносимость драматургических трактовок художественных прозаических или лиро-эпических текстов того или иного автора в контексте его литературной репутации. Каждый из подходов позволяет раскрыть ситуацию приращения смысла художественного текста в процессе его интерпретации в иных жанрах и формах литературы и искусства. И в современной науке этот интерес проявляется все последовательней.

Проза Н. В. Гоголя, в наибольшей степени отразившая авторскую концепцию романтического двоемирия – переплетающая реальность со сказочными мирами, стирающая границы сна и яви, абсурда как новой нормы, с шатаниями от трагического к комическому, и при этом, наоборот, связанная с остросоциальной темой маленького человека и реалистической миражной интригой, – становится близкой и востребованной читателем и зрителем конца XX – начала XXI в.

Трактовка прозы в драматургии опирается на достижения постановочной традиции русских классиков В. Э. Мейерхольдом – его синтетическая инсценировка «Ревизора» (1926) позволила органично вплести в единое всеобъемлющее сценическое высказывание мотивы основных гоголевских прозаических произведений как маркеров

сквозной образности его творчества. Мейерхольд продемонстрировал драматургический потенциал синтетического решения при инсценировании «Ревизора» как метафоры всей гоголевской поэтики. Параллельно с этим мучительная работа Булгакова над сценической версией «Мертвых душ» в МХТ продемонстрировала ограниченность возможностей переделывания гоголевской прозы в драматическую форму – чего не возникло, например, в работе Немировича-Данченко над сложнейшими романскими текстами «Воскресения» Л. Н. Толстого и «Братьев Карамазовых» Ф. М. Достоевского.

Интерес к драматургической разработке прозы Гоголя, предполагающей условную форму ее дальнейшего театрального воплощения, стал ярко проявляться у российских драматургов на рубеже XX–XXI вв. Созданные в этот период драматургические версии гоголевского «Вия» Ниной Садур и Василием Сигаревым – крупнейшими фигурами российского постмодерна и новой драмы – отражают переломные вехи в восприятии этого центрального гоголевского текста о крушении эпического мировосприятия на фоне кризиса мужской идентичности.

Современные исследователи обращают все более пристальное внимание на яркие примеры драматургических решений гоголевской прозы как на способ раскрытия особых авторских интенций (Е. Е. Шлейникова [7], О. В. Трашинская [8]), заложенных и в его повестях, и в особом ремарочно-паратекстовом пласте драматургии. При этом центральное внимание неизбежно смещается с героев на объединяющую смысловые линии фигуру комментатора, который, по мнению Л. Г. Тютеловой, оказывается «организатором коммуникативного события – события встречи сознания автора, с его позицией видения происходящего, и читателя, обладающего собственным опытом» [9, с. 64].

«Старосветских помещиков» играли антрепризно Лия Ахеджакова и Богдан Ступка (режиссер Валерий Фокин) по пьесе Николая Коляды, бенефисно – Юрий Ошеров и Светлана Лаврентьева в Саратовском ТЮЗе по пьесе Бориса Федотова, Миндаугас Карбаускис создал свою версию для МХТ им. А. П. Чехова, а в Центре драматургии и режиссуры долго шел студенческий спектакль по этой гоголевской повести в постановке Владимира Меньшова. На несколько десятилетий вариации сюжета стали созвучны теме прощания с «молчаливым поколением», олицетворяющим советскую эпоху и ее ценности.

Василий Сигарев поставил «Вий» в 2015 г. в театре О. Табакова по своей собственной пьесе на мотивы гоголевской повести. Эпиграфом к тексту он взял слова из справочника «Славянская мифология» Л. М. Вачурина: «Его [Вия] полагали судьей над мёртвыми. Славяне некогда не могли



примириться с тем, что те, кто жили незаконно, не по совести – не наказаны. Славяне полагали, что место ... незаконников внутри земли».

«Панночку» по пьесе Нины Садур (по мотивам повести Гоголя «Вий») много раз ставили в театрах Москвы, Санкт-Петербурга, Вологды, Владивостока и других городов. Эта пьеса в значительной мере стала для Садур прологом к ее самой известной пьесе по Гоголю – «Брат Чичиков», где лишённая взаимности любовь Чичикова и России материализовалась в отчаянные диалоги Павла Ивановича из самых разных текстов с прекрасной незнакомкой на сцене. Такой Гоголь, в сознании которого женское начало становится олицетворением столкновения противоположностей – ангельского и демонического, оказался актуален и близок мироощущению читателя и зрителя рубежа XX–XXI вв. Живая схватка Хомя и Панночки – без прямого вмешательства иных сил – в версии Садур отражает битву мужского и женского, причем гендерные качества персонажей словно бы поменялись местами – очень мало решительного мужского в Хомя, а Панночка предельно брутальна.

Сценический текст «Вия» у Садур ставит героев в положение людей, находящихся в ожидании чуда посреди бесприютного быта. Н. И. Ищук-Фадеева, анализируя «Панночку», отмечает: «Завязкой пьесы Садур становится не событие, хотя именно в первой картине появляется философ, а спор о чудесах, в который Хома Брут вписывается естественно и органично – как носитель определенной точки зрения. Спор этот важен, т. к. сразу показывает изменившийся сравнительно с гоголевским временем мир, где чудеса были так же естественны, как старинные праздники» [10, с. 372].

На месте гоголевской концепции двоимирия и столкновения реального и сказочного миров исследовательница обнаруживает борьбу-танец Эроса и Танатоса, Любви и Смерти, мужского и женского начал. Борьбу, где нет победителей, потому что под сводами старого храма погребены оба. «Любовное томление и сексуальное влечение, запрятанное Гоголем в подтекст, в пьесе Н. Садур становится сюжетообразующим мотивом, – пишет Ищук-Фадеева. – Философ, стараясь избежать предстоящих бедствий, признается в своих грехах, среди которых уже у Гоголя сладострастие было едва ли не на первом месте. В пьесе Садур упоминания о прошлых грешках становятся мотивационным фоном для заигрываний с Хвеськой, отношения с которой развиваются стремительно. <...>. «Панночка» строится по бинарному принципу: ночь-день, живые-мертвые, разум-вера, наука-чудо. В этой логике любовь-смерть – тоже как бы оппозиция, но сюжет ее снимает, превращая в тождество» [10, с. 377].

О. В. Семенецкая в «Из наблюдений над поэтикой пьесы «Панночка» Н. Садур» выделяет

доминанты, которые, по ее мнению, наиболее характерны для творчества Гоголя. Это идеи Бога и смерти. Писатель в этот период все чаще говорит о бренности жизни и о схожести ее со сном. Герои его художественных произведений в попытках самоидентификации находятся на грани двух миров – бытия и небытия, и само бытие развивается, угрожая лишиться личность привычных жизненных ориентиров [11].

Пьеса начинается прологом – известной детской страшилкой «В черном-черном лесу...», которая контрастирует с первыми словами пьесы: «А хорошо, ребята, на свете жить!» [12]. В пьесе сохранена гоголевская стилистика: «...ни одна тайная красота не сверкнет в утреннем тумане, не поразит в самое сердце, и не пойдет он искать червонного клада под душную ночь Ивана Купалы?» Но здесь еще более обнаженный юмор, откровенная насмешка над бурсой и теми знаниями, что там дают. И – «резкая красота у вашей Панночки. Не от людей...» [12].

Принцип бинарности доказательно использовал режиссер спектакля «Панночка» Вячеслав Виттих в Калининградском театре драмы в 2003 г. В качестве одного из контрапунктов спектакля он выбрал сапоги. Вот стоят они на сцене, сразу же рождая вопросы: зачем они? что символизируют? кем оставлены? Выходит из зала и поднимается на сцену бурсак-философ. Он, конечно, босой и тут же натягивает сапоги. Вновь спускается в зал, уходит. Вслед ему, будто символизируя границу, которую переступил бурсак, появляются странные зеленые существа, похожие на фигурки из компьютерных игр, и устраивают что-то вроде бесовских танцев и игрищ. Потом наступают тишина и темнота. И в луче света возникает высокая худая фигура мужчины с длинными волосами и в черной накидке. У нее длинный-предлинный нос и не то ходули, не то протезы вместо ног. Вот, оказывается, кто оставил Хомя сапоги. Повествовательный сюжет смыкается с размышлениями режиссера о сути гоголевского творчества. Слегка сократив пьесу Садур и вернувшись местами к изначальному гоголевскому тексту, режиссер, в первую очередь, усиливает мотив предначертанности судьбы, но отказывается от некоторой философичной назидательности, заменяя ее лирическими словесными конструкциями, ассоциированными с текстами «Миргорода» и «Вечеров на хуторе близ Диканьки». Перед третьей ночью, провожая Хомя Брута в церковь, дальше читать молитвы над умершей ведьмой, – казаки напрочь отказываются взять его новые сапоги, хоть он настойчиво им их предлагает. И Хомя оставляет сапоги на дороге. «А вот будет время, и так же будет лето стоять жаркое, вдруг пойдет человек какой-нибудь по дороге, а? Может, ему сапоги нужно? ... Так вот же они и есть! И стоят! Он всунет в них ноги, и охватит его моя жизнь и пронзит аж до самых



костей! И! поймет! он! что! хороший! я! был! парень!...». Хома послушно уходит в небытие, а сапоги в финале находит босой Гоголь. Звучит нежная и грустная украинская колыбельная («...Будто лебеди, черные сапоги у меня...»). Гоголь надевает сапоги, забрасывает через плечо торбу, какие носили тогда философы, и тихонько садится в уголке с вязанием в руках.

У Гоголя Хома Брут проиграл в битве с Панночкой, потому что испугался. У Нины Садур ситуация меняется. Когда Брут забывается, то выпускает в свою душу злость: «Пусть плачет! Пусть умрет еще раз! Раздави ей мертвую грудь, Спаситель! Порви ей гнойные жилы, Младенец! Вырви ее черное сердце, Пресветлый! Плачь! Плачь! Плачь!». Эти слова напоминают слова Панночки (из ее «молитвы», специально сочиненной Садур). Панночка заставила Хому сражаться против зла не добром, а злом. Это ослабило его защиту, и он проиграл. В итоге Панночка прыгнула на него будто бы «обрезанная» об «заслон», демонстрируя победу.

Двойственность атмосферы происходящего в калининградском спектакле усиливается сценографией. На нескольких штанкетах, поднятых на разную высоту, размещены огромные панно с аппликациями: хуторской сад, стены заброшенной церкви. Задник похож на испорченный иконостас: смутные очертания фигур и ликов,

одни – полуразмытые, другие – четко очерченные. И все вперемешку, не понять, что чему и кто кому принадлежит.

По мнению О. В. Семенецкой, «проблематика гоголевского “Вия”, трансформируясь в пьесе Садур, выводит к вопросам философии искусства XX века...» [11, с. 158]. Человек, намерившийся предстать перед миром как уникальная личность, прежде всего, должен осознать данный ему Богом талант и максимально реализовать этот дар. Соотношение добра и зла в мире напрямую зависит, какую сторону примет человек. В процессе трансформации трактовки образов героев «Вия» драматург минимизирует присутствующий повествованию «трагизм абсурда жизни, а проблематика и конфликт в пьесе получают экзистенциальный характер» [11, с. 158].

В интерпретации Василия Сигарева Хома предстает в образе повесы. По ходу действия выясняется, что он с двумя товарищами-бурсаками по имени Халява и Тиберий Горобець совершили насилие, и поэтому Панночка мстит им. Пьеса начинается с момента, когда Хома спасается в городе у молодой вдовы. И в конце, уже после его смерти, раскрывается интрига, снимаются все секреты.

Рассмотрим гоголевские мотивы в трех произведениях: самого Гоголя, Садур и Сигарева (таблица).

Доминантные мотивы «Вия» Н. В. Гоголя и их преломление в пьесах Н. Садур и В. Сигарева

Мотив	Н. В. Гоголь	Н. Садур	В. Сигарев
Мотив философствования	Как философ он потерял уникальную возможность познать, что находится «внутри земли», начав читать молитвы. И тем самым прервав свой удивительный полет	«...ибо не можно человеку дерзать на такие тайны!»	Философии нет, Хома Брут приземленный человек, от философа – одно название
Мотив сказочного мира, который сталкивается с реальным	В повести два мира: мир бурсы, Миргорода и мир селения сотника, мир панночки-ведьмы	Пьеса начинается с размышления о том, что «чудес нет»	В этой пьесе Панночка становится настоящим потерпевшей, страшный Вий предстает в образе младенца (которого в предыдущих интерпретациях Панночка убивает сама). В мировой литературе образ младенца у женщины на руках имеет совсем другую интерпретацию – Христа. Хотя Сигарев этот образ также искадил, поместив младенца на руки старухи, а не молодой женщины. То есть здесь скорее не злой сказочный персонаж, который по своей природе творит зло, а темный дух мщения, которого порождает сам Хома Брут.
Мотив видения/увидения	Хома Брут умер от страха, потому что нарушил закон мира мертвых – не смотреть (перекликается с мифом «Орфей и Эвридика», когда Орфею нельзя было оглядываться, т.е. смотреть на свою усопшую жену, чтобы вывести ее из царства Аида)	Хома Брут умер из-за того, что позволил злу победить добро: вместо молитв вслед за панночкой начал осыпать ее проклятиями. Здесь важно не видение, а слово, звучание	В этой интерпретации Хома Брут потерял самообладание, крикнул Панночке «Прочь!», видимо, вскинув голову, и таким образом взглянул на младенца. Здесь важно его слышание – как он реагирует на то, как его подзадоривала панночка



На этом примере мы видим, как меняется со временем интерпретация истории Хома Брута, Панночки и Вия. Садур, в отличие от Сигарева и самого Гоголя, берет имя Панночки в заголовок пьесы, вкладывает ей в уста полноценные молитвы Сатане, схожие по стилистике с теми, которые произносит Хома Брут. Постепенно Панночка обретает демонические черты. А Хома Брут – это обычный средневековый семинарист, мировоззрение которого ограничивается Священным Писанием. Его единственное оружие – смекалка и вера. И в тот момент, когда он теряет веру и вторит за Панночкой слова проклятия, – он проигрывает.

В оригинальном тексте, по которому написаны пьесы, Хома Брут – начинающий философ. Он относится к жизни с долей фатализма («чему быть – тому не миновать»), и ему как философу при полете на ведьме-панночке была возможность узнать, что находится «внутри земли». Но в пьесе Н. Садур Хома – совершеннейший дурачок и простофиля, чье миропонимание ограничено догматическими постулатами Средних веков: «Внутри земли повидать нельзя. Тайна внутри земли. А если кто осмелится и прокопает сквозную дыру, и заглянет в самое сердце земли, тот опалит свои очи до конца дней своих, ибо не можно человеку дерзать на такие тайны!».

Хома Брут Сигарева совершенно другой персонаж. Он очень приземленный человек, не задумывается о вопросах бытия. И не потому, что, как и садуровский Брут, – дурачок, а потому, что его такие вопросы вообще не интересуют. В самой поздней по времени интерпретации «Вия» – у Сигарева – история Хома Брута приобретает «чернушные» черты. Панночка и Вий становятся мстителями, имеющими право на убийство, что называется, перед лицом истории. Образ Вия вовсе травестируется, он оказывается младенцем на руках у старой Мадонны, что становится своего рода пародией на пародию. По такой концепции строится спектакль, поставленный Сигаревым в Театре Табакова. Постановка вызвала бурную реакцию критиков. «Вия» отрецензировали все, не употребляя слова «философия» и «двоемирие», но имея это в виду как некий традиционный знак «новой драмы».

Александр Нечаев констатировал: «Тема насилия и расплаты за него красной нитью проходит через весь спектакль. Сигарев не задает загадки зрителю: виноват ли Хома. Для сомневающихся в середине спектакля появится призрак богослова Халявы, который утопился в Днепре оттого, что не сумел жить с осознанием совершенного преступления. Но если для зрителя степень вины Брута очевидна, то для него самого – не очень <...> он отрицает очевидное и боится признаться в содеянном самому себе. В итоге Брут <...> сражается не с чертями и ведьмами из народных сказаний – Сигареву они демонстративно неинтересны. Главный соперник Брута куда сильнее – раздирающие его

внутренние демоны. Тут режиссер не стесняется женить прозу Гоголя с произведениями Достоевского и Сартра» [13].

«“Вий” Сигарева – это другой “Вий”, не то чтобы не гоголевский, но – не только гоголевский. Сигарев, с одной стороны, нагоняет страху, и действительно у него получился местами даже очень страшный спектакль, хотя никакие гробы над сценой или залом не летают и не пугают, как говорят дети, своим страшным пугом», – пишет Григорий Заславский [14]. При этом Сигарев в значительной мере отказывается от мистики (той, которая по нынешним временам кажется излишне сказочной) и добавляет всей этой истории больше земного, можно сказать, актуального. В гоголевской повести в одном из эпизодов старая ведьма садилась бурсаку Хоме Бруту на плечи и заставляла таскать ее по окрестностям. В пьесе Сигарева вместо ведьмы появляется девушка. Вырвавшиеся на волю бурсаки встречают ее в пустынной степи и, в соответствии с современными представлениями о таком повороте сюжета, насилуют и избивают до полусмерти. В гоголевском тексте такого рода событие аллегорически представлено через образ скачки верхом – то колдуньи, то Хома друг на друге, – однако в конце этого неравного «поединка» мужского и женского, когда философ, уходя, бросает взгляд на едва живую девушку: «...затрепетал, как древесный лист, Хома: жалость и какое-то странное волнение и робость, неведомые ему самому, овладели им; он пустился бежать во весь дух. Дорогой билось беспокойно его сердце, и никак не мог он истолковать себе, что за странное, новое чувство им овладело» [15, с. 424]. И сам Гоголь не сразу пришел к такой форме передачи непонятных герою эмоций – в первой редакции повести автор был более скуп в описании финала этой сцены: «Он чувствовал что-то похожее на жалость, но не захотел и минут оставаться и скорее направил путь свой в город» [16, с. 88]. «Сигарев этому странному новому чувству находит понятное, то есть естественное и простое, объяснение» [14].

Гоголь в повести наделяет своего заглавного героя железным лицом. Хрестоматийное «поднимите мне веки» в пьесе и спектакле Сигарева уже не так страшно, как в изначальном тексте, потому что Сигарев награждает железными лицами всех персонажей. «Были мягкими, теплыми, румяными, веселыми и еще, Бог знает, какими, а стали железными – от нищеты и унижения, от злых ссор, от притворства, от воровства и побоев. И у Сотника железное лицо: он всю жизнь держит свой хутор, усердных рабов, на жесткой сворке. Кто-то держит на сворке и его: уж так устроен этот мир, приход давно заброшенной церкви» [17]. Так сформулировала доминирующий в пьесе и спектакле мотив человека железного века Е. Дьякова.

«Мир насильника, особенно нераскаянного насильника, по Сигареву, мрачен, однооб-



разен и непригляден. Кошмары подстерегают на каждом шагу. А единственный путь к спасению – покаяние», – размышляет о пьесе Сигарева О. Егошина [18]. У Гоголя Хома Брут, прежде чем переселиться в мир иной, будто застывает на пороге вечности с немой вопросом: нужно ли покаяние? У Сигарева на все призывы покаяться в адрес Хома то от Белой покойницы (сигаревская вариация Панночки как страдалицы – девицы, похожей на ангела), то от покойного Халявы (тоже из бурсы), после насилия над девушкой утопившегося из-за угрызений совести, то и вообще от Сотника толстомясы и белотелый Хома и не думает о покаянии. Не хочет – и все тут. Все ждут покаяния и после могут раскаявшемуся и горилки налить, и яичко крутое на закуску выдать, и по головке погладить. Но душа у Хома пустая и сердце каменное.

В силу шаблонности, картонности главных героев в «новой драме» XXI в. размывается граница не только между антагонистами и протагонистами, но и между первостепенными и второстепенными действующими лицами. Заложённый в тексте повести Гоголем мотив дегероизации персонажей, их измельчание на фоне личностей эпического масштаба прошлого (действующие лица «Вия» как антагонисты героев «Тараса Бульбы») на новом этапе жизни российской культуры постепенно приводит к зарождению нового героя промежуточного типа – среднего между антагонистом и протагонистом. Для драматургов XXI в. на первый план выходит антагонистическое начало Хома Брута – оно выражается в его неготовности к диалогу мужского с женским, к сближению разных картин мира, в то время как Панночка становится его жертвой, мстительницей и вестницей неотвратимого наказания, масштаб которого Гоголь пытался воплотить в эсхатологической развязке «Ревизора». И тем самым задал смысловые ориентиры всем вступающим с ним в сценический диалог на многие века.

Список литературы

1. Сигарев В. Вий // Урал : [электронная версия журнала]. 2015. № 11. URL: <http://uraljournal.ru/work-2015-11-1504> (дата обращения: 15.09.2021).
2. Скороход Н. С. Как инсценировать прозу : Проза на русской сцене : история, теория, практика. СПб. : Петербургский театральный журнал, 2010. 344 с.
3. Чепуров А. А. Гоголевские сюжеты Валерия Фокина СПб. : Балтийские сезоны, 2010. 304 с.
4. Абрамовских Е. В. Механизмы креативной рецепции незаконченного произведения // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2005. № 6. С. 83–89.
5. Журчева О. В. Игры с классиком : рецепция Шекспира в новейшей русской драме // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. 2015. № 1. С. 176–183.
6. Зорин А. Н. Вариативность музыкально-драматических интерпретаций «Ревизора» Н. В. Гоголя в XXI веке // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2018. № 4. С. 82–95.
7. Шлейникова Е. Е. «Башмачкин» О. Богаева как драматургический ремейк // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2007. Т. 8, № 27. С. 97–102.
8. Траишнская О. В. Стратегия дописывания повести Н. В. Гоголя «Шинель» в пьесе О. Богаева «Башмачкин» // Вестник Самарского государственного университета. 2011. № 1/2 (82). С. 157–161.
9. Тютелова Л. Г. «Комментатор» как организатор коммуникативного события в пьесе Аси Волошиной «Шинель» // Культура и текст. 2021. № 1 (44). С. 56–66. <https://doi.org/10.37386/2305-4077-2021-1-56-66>
10. Ицук-Фадеева Н. И. Все/всё как знак целостности в повести Н. Гоголя «Вий» и пьесе Н. Садур «Панночка» // Шестые Гоголевские чтения. Н. В. Гоголь и современная культура : материалы докладов и сообщений. М. : Книжный дом «Университет», 2007. С. 367–382.
11. Семеновская О. В. Из наблюдений над поэтикой пьесы «Панночка» Н. Садур // Вестник Самарского государственного университета. Гуманитарный выпуск. 2003. № 3 (29). С. 150–158.
12. Садур Н. Панночка // Литмир : [электронная библиотека]. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=37852&p> (дата обращения: 17.09.2021).
13. Нечаев А. И ты, Брут! // Российская газета. 2015. 8 июня. С. 11.
14. Заславский Г. Дай мне пальчик – крови напиться... // Независимая газета. 2015. 27 авг. С. 7.
15. Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. и писем : в 17 т. Т. 1. Вечера на хуторе близ Диканьки. Т. 2. Миргород. М. : Изд-во Московской Патриархии, 2009. 664 с.
16. Гоголь Н. В. Миргород. СПб. : Наука, 2013. 570 с.
17. Дьякова Е. Вия играет свита // Новая газета. 2015. 31 авг. С. 20.
18. Егошина О. Горилка – вред, а покаянье – свет // Новые известия : [Электронный ресурс]. 2015. 1 сент. URL: <https://newizv.ru/news/culture/01-09-2015/226418-gorilka-vred-a-pokajane-svet> (дата обращения: 18.09.2021).

Поступила в редакцию 20.11.2021; одобрена после рецензирования 30.11.2021; принята к публикации 01.12.2021
The article was submitted 20.11.2021; approved after reviewing 30.11.2021; accepted for publication 01.12.2021