

АДАПТАЦИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЯ Н. В. ГОГОЛЯ «ПОВЕСТЬ О ТОМ, КАК ПОССОРИЛСЯ ИВАН ИВАНОВИЧ С ИВАНОМ НИКИФОРОВИЧЕМ» В РЕПЕРТУАРЕ СЛОВАЦКОГО НАЦИОНАЛЬНОГО ТЕАТРА

MARIANNA FIGEDYOVA

*Department of Russian Studies, University of Ss. Cyril and
Methodius in Trnava*

Slovakia

marianna.figedyova@ucm.sk

UDK: 821.161.1.09Gogol', N. V.
792.2

DOI: 10.15291/csi.5080

Stručni članak

Primljen: 21. 11. 2025.

Prihvaćen za tisak: 23. 2. 2026.

Статья посвящена анализу адаптации повести Н. В. Гоголя «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» в постановке Словацкого национального театра, созданной режиссёром Олегом Липцыным. Цель исследования состоит в выявлении особенностей сценической интерпретации классического текста и его трансформации в современном культурном контексте. Методологическую основу работы составляют современные теории адаптации литературного произведения для сцены, а также аналитический подход театральной семиотики и перформативные исследования, позволяющие рассматривать спектакль как интерпретативное и культурно обусловленное событие. Автор показывает, как классическое произведение XIX века, основанное на сатирическом изображении человеческой мелочности и бессмысленных тяжб, приобретает новое звучание в современном словацком культурном контексте. Рассматриваются особенности сценографического решения, включая камерное пространство Синего салона, символическое оформление домов персонажей и гротескное раздвоение роли Ивана Никифоровича и Агафьи Федосеевны. Особое внимание уделено превращению комического гоголевского материала в трагико-аллегорическую форму: сцена с уничтожением

Ключевые слова:

*адаптация, спектакль, пьеса,
культурные связи*



Autori zadržavaju autorska prava nad svojim radom i pravo na objavljivanje bez ograničenja. Korisnici smiju besplatno i bez odgode čitati, preuzimati, kopirati, distribuirati, tiskati, pretraživati ili stavljati poveznice na materijal te ga mijenjati ili koristiti na druge zakonite načine, uz obavezno citiranje izvornika, sukladno CC BY 4.0 licenci.

иска фигурой свиньи, появление персонажа-инвалида войны и финальная проекция кадров конфликтов создают ассоциации с актуальными геополитическими событиями, хотя слово *война* не звучит на сцене. Постановка демонстрирует, как локальный бытовой спор может стать метафорой разрушительного отчуждения, а адаптация классики превращается в инструмент культурного диалога. Работа подчёркивает общественный отклик на спектакль, его политическую и художественную многослойность, а также значимость вклада О. Ф. Липцына в современную словацкую театральную среду.

1. Введение

Общение – это первый шаг к пониманию позиций двух сторон. На наш взгляд, культурная коммуникация представляет собой важное, систематическое и многогранное сотрудничество между несколькими культурами. Нас интересует та часть русской культуры, которая была внедрена в словацкую среду украинским режиссёром и которая расширила интерпретационное поле анализа культурных связей. Сближение культур находит своё отражение в пространстве театральной сцены, где театр становится важным механизмом осмысления и трансляции культурных ориентиров. Словацкий национальный театр, на наш взгляд, является ведущим учреждением страны. Согласно официальному сайту, репертуар драматического театра насчитывает 52 спектакля, среди которых пять постановок связаны с русской культурой: «Иллюзии» И. А. Вырыпаева (премьера 2014 г.), «Война и мир» Л. Н. Толстого (премьера 2018 г.), «Как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» Н. В. Гоголя (премьера 2023 г.), «Перед глазами Запада» Джозефа Конрада в обработке Давида Яржаба (премьера 2023 г.) и «Васса» Максима Горького (премьера 2024 г.). Эти постановки демонстрируют устойчивый интерес театра к русской классике и её современным интерпретациям.

Предметом нашего исследования является постановка произведения Николая Васильевича Гоголя «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», опубликованного вместе с повестями «Старосветские помещики», «Тарас Бульба» и «Вий» в 1835 году в сборнике «Миргород». Дата первой публикации – 1834 год. Согласно тексту повести, действие происходит в 1810 году. По словам Грала, «уже в жанровом своеобразии „Вечеров на хуторе близ Диканьки“ хорошо видно органичное сочетание реальности и выдумки, которое ещё больше проявляется в последующих произведениях» (Hrala 2007: 59). Н. В. Гоголь не скрывал того, что на создание повести его вдохновили тексты А. С. Пушкина «Торжество дружбы, или Оправданный» 1831 года и В. Т. Нарезного «Два Ивана, или Страсть к тяжбам» 1825 года. Он даже воспроизводит структуру упомянутых текстов, создавая тем самым художественный диалог со своими литературными современниками о состоянии общества в то время.

Произведения Н. В. Гоголя, согласно архиву Театрального института в Братиславе, не покидают словацкие театры с 1989 года. Неоднократно осуществлялись постановки произведений «Женитьба» (1996, 2008), «Игроки» (2010, 2016), «Ревизор» (2003, 2016, 2020). На театральной сцене зрители увидели постановку повести «Записки сумасшедшего» (2015). Адаптация повести «За-

писки сумасшедшего» под названием «Acta Psychopata» (2009) была отмечена критиками как смелая модернизация. По словам М. Кусой, «классика в современной обработке призвана привлечь словацкого зрителя, (...) для молодого поколения зрителей эта встреча с „современной“ русской классикой может стать практически первой и, несомненно, вдохновляющей» (Kusá 2017: 168).

Попытку установления культурного диалога предпринял режиссёр Олег Липцын (см.: Oleg Liptsin, theater, teatr, théâtre), оказавшийся в Словацкой Республике в результате сложившейся геополитической ситуации. Интересно также заметить, что Словацкий национальный театр в 2023 году обратился к данному режиссёру с просьбой подготовить для театра пьесу по собственному выбору, которая бы лучше всего отражала и прояснила словацкой аудитории специфику русско-украинских отношений. Выбор О. Ф. Липцына пал на произведение Н. В. Гоголя, которое было написано почти 200 лет назад. Олег Липцын, согласно рассуждениям Ю. Манна, также стремится выяснить происхождение, ход и возможное разрешение конфликта. В известном смысле можно даже сказать, что история натуральной школы есть история определённой системы её конфликтов (Манн 1987: 42).

Мы анализируем театральную постановку, опираясь на теорию адаптации Л. Хатчен, изложенную в работе «Теория адаптации», которая рассматривает адаптации не только как автономные произведения, но и как намеренные, заявленные и расширенные переосмысления литературных произведений (Hutcheon 2013: 16).

Для своей адаптации режиссёр выбрал Синий салон Словацкого национального театра, который создаёт уютную обстановку для 80 зрителей. Сцена в этом театральном представлении плавно переходит в зрительный зал, и таким образом зрители также становятся своего рода соучастниками групповых сцен. Театральное представление задумано как единое целое, которое охватывает зрителя с того момента, когда он попадает в пространство зрительного зала. Сцена одновременно разделена и объединена. В противоположных углах из минимального количества реквизита созданы два дома, характеризующие их хозяев.

С методологической точки зрения, адаптация рассматривается в рамках модели «песочных часов» П. Пави, в которой информация исходной культуры проходит через одиннадцать уровней трансформации, достигая принимающей культуры. В данном процессе учитываются культурное и художественное моделирование темы произведения, перспектива адаптации, подготовительная работа актёров, выбор театральной формы, а также восприятие произведения и его интерпретация в новой культурной среде, что в конечном итоге способ-

ствуется его принятию культурой-реципиентом. Учёный обращает внимание на следующую особенность: «Песочные часы представляют собой два риска. Если это только мельница, она смешает исходную культуру, уничтожит все её особенности и высыплет в нижнюю чашу инертное и деформированное вещество, которое утратит свою первоначальную форму, не приняв форму целевой культуры. Если это только воронка, она без разбора впитает исходное вещество, не изменив его форму с помощью серии фильтров и не оставив никаких следов исходного вещества» (Pavis 1992: 5).

2. Сценическое пространство

Пространство Ивана Ивановича (ИИ) подчёркивают его демонстративную учёность и сознательно избранную модель поведения, которая приобретает характер карикатуры на собственные человеческие слабости. Безупречный внешний вид и нарочитая аккуратность, соотносимые со стилем денди, формируют образ внешней благопристойности. Однако этот образ вступает в противоречие с иронически поданной в предисловии информацией о многочисленных внебрачных детях персонажа и его формальной, лишённой подлинной духовности религиозности. Несоответствие особенно отчётливо проявляется в его отношении к нищим, что обнажает внутреннюю скупость героя. Хотя мотив нищенства не является композиционно центральным, он выполняет значимую смысловую функцию. Через него Гоголь соотносит «нынешнее время» с христианским нравственным идеалом, используя его как критерий оценки современного ему человека (Анненкова 2012: 687).

Интерьер жилища ИИ воспроизводит ту же двойственность: элементы показной учёности – книги, письменные принадлежности, гусиные перья, метроном – сосуществуют с сельскохозяйственными орудиями. Пространственная организация тем самым визуализирует внутреннюю неоднородность персонажа. Отсутствие саморефлексии дополняет его характеристику: герой без колебаний заявляет о себе как о «очень хорошем... помещике».

В противоположном углу сцены располагается пространство Ивана Никифоровича (ИН), почти постоянно пребывающего полураздетым. Как отмечает Гоголь, он «любил быть *in natura*». Его дом организован как зона телесной расслабленности и бытовой инерции: купание, нюхание табака, беседы с ИИ.

Сценическое пространство разделено лишь бельём, развешанным горничной, однако именно эта условная граница приобретает роковое значение. Конфликт

из-за ружья ИН, желанного приобретения ИИ, интерпретируется как стремление присвоить чужую собственность. Вместе с тем образ ИН не сводится к идиллической безмятежности: его готовность к обмену ружья сочетается с острой реакцией на предложение, воспринятое как оскорбление. Таким образом, за внешней ленью обнаруживается расчётливость, что разрушает представление о герое как о человеке, свободном от внутренних противоречий.

3. Ссора соседей

Основой конфликта в данной истории становятся необоснованные притязания Ивана Ивановича (ИИ) на ружьё, принадлежащее Ивану Никифоровичу (ИН).

Наиболее конфликтным персонажем театральной адаптации оказывается привнесённый женский образ – Агафья Федосеевна. Режиссёр предлагает оригинальное сценическое решение: актёр, исполняющий роль ИН, с выраженной гротескной интонацией одновременно играет и Агафью Федосеевну. Согласно повести Гоголя, Агафья Федосеевна взяла у него ключи и хозяйничала во всём доме.

Мотив ключей приобретает особое значение уже во вступительной части спектакля. При характеристике ИИ зритель замечает, что у Гапки – служанки в его доме, родившей барину нескольких детей, – имелись ключи от многих помещений, однако наиболее ценные комнаты он ей не доверял.

В связи с этим в гоголевском произведении принципиальным представляется вопрос о том, почему ИН передал ключи посторонней женщине, к которой не испытывал любви, чьё поведение ему не импонировало и чьим капризам он был вынужден подчиняться в собственном доме. С момента появления Агафьи Федосеевны ИН перестаёт восприниматься как автономный персонаж: в его облике начинают проступать черты этой героини. Актёр говорит неприятным фальцетом; в его костюме появляются элементы женского наряда – длинный красный плащ и шапка (Bekasova, Gajarsky, Grominova 2024). Он использует подчёркнуто гротескные женские жесты и мимику.

Показательна и сцена, в которой Агафья Федосеевна вместе с горничной под покровом ночи возводят перед окнами ИИ гусятник. Эпизод отличается высокой динамикой и подчёркнутой театральностью.

Символично, что стол, за которым соседи прежде встречались и пировали, впоследствии превращается в предмет раздора. Единственным юридически оформленным иском становится жалоба по поводу строительства гусятника,

квалифицированная как клевета. При этом ИИ не подаёт иск о нарушении границ собственности, хотя гусятник частично заходит на территорию его двора.

4. Подача судебного иска

Подача иска в районный суд осуществляется ИИ в атмосфере подчёркнутой снисходительности со стороны сотрудников судебного учреждения, роли которых исполняет один актёр. Суть заявления формулируется предельно обобщённо: *sosед может попытаться меня убить*.

После предыдущего эпизода отношение суда к ИН заметно меняется. Своёобразным мерилom становится предложение судьи выпить чаю: ИИ судья постоянно предлагает чай и демонстрирует подчёркнуто уважительное отношение, тогда как ИН подобного внимания не удостоивается и сталкивается с явной предвзятостью. Предметом судебного разбирательства становится гусятник, тогда как вопрос о продаже ружья отходит на второй план.

5. Лирическое вступление фигуры свиньи

Образ свиноматки ИИ, которая в повести должна была стать предметом обмена на ружьё ИН, в театральной версии приобретает иное повествовательное значение. В гоголевском тексте этот эпизод представлен как один из наиболее комических. Писатель усиливает гротеск паразитического существования двух помещиков, подчёркивает мелочность их бесконечных судебных тяжб, а также высмеивает коррумпированную и бюрократизированную российскую судебную систему. Последняя становится объектом сатиры и в сцене, где свинья похищает чиновничий документ (Zahrádka 2005: 68).

На театральной сцене появляется женский персонаж в нетрадиционном чёрном костюме с противогазом в форме свиного рыла, вызывающий сложную смесь тревожных и отталкивающих ощущений. Фигура движется по сцене с замедленной грацией. Никто не препятствует её намерению уничтожить иск ИН, который она перемалывает в зернодробилке — реквизите, характеризующем сельский контекст действия.

В данном случае интерпретация художественного замысла оказывается менее значимой, чем переживание, возникающее в процессе сценического действия и формирующееся у зрителей. Таким образом, решающую роль играет транс-

формация участников перформанса (Fischer-Lichte 2008: 16). От комического гротеска внезапного появления свиньи во дворе, описанного у Гоголя, в спектакле почти ничего не остаётся. Напротив, этот эпизод становится одним из наиболее драматичных моментов постановки, обладающим высокой смысловой насыщенностью. Возникает вопрос: кто может скрыть, уничтожить, помешать свершиться правосудию?

6. Усилия по примирению

Попытки примирения в спектакле приобретают зловещий характер. Отставной солдат, увешанный погонами и медалями, но с протезами руки и ноги, направляется из судебной канцелярии к ИИ. Его медленное шествие по сцене производит гнетущее впечатление и вызывает у зрителей ассоциации с современными инвалидами войны. Военнослужащий обвиняет ИИ в последствиях действий его домашней свиньи, однако тот уклоняется от какой-либо ответственности. Метафорические «ножницы» смыслов раскрываются предельно широко: вспоминается гоголевское замечание о том, что в Миргороде собак на улицах больше, чем людей, а по главной улице города свободно разгуливают свиньи. При этом на улицах позволено находиться лишь курам и гусям.

Попытки примирения, в соответствии с сюжетом, предпринимаются и на городском балу, куда ИН прибывает по приглашению – уже в красном плаще Агафьи Федосеевны. Они терпят неудачу как со стороны безумца, так и со стороны людей «в трезвом уме и твёрдой памяти». Не одерживают победы ни обиженный, ни обидчик, ни истец, ни ответчик – ни Иван Иванович, ни Иван Никифорович из «Повести о том, как поссорился...». Ситуацию не удаётся разрешить ни самим участникам конфликта, ни тем, кто берёт на себя роль посредника и примирителя. Гоголевская фабула, как правило, строится по модели мнимого успеха, за которым следует неудача, срыв и крушение (Манн 2002).

7. Трагедия без конца

После несостоявшегося бала все сценическое пространство погружается во тьму. Открытый характер финала зрители воспринимают уже не как свидетели действия, а лишь как слушатели. Тем самым режиссёр решает проблему старых врагов, ожидающих мнимой победы, ради которой были принесены в жертву

долгие годы их собственной жизни, а также жизни друзей и знакомых – фактически всё их жизненное пространство.

На полотно в центре сцены проецируются неидентифицированные кадры войны, а пространство наполняется звуками взрывов.

8. Градация от комического к трагическому

Мы считаем существенным вопрос о том, почему Олег Феликсович Липцын – теоретик и практик театра – выбрал для постановки малую сцену. Режиссёр работал с ограниченным актёрским составом. Помимо центральных персонажей – Ивана Ивановича (Роберт Рот) и Ивана Никифоровича (Бранислав Быстрянский), который одновременно исполняет роль Агафьи Федосеевны, – на сцене почти постоянно присутствует мужской персонаж (Ондрей Коваль). Он объединяет в себе образы слуги, судьи, солдата, посредника и писаря, а также выполняет функцию повествователя, воспроизводящего сказовую интонацию с фольклорными реминисценциями.

Обобщённый женский персонаж (в исполнении Елены Лысенко и Марии Шевчиковой) воплощает и молодую горничную ИИ – Гапку, и пожилую служанку ИН, а также фигуру свиньи. Кроме того, на сцене присутствует рассказчик, который, находясь несколько в стороне, зачитывает фрагменты из повести Гоголя, создавая эффект двойного повествования.

Выбор малой сцены способствует созданию атмосферы исповедальности. История поссорившихся соседей – локальный конфликт, затрагивающий ограниченный круг лиц, – подаётся в предельно личностной перспективе. Тем самым подчёркивается, что даже частная вражда способна разрушительно воздействовать на всё ближайшее окружение.

Особый интерес представляет приём раздвоения персонажей. Относительно цельным остаётся лишь образ Ивана Ивановича, выступающего как моноперсонаж, хотя и он в ночных фантазиях трансформируется в фантомный образ (Бабы-яги) и отправляется со своей «дружиной» на борьбу с соседом.

Его сюжетный антагонист – Иван Никифорович – утрачивает целостность с момента появления в доме Агафьи Федосеевны. Сначала зритель может различить, какого именно персонажа изображает актёр, однако постепенно оба образа сливаются в единое существо: внешняя трансформация отражает внутреннее слияние голосов и позиций. ИН становится частью того, что прежде было ему чуждо. В этом персонаже ощущается внутренняя неудовлетворённость собой и своими

поступками, однако он уже не способен освободиться от навязанного раздвоения.

Всех второстепенных мужских персонажей исполняет один актёр, который меняет сценическую функцию непосредственно на глазах у зрителей с помощью минимального реквизита: пальто служащего, тяжёлой судейской цепи, мальчишеской небрежности или офицерского мундира.

Иная модель применяется в представлении женских образов и фигуры свинкоматки: актриса выходит на сцену в завершённом костюмном решении, без демонстрации процесса трансформации персонажа.

Плавному переходу между эпическим и драматическим началами, сосуществующими в искусстве со времён античности, способствует введение второго повествовательного уровня – фигуры читателя гоголевского текста непосредственно на сцене.

Драматург Марио Дргоня использует в постановке переводы Зоры Есенской, Даны Лехутовой и Веры Марушьяковой. Однако текст для словацкой публики подвергается модификации – в частности, включением упоминания параграфа § 363 Уголовно-процессуального кодекса Словацкой Республики.

В оформлении декораций и костюмов следует особо отметить работу Даши Криштофичовой, создавшей визуально выразительные и аллюзивно насыщенные образы. Наиболее очевидной является отсылка к описаниям главных героев повести. Иван Иванович одет в соответствии с представлениями об аристократе XIX века; его облик меняется лишь однажды – в сцене ночного разорения свинарника, когда он появляется в длинной ночной рубашке и нелепом колпаке, напоминая скорее безобидный призрак, чем решительного злоумышленника.

Образ Ивана Никифоровича строится вокруг традиционной украинской вышиванки, которая становится его постоянным атрибутом, а остальные элементы костюма наслаиваются поверх этой основы.

В постановке прослеживаются и аллюзии на другие произведения Н. В. Гоголя, в частности на повесть «Шинель». В начале спектакля на шинель обращается большее внимание, чем в исходном тексте, подчёркивается её значение как маркера социального статуса владельца. Образ Ивана Ивановича в эпизоде ночного набега – в виде Бабы-яги в ступе с венком из соломы и колом вместо метлы – вызывает ассоциации с «Вечерами на хуторе близ Диканьки».

В данной адаптации гоголевского текста вновь возникает мотив нереальной реальности, на который указывал Гуковский: «Гоголь, с одной стороны, признаёт дурную реальность не только вполне реальной, но и определяющей самую мечту; с другой стороны, он не возносит идеал мечты над действительностью» (Гуковский 1959: 62–63).

9. Заключение

Как актуальный геополитический конфликт война в театральной постановке ни разу открыто не упоминается. О. Ф. Липцын использует символические и сценикографические средства для создания мощного ассоциативного ряда: трагический марш военного инвалида, направляющегося вручить Ивану Ивановичу иск (о том, что его собственная свинья уничтожила судебный документ против него); проекция неидентифицированных кадров войны на развешанное бельё Ивана Никифоровича.

Включить постановку в словацкий контекст и создать аллюзию на актуальную судебно-политическую проблему режиссёру помогла цифра 363 – ассоциация с параграфом § 363 словацкого законодательства. Именно под этим номером, согласно сценическому решению, должен был быть зарегистрирован иск, который в тексте Н. В. Гоголя был съеден свиньёй. Параграф § 363 формулируется следующим образом: «Генеральный прокурор отменяет законное решение прокурора или полицейского, если таким решением либо в ходе предшествующего ему разбирательства был нарушен закон. Под нарушением закона понимается существенное упущение, которое могло повлиять на решение по делу» (Уголовно-процессуальный кодекса СР). Обращение к данному положению отражает обеспокоенность словацкого общества возможной непрозрачностью правосудия.

Интерес к постановке со стороны зрителей и средств массовой информации очевиден: билеты на спектакль распроданы на полгода вперёд. В то же время часть медиа интерпретирует спектакль как демонстрацию принадлежности Н. В. Гоголя к исключительно украинской культуре, с чем трудно согласиться, поскольку подобная позиция нивелирует петербургский и московский периоды творчества писателя и формирует односторонний образ автора.

Общенациональная газета *SME* опубликовала статью под заголовком «Гоголь показывает, как создаются войны», в которой утверждалось, что Словацкий национальный театр ставит адаптацию Гоголя – автора, «которого ошибочно считают русским писателем», поскольку он родился на территории современной Украины, а тематически его творчество связано с родной культурной средой (*SME Minúta*, 30.10.2024). По словам самого режиссёра, выбор произведения обусловлен тем, что и писателя, и его самого объединяет принадлежность как к русскому, так и к украинскому культурному пространству.

Анализ спектакля позволяет сделать вывод, что сценическая интерпретация повести обладает значительным общественным резонансом в словацком кон-

тексте. Постановка не предлагает и не может предложить однозначных ответов, однако побуждает зрителя к размышлению о природе конфликтов как о форме медленного, почти незаметного отчуждения. Тем самым спектакль выступает предупреждением о риске утраты способности к диалогу и взаимопониманию.

ЛИТЕРАТУРА

- ANNENKOVA, E. I. 2012. *Gogol' i russkoe obshchestvo*. Sankt-Peterburg: Rostok.
- BEKASOVA, J. N., GAJARSKÝ, L., GROMINOVÁ, A. 2024. „Compositions of Colouratives in Evenings on a Farm Near Dikanka by Nikolai Gogol”. *Folia linguistica et litteraria*, 48: 227–246.
- FISCHER-LICHTE, E. 2008. *The Transformative Power of Performance*. London, New York: Routledge.
- GOGOL', N. V. 1994. *Sobranie sochinenii v devyati tomah*. T. 2. Moskva: Russkaia kniga.
- GUROVSKII, G. A. 1959. *Realizm Gogolia*. Gos. izd-vo khudozhestvennoi literatury. URL: <http://feb-web.ru/feb/gogol/critics/grg/grg-001.htm> (15. 12. 2024)
- HRALA, M. 2007. *Ruská moderní literatura 1890–2000*. Praha: Univerzita Karlova v Praze.
- HUTCHEON, L. 2013. *A Theory of Adaptation*. London, New York: Routledge.
- KUSÁ, M. 2017. *Ruská literatúra v slovenskej kultúre v rokoch 1825–2015*. Bratislava: VEDA.
- MAJLING, D. 2024. „Režisér Oleg Liptsin: Gogol' dokázal presne vystihnúť podstatu ukrajinskej duše”. *SME Kultúra*. URL: <https://kultura.sme.sk/c/23233628/reziser-oleg-liptsin-gogol-dokazal-presne-vystihnuty-podstatu-ukrajinskej-duse.html> (15. 12. 2024)
- MANN, Yu. V. 1987. *Dialektika khudozhestvennogo obraza*. Moskva: Sovetskii pisatel'.
- MANN, Yu. V. 2002. „Zametki o 'neeuklidovoi geometrii' Gogolia, ili 'Sil'nye krizisy, chuvstvuemye tseloi massoi'”. *Voprosy literatury* № 4. URL: https://web.archive.org/web/20100117185705/http://ec-dejavu.net/g-2/Nikolai_Gogol.html (15. 12. 2024)
- NAREZHNYI, V. T. 1825. *Dva Ivana, ili Strast' k tyazhbam*. URL: http://az.lib.ru/n/narezhnij_w/text_0040.shtml (15. 12. 2024)
- Oleg Liptsin, theater, meamp, théâtre*. URL: <http://www.olegliptsin.com/> (18. 12. 2024)
- PAVIS, P. 1992. *Theatre at the Crossroads of Culture*. London, New York: Routledge.
- PUSHKIN, A. S. *Torzhestvo družby, ili Opravdannyyi*. URL: https://rvb.ru/pushkin/01text/07criticism/01criticism/0331_33/0941.htm (15. 12. 2024)
- SME Minúta*. URL: <https://www.sme.sk/minuta/23238332/gogol-nebol-rus-a-slovo-vojna-ani-povedat-nemusel-vsetci-aj-tak-vedia-ako-to-je> (30. 10. 2024)
- § 363 (§ 363, *Trestný poriadok*). URL: <https://www.lewik.org/term/19633/363-363-trestny-poriadok/> (30. 10. 2024)
- ZAHRÁDKA, M. 2005. *Ruská literatura XIX. století v kontextu evropských literatur: osobnosti a dialog literatur*. Olomouc: Periplum.

ADAPTATION OF N. V. GOGOL'S WORK "THE TALE OF HOW IVAN IVANOVICH QUARRELLED WITH IVAN NIKIFOROVICH" IN THE REPERTOIRE OF THE SLOVAK NATIONAL THEATRE

MARIANNA FIGEDYOVA

ABSTRACT

The article examines the adaptation of Nikolai Gogol's "The Tale of How Ivan Ivanovich Quarrelled with Ivan Nikiforovich" in the production of the Slovak National Theatre directed by Oleg Liptsyn. The aim of the study is to identify the characteristics of the stage interpretation of the classical text and its transformation in the contemporary cultural context. The methodological basis of the work consists of contemporary theories of adaptation of literary works for the stage, as well as an analytical approach to theatrical semiotics and performative studies, which allows us to consider a performance as an interpretative and culturally conditioned event. The study demonstrates how this nineteenth-century classic, rooted in the satirical portrayal of human pettiness and futile litigation, acquires new resonance within the contemporary Slovak cultural context. The analysis highlights the specific features of the production's scenography, including the intimate space of the Blue Salon, the symbolic design of the characters' households, and the grotesque doubling of the roles of Ivan Nikiforovich and Agafya Fedoseyevna. Special attention is given to the transformation of Gogol's comic material into a tragic and allegorical mode: the scene in which the sow-figure destroys the lawsuit, the appearance of a war invalid, and the final projection of conflict images evoke associations with current geopolitical events, even though the word "war" is never spoken on stage. The production illustrates how a local domestic quarrel can become a metaphor for destructive alienation, while the adaptation of a classic text becomes an instrument of cultural dialogue. The study underscores the strong public response to the performance, its political and artistic multilayeredness, and the significance of Liptsyn's contribution to the contemporary Slovak theatrical environment.

KEYWORDS:

adaptation, performance, play, cultural relations

RUSKA KNJIŽEVNOST U REPERTOARU SLOVAČKOGA NARODNOGA KAZALIŠTA: PRIPOVIJEST O TOME KAKO SU SE POSVADILI IVAN IVANVIČ I IVAN NIKIFORVIČ

MARIANNA FIGEDYOVA

SAŽETAK

Članak je posvećen analizi adaptacije priče N. V. Gogolja *Pripovijest o tome kako su se posvadili Ivan Ivanovič i Ivan Nikiforovič* u izvedbi Slovačkoga narodnoga kazališta, u režiji Olega Lipcina. Cilj je istraživanja utvrditi obilježja scenske interpretacije klasičnoga teksta i njegove transformacije u suvremeni kulturni kontekst. Metodološku osnovu istraživanja čine suvremene teorije prilagodbe književnoga djela za scenu, analitički pristup kazališne semiotike i performativne studije koje omogućuju da se predstava smatra interpretativnim i kulturno uvjetovanim događajem. Autor pokazuje kako klasično djelo iz 19. stoljeća, temeljeno na satiričnu prikazu ljudske sitničavosti i besmislenih parnica, poprima novi oblik u suvremenome slovačkome kulturnome kontekstu. Razmatraju se obilježja scenografskih rješenja, uključujući kamerni prostor plavoga salona, simboličko uređenje kuća likova i groteskno razdvajanje uloga Ivana Nikiforoviča i Agafije Fedosejevne. Posebna se pozornost posvećuje pretvaranju komičnoga Gogoljeva djela u tragično-alegorijski oblik: scena s uništenjem tužbe figurom svinje, pojava lika ratnoga invalida i konačna projekcija okvira sukoba stvaraju asocijacije na aktualne geopolitičke događaje iako se riječ rat ne spominje na pozornici. Analizom se pokazuje kako lokalni spor može postati metaforom destruktivnoga otuđenja, a adaptacija klasika postaje instrumentom kulturnoga dijaloga. Rad naglašava društvenu angažiranost predstave, njezinu političku i umjetničku višeslojnost te važnost doprinosa O. F. Liptšina suvremenomu slovačkomu kazalištu.

KLJUČNE RIJEČI:

adaptacija, kazališni komad, kulturne veze, predstava