***Ирина Владимировна Монисова, Наталья Зиновьевна Кольцова***

*к.ф.н., доценты филологического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова*

*Irina V. Monisova, Natalia Z. Koltsova*

*PhD MSU M. V. Lomonosov*

[*monisova2008@yandex.ru*](mailto:monisova2008@yandex.ru)

[*koltsova@rambler.ru*](mailto:koltsova@rambler.ru)

**Literary studies on stage: is it an attempt at a new synthesis?**

*The article analyzes one of the synthetic experiments of the modern Russian theater-an attempt to present on stage not a literary or documentary text, but scientific text. Can the language of literary studies sound on the stage, be shifted to the language of theatrical spectacle? Is the play able to" play " a scientific concept? These thoughts brought the authors of this article directed by M. Rozovskiy at the Theater at Nikitsky gate Nabokov’s lecture about the novel "Anna Karenina" by L. Tolstoy.*

*Keywords: literary studies on stage, interpretation, intermedial, Tolstoy, Anna Karenina, science, lecture, theatre, interpretation*

**Литературоведение на сцене: попытка нового синтеза?**

*В статье анализируется один из синтетических экспериментов современного российского театра – попытка представить на сцене не художественный, не документальный, но научный текст. Может ли язык литературоведческой науки зазвучать на подмостках, быть переложенным на язык театрального зрелища? Способен ли спектакль «разыграть» научную концепцию? На эти размышления навела авторов статьи постановка М. Розовским в Театре у Никитских ворот лекции В. Набокова о романе Л. Толстого «Анна Каренина».*

*Ключевые слова: литературоведение на сцене, перепрочтение, интерпретация, интермедиальный, Толстой, «Анна Каренина», наука, лекция, театр*

Сегодняшнее время можно было бы окрестить эпохой перепрочтения и переиначивания всей предшествующей культуры – в самом широком смысле последнего слова. Если еще несколько десятилетий назад поиском интертекстуальных связей были заняты в основном филологи и кинокритики, рассматривающие поэтику реминисценций с точки зрения понимания авторского идиостиля, то сегодня «вторичный язык», или язык кодов, перестал восприниматься как прерогатива исключительно элитарного искусства: сегодня всё кивает на всё и всё подмигивает всему – и уже не только высокая, но и уличная мода строится на узнавании «цитат» (знаков, брендов). Создалась ситуация, когда «массовая литература использует классическую как своеобразную википедию, которую можно дописывать и переписывать». [1. С. 16] Провозглашенная постмодернизмом задача – воспринимать мир как текст – может считаться выполненной: в эпоху глобальной инвентаризации предыдущих эпох более всего ценится умение считывать знаки культуры и свободно говорить на их языке – смешивать стили, демонстрировать ориентацию на ту или иную традицию, но при этом непременно подчеркивать вольное обращение с нею. «Вторичность» явления воспринимается теперь не как его недостаток, но как объективное свойство, если не достоинство. Не менее актуальной тенденцией, коснувшейся массовой культуры, стала идея синтеза искусств, еще вчера поражавшая своей смелостью исследователей культуры элитарной. Массовая литература, чутко реагирующая на запросы рынка, старается увлечь читателя не только динамичным сюжетом, но и яркой картинкой и идет по пути усиления визуальности, используя живописные и кинематографические коды.

Искусство театра, синтетическое по самой своей природе и ориентированное отнюдь не только на элитарного зрителя, также стремится сегодня выйти за собственные пределы и вобрать в себя языки других искусств, оно активно перестраивает традиционный диалог с литературой, резко изменяя соотношение в спектакле текста и музыкально-пластической или визуальной составляющих. С одной стороны, театр избавляется от диктата слова [2], с другой стороны, как раз усиливает, наращивает связь с литературой (или внелитературным словом) – об этом свидетельствует развитие как документальной (вербатим), так и «интеллектуальной» тенденции, требующей от зрителя не только эмпатии, но и участия в концептуализации.

Но даже на этом фоне весьма дерзкой выглядит попытка театра выйти не только за свои пределы, но вообще за пределы искусства и попытаться создать альянс сценического действа с наукой о слове, вывести на подмостки… филологию. Именно такой неожиданный эксперимент был предпринят недавно в театре «У Никитских ворот» - на сцене разыграна лекция В. Набокова, посвященная мастерству Л. Толстого как автора романа «Анна Каренина». Идея М. Розовского сулила возможность принципиально нового перепрочтения одного из самых востребованных в мире текстов русской классики и ставила вопрос о самой возможности бытования научного (научно-популярного) текста на сцене. Режиссер обращается к любителям «игры в бисер», обещая зрителю встречу не с «Анной Карениной» и даже не с Толстым, но с Набоковым, анализирующим толстовский текст. Оправдывая зрительские ожидания, на сцене появляется актер с книгой в руках и в костюме в оксфордском стиле – и деликатно сообщает, что лишь выступает «от имени Набокова». Зритель принимает предложенные правила игры и готовится к восприятию набоковской интерпретации толстовского романа или, если учесть слова режиссера о том, что он не во всем согласен с Набоковым [3], - к «диалогу» интерпретаторов. «Лектору», таким образом, отведена роль и персонажа спектакля-лекции, и его комментатора. Как видим, ситуация, с одной стороны, отсылает к лирическим и метадрамам А. Блока, М. Булгакова, Л. Лунца, В. Вишневкого, Е. Шварца, Г. Горина и др., а с другой стороны, существенно отличается как раз тем, что «внутренний сюжет» комментируется не поэтом, автором или близким ему персонажем, но лектором, исследователем и рассматривается в первую очередь со стороны поэтики. Попадая в русло интеллектуальной тенденции, театр хочет не только «играть» литературу, но и «рассуждать» о ней и побуждать к рассуждению своего зрителя (на заре развития отечественной драмы такую интенцию находим у Гоголя в «Театральном разъезде после представления новой комедии») [4]. Это ведет к проявлению метатекстуального начала не только в форме литературной авторефлексии, но и, как можно ожидать от спектакля-лекции, в форме научного анализа.

И все же сам факт обращения театра к литературоведческому источнику побуждает к размышлению о возможности такого синтеза игровой стихии и языка одной из филологических дисциплин. Как бы ни оценивался статус литературоведения (наука или разновидность "humanities and arts"), нельзя игнорировать тот факт, что оно обладает и собственным терминологическим аппаратом, и системой законов, учитывающих при анализе текста особенности жанра, композиции, специфику художественных приемов, черты идиостиля писателя на фоне стиля эпохи и т.д. Иными словами, когда в названии того или иного действа заявлен литературоведческий аспект, реципиент вправе ожидать если не строго научного, то по крайней мере внятного анализа предложенного его вниманию материала.

В определенной степени лекция Набокова сама по себе является спектаклем [5] – и даже не «театром одного актера» (артистичного лектора), но «пьесой», главная роль в которой отведена «внесценическому персонажу» – Л.Н. Толстому. Перед нами своего рода «В ожидании Годо»: слушатель лекции оказывается в ситуации «ожидания» классика – в большей степени, чем его героев, поскольку задача лектора заключается в том, чтобы войти через пространство толстовского произведения в сознание самого художника. Действительно, коммуницируя с текстом, мы отождествляем себя с героями, а слушая лекцию, мы сосредоточены на создателе героев, для которого незначительные детали не менее важны, чем персонажи. Набокову-лектору, пытающемуся постичь законы толстовской вселенной, букашка, привлекшая внимание и тем самым изящно обозначившая изгиб фразы и мысли художника, так же интересна, как, скажем, сережки Кити или мешочек-ридикюль Анны. Возможно ли перенести эти «микросюжеты» набоковской лекции в спектакль без ущерба для зрелищности?

Не следует забывать, что адресатом лекции Набокова является американский студент, изучающий русскую литературу. Здесь оба слова важны: *«американский»,* т.е. иностранный, нуждающийся в объяснении того, что для отечественного слушателя понятно в силу его национально-культурной принадлежности; и *«студент»* – тот, кто изучает русскую литературу, а следовательно, стоит «ближе» к ней, чем обычный читатель. Адресат Розовского – соотечественник, но определенно не профессионал: об этом позволяют судить и внешние эффекты, рассчитанные не на самого подготовленного зрителя (заимствованный режиссером у Набокова эффект «светового сопровождения» фамилии Толстого сегодня воспринимается как common place), и замена фрагментов из романа, которые в лекции иллюстрируют мысль, а в спектакле разыгрываются.

Итак, «текстом» осмысления в спектакле Розовского выступает лекция Набокова, а не сам знаменитый роман – и зритель настраивается на «прочтение» именно материала лекции: как Набоков оценивает роман? как Розовский это предподнесет? что такое вообще – спектакль по лекции? Ведь если сравнение лекции со спектаклем комплиментарно, то спектакль, заставляющий вспомнить о кафедре, - это, по меньшей мере, странно. Для режиссера (при условии, что он не стремится к тотальному остранению) победа, если зритель забудет о том, что он в театре. Но вряд ли хорошо, если слушатель забудет, что он на лекции, и увлечется перформансом. Концепция – вот чего ждем мы от лектора, и даже чтобы не согласиться с ним, нужно концепцию понять. От лектора-режиссера мы ожидаем чего-то подобного: хотим, чтобы он выстроил за нас мир – в данном случае мир набоковской лекции, в которой не терялся бы сам интерпретируемый. Как преподаватель словно «проговаривает» мысли слушателей, структурируя материал, так и режиссер на театральном языке должен говорить нам: вы именно так видите текст, а я это лишь показываю.

О чем лекция Набокова по Розовскому? Вот о чем: Толстой велик! О чем лекция Набокова на самом деле? Главный нерв ее: Толстой интересен прежде всего как художник, пусть и сосредоточенный на вопросах морали и нравственности. «Дело не в том, оправданны ли те или иные события или чувства этически или эстетически. Я хочу сказать, что художник, как и ученый, в ходе эволюции искусства или науки, все время раздвигает горизонт, углубляя открытия своего предшественника, проникая в суть явлений все более острым и блистательным взглядом…». [6] Представляется, что Розовский обманул ожидания «проницательного» зрителя: Набоков нужен был ему лишь как посредник, как «сжиматель» толстовского текста и связующее звено между его эпизодами, поставленными на сцене. Персонаж скорее играет роль либреттиста и повествователя – но лектора и комментатора не получилось. С чем это связано - с невыполнимостью ли самой задачи по совмещению спектакля и научного текста или с недовоплощенностью эксперимента? Концепцию Набокова зритель вряд ли смог считать: рассуждения о достоинствах толстовской фразы остались голословными – авторы спектакля не нашли убедительных возможностей воплотить их посредством театральных приемов, а комментирующие партии «лектора» теряются в череде игровых фрагментов, поставленных в традиционной театральной манере. Как зрителю в этой ситуации уловить идею Набокова о том, что в толстовском романе главное – не нравственная проблематика, а пластика слова? Но, кажется, именно в этом и заключается суть несогласия режиссера с Набоковым: спектакль снова возвращает нас к Толстому-моралисту. И в этом случае диалог ведется не вполне корректно: «Набоков» честно произносит свой сокращенный и трансформированный текст, а Розовский выступает в роли режиссера и интерпретатора – их позиции в театре априори неравны. Набоков нужен скорее для «переплавки» романа в пьесу. Лекция и стала для режиссера соединительным звеном в цепочке разноприродных жанров: роман – лекция – пьеса – спектакль. Возможно, в таком «посредничестве» есть своя логика: уже писалось о том, что Толстой «недраматургичен»: если «полифонический роман» Достоевского «содержит» в себе драму [7], то проза Толстого скорее «кинематографична» [8] - свидетельством тому является особая роль в ней монтажной техники, «крупных» и «дальних» планов, сцен с «выключенным» звуком - а главное, пожалуй, та лирическая стихия, которая, по мнению Тынянова, отличает искусство кинематографа от искусства театра [9].

Но и оппонентом режиссера Набоков не стал, о чем свидетельствует реакция зала, бурно реагирующего не на его высказывания, но прежде всего на световые эффекты – сначала появление на экране поезда, потом освещенного портрета Набокова, из живота (SIC!) которого проступает лик Толстого.

Еще один сюжет лекции – диалог Толстого с Флобером. Возвращая нам Толстого-дидактика и проповедника, сосредоточившись на нравственной проблематике, режиссер вернулся не к Толстому, но к тому же Флоберу и Франции – и картины Бердслея, использованные в сценографии, вполне укладываются в этот ряд, иллюстрируя тему развратного Вавилона, цветов зла – она проходит как центральная в визуальном оформлении спектакля и закрепляется интонациями и жестикуляцией актеров. Но вряд ли зритель был вовлечен в этот спор режиссера с исследователем и догадывался о необходимости соотносить или противопоставлять слова «актера от имени Набокова» с игровой составляющей пьесы. Став частью спектакля, лекция, наверное, не могла не «рассыпаться». Конечно, ни один интерпретатор не сможет предъявить публике все интерпретируемое произведение, как не сумеет и избежать субъективности в самом отборе материала – ведь любой монтаж уже есть способ перепрочтения. И все же кажется, что Набоков если не объективнее, то деликатнее создателей спектакля: он не стремится заслонить собою Толстого – не спорит с ним, но пытается понять. Розовский не просто полемизирует с Набоковым, но и «переписывает» его: зритель, не знакомый с текстом лекции и воспринимающий спектакль как единое высказывание, вряд ли сосредоточится на диалоге режиссера с писателем.

Однако представляют безусловный интерес конструктивные принципы работы с научным текстом при его сценическом воплощении:

1. «Лектор» зачитывает тезис, а актеры, разыгрывая сцену из романа, подтверждают ту или иную сентенцию выступающего – «работает» принцип иллюстративности;
2. «Лектор» зачитывает тезис набоковского текста, ориентированный на восприятие сюжета романа, а актеры «доигрывают» оставшийся сюжетный блок – использован принцип компенсации;
3. «Лектор» вещает – актеры играют «свое» («режиссерское»): звучат набоковские слова о стиле толстовского романа, о языке, который и становится главным «героем» произведения, - актеры сосредоточены на передаче нравственной проблематики (принцип косвенной полемики);
4. «Лектор» утверждает какую-то мысль - актеры своей игрой должны опровергнуть его сентенцию - то есть дискуссионный принцип (в спектакле это получилось наименее убедительно);
5. Актеры замещают лектора Набокова – разыгрывая по ролям его текст (принцип театрализации) – именно эти моменты, думается, стали авторской удачей. Принцип воплощен в той части спектакля, где актеры разыгрывают «на голоса» не роман Толстого, но текст лекции – так успешно решаются сугубо театральные задачи по воссозданию сцены дуэли – зритель просто узнает о ней из комментария.

Подведем итог: в спектакле-лекции Набоков-литературовед оказался изгнанным со сцены, на ней оставлены Набоков-комментатор и либреттист. И, пожалуй, лучше остальных удалась «лектору» у Розовского роль глашатая поезда: экранное изображение световых «глаз» движущегося состава предваряет набоковский эффект со светом, хлынувшим в зал и оповещающим таким образом о «появлении» в нем Толстого. От Толстого, однако, как уже отмечалось, в спектакле остался лишь моралист и дидактик: вывод, к которому подводит режиссер, состоит в том, что союз Анны и Каренина так же греховен, как союз Анны и Вронского, - и здесь Розовский, казалось бы, согласен с Набоковым. Однако сосредоточенность режиссера на нравственной проблематике романа не только в корне отличается от концепции Набокова, уверенного в том, что «правда, которую он [Толстой] так мучительно искал… и без того всегда была с ним, ибо Толстой-художник и был этой правдой» [6. C.224], но и «возвращает» русский роман к его французскому «претексту» - к «Мадам Бовари», тогда как важнейшей темой набоковской лекции было как раз радикальное различие между двумя шедеврами мировой литературы. В результате Толстой «мельчает» - зритель оказывается свидетелем «будуарной драмы». Тема «развратного Вавилона» - находка автора спектакля – заслоняет социальную и философскую проблематику толстовского произведения.

Насколько реально решить смелую задачу - перевести на театральный язык не литературный, но литературоведческий текст? Ввести зрителя в закулисье не театральное, а литературное, показать все его «колосники» и «карманы», все нити, коими сшита вещь? Пока вопросы так и остались открытыми…

**Примечания и библиография**

1. Черняк В., Черняк М. Массовая литература в понятиях и терминах. М., 2015
2. Как, например, это происходит в спектакле В.Фокина «Шинель» с блистательной М.Нееловой, мастерски воспроизводящей «недоречь» Акакия Акакиевича звуками, междометиями, «полусловами», пластикой, мимикой («Современник»); или в спектакле «Век-волкодав» А.Адасинского, сумевшего посредством музыки и танца донести до зрителя и «шум времени», и само слово поэта («Гоголь-центр»).
3. Розовский М. Я против цензуры, но эпатаж – это дешевка / Газета «Культура». 03.04.2017: «Я делаю драматургию. Поэтому, к примеру, беру не «Анну Каренину», а лекцию Набокова о романе, прочитанную для американских студентов. Беру лучшие сцены из романа, которые взаимопроникают с текстом Набокова – самодостаточным и великолепным. Я могу быть не согласен с ним, но в театре, созидая его мир, пытаюсь его освоить, постичь». <http://www.ng.ru/culture/2017-04-03/10_6964_mark.html?id_user=Y>
4. Авторефлексивность и аналитичность - тотальная тенденция в культуре, отчетливо выраженная и в кинематографии: так, фильмы К.Тарантино – своего рода экскурс в историю голливудского кинематографа с его сложившимися шаблонами, актерскими амплуа и сюжетными схемами. «Театр о театре», «кино о кино» (как и кино о театре, кино о музыке) после «Репетиции оркестра» Ф. Феллини и «Встречи с Венерой» Л. Висконти уже стали жанрами едва ли не хрестоматийными.
5. Набоков не чужд и прямых проявлений театральности: рассказ о русской литературе сопровождается «световыми эффектами» – значение Толстого в мировой культуре лектор показывает, открывая шторы и впуская свет в аудиторию.
6. Набоков В. Лекции по русской литературе. /Пер. с англ. Предисловие И. Толстого. М, 1996. – 440 с.
7. Родина Т. Достоевский: повествование и драма. М., 1984. – 245 с.
8. Ромм М. Вопросы киномонтажа. (Записи лекций). <http://www.tokman.ru/tx26.html>
9. Ю.Тынянов, рассуждая о конструктивных принципах кино, проявившихся в творчестве ФЭКСов, пишет: «"Комическая" напоминала не комедию, а, скорее, юмористическое стихотворение, так как сюжет развивался в ней обнаженно из семантико-стилистических приемов. Только робость не позволяет обнаружить в современных киножанрах не только кинопоэму, но и кинолирику». См.: Тынянов Ю. Об основах кино // Поэтика. История литературы. Кино. М. Издательство «Наука». 1977 – С.346