

ТЕКСТ. КОНТЕКСТ. ИНТЕРТЕКСТ

DOI 10.37386/2305-4077-2025-3-81-94

Е. Г. Елина¹

Саратовский национальный исследовательский государственный университет имени Н. Г. Чернышевского (Саратов, Россия)

ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ И ИГРЫ С ТЕКСТАМИ В СПЕКТАКЛЕ МХТ «СЕРЕЖА»

Миле

Смысл режиссерских поисков в спектакле МХТ «Сережа» может быть понят через словесную и музыкальную интертекстуальность, которая позволяет выйти к изображению психологической переменчивости Анны и Каренина, к пониманию психологических глубин, составляющих сущность толстовских героев.

Ключевые слова: интертекстуальность, спектакль «Сережа» МХТ, психологизм Толстого, Скафтымов, музыкальный интертекст, «Жизнь и судьба», В. Гроссман, цирковое представление

E. G. Elina

*The Department of General Literary Studies and Journalism
Saratov State National Research University (Saratov, Russia)*

INTERTEXTUALITY AND TEXTUAL PLAY IN THE MOSCOW ART THEATER PRODUCTION OF "SEREZHA"

Dedicated to Mila

The significance of the director's search for meaning in the Moscow Art Theater production of *Serezha* can be understood through its verbal and musical intertextuality. This approach makes it possible to convey the psychological mutability of Anna and Karenin, as well as to grasp the psychological depths constituting the essence of Tolstoy's protagonists.

Keywords: intertextuality, MKhT production *Serezha*, Tolstoy's psychologism, Skafymov, musical intertext, *Life and Fate*, V. Grossman, circus performance

¹ Елена Генриховна Елина – доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры общего литературоведения и журналистики Саратовского национального исследовательского государственного университета имени Н. Г. Чернышевского. E-mail: elinaeg@info.sgu.ru.

Спектакль «Сережа», поставленный Московским художественным театром по роману Л. Толстого «Анна Каренина» в 2018 году, широко обсуждался театральной критикой и зрителями. Разброс мнений здесь был и остается. Почему режиссер так далеко ушел от источника? Почему отказался от многих линий романа, в частности от линии Левина и Кити, от линии Облонских? Почему Анна несет отсебятину, а Вронский ходит на руках? Почему на голове Каренина ветвистые олени рога, да еще и с колокольчиками?

Среди отзывов зрителей о спектакле можно прочесть: «Не ожидали такое увидеть на сцене МХТ. Еле досидели до антракта и ушли. Невозможно было выдержать. Первые 30 минут вообще непонятно, что происходит: кривляния, детский голос актрисы, шуточки (часть зала смеялась, часть – сидела и недоумевала, над чем, там можно смеяться). Скучно и грустно»; «Что-то не очень... странная постановка, смахивает на сильнейшее желание оригинальное что-то сделать непременно»; «Спектакль спорный. Есть над чем подумать и пообсуждать... Мария Смольникова хороша... и Хабенский классный! Но прочтение Карениной слишком «не мое» ..., для меня это слишком уход в сторону... Хотя я люблю современный театр» [Отзывы о спектакле МХТ им. А. П. Чехова «Сережа», <https://www.ticketland.ru/teatry/mkht-im-chekhova/serezha/reviews/>; <https://www.afisha.ru/performance/serezha-205541/>].

Безусловно, среди отзывов есть и положительные, и восторженные. Между тем знакомство с ними убеждает в том, что для многих зрителей оказалась непонятной сама структура спектакля, которая одновременно является авторской идеей. Остались неясными ответы на вопрос, для чего монтируются разнородные тексты, не соотносящиеся друг с другом элементы, одна словесная вязь накладывается на другую, для чего в одном коротком эпизоде сопрягаются фрагменты принципиально разного эмоционального наполнения. Представляется, что ключ, с помощью которого можно найти ответы на все эти вопросы, существует.

В нашу задачу не входит анализ спектакля, определение тех оценок, которые он заслуживает через шесть лет после первых показов. Зал по-прежнему полон, он взрывается аплодисментами, а главное – до сих пор люди считают нужным отозваться об увиденном.

Если мы не будем стремиться устанавливать, где и в каких местах текст «Анны Карениной» был радикально переиначен, где появились авторские включения и изъятия, не попытаемся рассматривать спектакль как неудачно

переписанный роман, не начнем искать оплошности в игре актеров, а попробуем увидеть в тексте инсценировки (автор – завлит МХТ Светлана Савина) и в самом спектакле художественное явление, достойное самостоятельного анализа, нам откроются многие детали, которые не замечаются с первого просмотра и которые дают ответ на многие «почему» [Спектакль МХТ им. А. П. Чехова «Сережа», <https://yandex.ru/video/preview/7037955452538483550>].

Поиски смыслов, заложенных в спектакле «Сережа», уместно вести через призму интертекстуальности. Р. Барт полагал, что в порожденном тексте «... другие тексты присутствуют <...> на различных уровнях в более или менее узнаваемых формах: тексты предшествующей культуры и тексты окружающей культуры» <...> В тексте переплетаются «обрывки культурных кодов, формул, ритмических структур, фрагменты социальных идиом» [Барт, 1994, 78]. Эти формулировки свободно проецируются на наш спектакль.

Спектакль Дмитрия Крымова сегодня идет без упоминания имени режиссера на театральной программке. Имена всех остальных авторов обозначены на сайте спектакля [Сайт спектакля МХТ им. А. П. Чехова «Сережа», <https://mxat.ru/performance/main-stage/seryozha>]. Многие считают, что постановка «по мотивам романа...» имеет слабое отношение к оригиналу: из огромного списка персонажей режиссер оставляет четверых – Карениных, Вронского и графиню Вронскую с чужеродными для нее репликами. Это не считая шарнирной куклы, исполняющей при участии кукловодов роль Сережи.

Вместе с тем рецензенты спектакля справедливо полагают: «Содержание романа, разумеется, надо знать. Спектакль Крымова по обыкновению апеллирует к тем зрителям, которые знакомы с первоисточником. Сюда идут не за «сценическим прочтением», а за прихотливым диалогом, за абберациями и обертонами. Но, повторяю, слышит эти абберации и обертоны только тот, кто помнит исходный мотив» [Каминская, 2018, <https://ptj.spb.ru/archive/94/process-94/pochemu-vse-tak-aneinache/>]. Правота рецензента доказывается не только самим ходом спектакля, но каждым звучащим здесь словом, которое так или иначе «рифмуется» с толстовским текстом.

Отдельность и выделенность в сценическом пространстве заглавного героя спектакля объяснялась в интервью, взятых у режиссера и актеров, тем, что родителям Сережи не до него, и он ведет свою, совершенно отдельную, партию, игнорируя взрослых и перипетии их жизни. Для режиссера это был принципиально важный момент как для человека, убежденного в оставленности детей в современном мире, в том, что взрослым всегда не до них, и этим, собственно,

объясняется название спектакля – своего рода призыв сосредоточиться именно на Сереже. Возможно, ради продвижения своей идеи режиссер делает Сережу малосимпатичным существом: наголо постриженный, в очках, с шальной непредсказуемой пластикой, 8-летний ребенок не видит не только родителей, но и нянек-мамок, слуг, учителей – всех, кто помогает ему в буквальном смысле слова двигаться, дышать, обедать, учить французские числительные. Наверное, поэтому сцены с Сережей немые. Они проходят либо в полном молчании, либо в сопровождении музыки. Сережа показан через мир вещей и игрушек.

На поверхности мысль: дети не всегда лапочки и пупсики, они гневливы, капризны, непослушны, нездоровы, они неблагодарны и эгоистичны, но мы, взрослые, не можем, не имеем права их не замечать, как бы и чем бы заняты мы ни были.

В самой структуре инсценировки можно различить несколько пластов. Первый назовем: «Толстой и вокруг Толстого». Это фрагменты точного текста романа Толстого, перевод косвенной речи или внутреннего монолога в романе в прямую речь, переиначенное изложение толстовского текста, текст Толстого, переданный от одного персонажа другому, примерное изложение толстовского текста, меняющее его акцентировку. Практически дословно (часть 2, глава 1X романа) изложена сцена нравоучения Каренина, когда он учит Анну законам приличия: «Я хочу предостеречь тебя в том, сказал он тихим голосом, – что по неосмотрительности и легкомыслию ты можешь подать в свете повод говорить о тебе. Твой слишком оживленный разговор сегодня с графом Вронским (он твердо и с спокойною расстановкой выговорил это имя) обратил на себя внимание» [Толстой, т. 8, с. 163]. Толстовские ремарки актеры играют, косвенная речь обращена в монолог.

Не менее точно запечатлен в спектакле напряженный разговор Анны и Каренина «Что вам нужно?! – вскрикнула она. – Письма вашего любовника, – сказал он. – Их здесь нет...» [Толстой, т. 8, с. 399]. Это объяснение передает не только дух, но и букву романа. Так же точны размышления Анны о ее любви к Вронскому.

В спектакль включен фрагмент из «Войны и мира», который Анна читает своей попутчице Вронской. Но этот фрагмент не дословно толстовский. Он смонтирован из разных томов, частей и глав романа, а для связи использован авторский (автора пьесы) текст. Этот маленький фрагмент спектакля, очень важный для понимания характера Анны, словно прорицающий ее судьбу, состоит из трех толстовских фраз. Начало – это предвкушение встречи

с Борисом: «Наташе было шестнадцать лет, и был 1809 год...» [Толстой, т. 5, с. 196]. Продолжение – это фраза из главы, которую условно можно назвать «Первый бал Наташи»: «Они были в белых кисейных платьях с розовыми лентами» [Толстой, т. 5, с. 53]. И третий фрагмент – это сцена в церкви в момент, когда в обществе возрастает тревога за судьбу русской армии: «Наташа шла в своем лиловом шелковом с черными кружевами платье так, как умеют ходить женщины, – тем спокойнее и величавее, чем больше ... у ней было на душе» [Толстой, т. 6, с. 79]. Из последнего фрагмента исчезает «и стыднее». При сравнении текста пьесы и текста толстовского романа кажется, что уход одного этого слова делает его едва ли не главным. То есть слово «несказанное» начинает играть свою самостоятельную роль. И, наверное, неслучайно этот текст, сложенный из разных частей толстовского романа, Анна читает Вронской.

Вронская, чей сценический образ насквозь интертекстуален, сочетает в себе черты сразу нескольких театральных амплуа – субретки, комической старухи и резонера. Складывается ощущение, что Вронскую «собирали» из разных театральных представлений, шедших в разные эпохи. Именно Вронская оказывается в центре «толстовского» пласта спектакля. Она активно обращается к литературным цитатам, она больше других персонажей погружена в текст «Анны Карениной» и в своей неуместности, в умении все и всегда делать невольно она манифестирует связь героев спектакля и публики, находящейся в зрительном зале.

Этот толстовский пласт расширяется за счет других литературных текстов или имен. То Вронская, говоря о начитанности своего сына, сообщает, что он легко различил стихи, выданные любовником матери за собственные, но на самом деле принадлежавшие Боратынскому, то Анна признается, что хотела назвать сына Александром в честь Пушкина, то Анна упоминает легенду, согласно которой ее прабабка была «ублюдком Пушкина». Толстовский текст становится поводом для игры. Анна говорит: «У меня же есть толстовская фраза – это я сейчас от себя говорила. Сейчас пойду и скажу: «Здоров ли Сережа?» (произносит нарочито выразительно и едва ли не по слогам). Бежит к Каренину: «Здоров ли Сережа?» (уже с несколько редуцированным интонированием).

Упоминания названий литературных произведений, общеизвестных цитат и фраз расширяют горизонты спектакля. Анна философствует по поводу того, что человек рождается свободным, а потом начинает ощущать границы, после чего героиня заключает: «Это такая маленькая трагедия».

В спектакле несколько раз и в разных контекстах звучат слова «трагедия» и «судьба». Эти слова оказываются своего рода контрапунктом спектакля, в центре которого трагическая судьба Анны, которая далеко не сразу, а психологически выверенно и очень постепенно проникается идеей трагизма собственного существования.

Второй пласт связан с театром и театральностью. Он очень важен в спектакле, поскольку театральная традиция здесь постоянно обыгрывается. Еще до начала спектакля (или это самое его начало) зрителю включают пространный фрагмент записи мхатовского спектакля «Анна Каренина» с Аллой Тарасовой и Николаем Хмелевым. Во многих рецензиях это объясняется необходимостью показать публике, сколь нелепо было в сцене объяснения Анны и Каренина так четко и внятно произносить слова, нарочито интонировать и как хорошо, что нынешним актерам позволено играть методом погружения в жизнь, а не методом ее искусственного воспроизведения. Игра Марии Смольниковой, живая, подвижная, построенная на эмоциональных качелях, настолько контрастирует с высоким мхатовским образцом, что сам образец должен будто бы стать предметом насмешки. Думается, это не так. Контраст есть, и он, конечно, подчеркнут, однако все последующие мизансцены, в которых поминается старый МХАТ, поставлены с огромной любовью к предшественникам, хотя здесь есть и добродушная улыбка, и мягкий юмор, свойственный в отношении любящих младших к любимым старшим.

Спектакль 1937 года зазвучит и в современном спектакле: его текст Анна просит у суфлера, стряхивает пыль, читает и комментирует: «Ой, как тут много!», затем читает программку с именами игравших когда-то знаменитостей.

Вот Анна по ошибке нажимает не тот рубильник, и начинает двигаться занавес. «Не надо аплодисментов», – предупреждает Анна. – «Это еще не конец». Чайка на занавесе вызывает размышления Анны по поводу того, с какой стороны она должна быть помещена. То Каренин (важно, что его играет нынешний худрук МХТ К. Хабенский) называет инструменты «многоуважаемыми» (отсылка к Гаеву), то неся тяжеленную лестницу, сообщает, что «по ней Хмелев и Прудкин наперегонки: Кто первый взберется, тот и Каренин».

Роясь в шкафу и отыскивая себе наряд, Анна произносит: «Где мой шкаф? У меня столько ярких платьев! Отчего я все время хожу в черном? Это траур по моей жизни» – что является парафразом первых строк «Чайки». Так мхатовские спектакли, мхатовские старики и даже мхатовская чайка на занавесе становятся частью общей игровой театральной ситуации.

Третий пласт – полные или приблизительные тексты идиом, мемов, поговорок, распространенных в разговорном диалоге и использованных без воли автора романа ради сохранения этой разговорности и диалогичности. Еще одна функция таких разговорных устойчивых выражений – очевидное осовременивание речи персонажей, желание авторов приблизить трагедию Анны к зрителям. К этому ряду можно отнести диалоги Анны и суфлера: «Давайте включим вентилятор», – говорит Анна. Суфлер: «Правильно говорить включИм» или: Анна: «одевает шляпку», суфлер: «надевает», Анна: «Да, надевает».

Банальности, которые изрекает на протяжении спектакля Вронская, – это тоже разговорные идиомы: «Алешенька, пойдем, не связывайся», – кричит она Вронскому из зала, когда на него наступает Каренин. Сын остается для Вронской маленьким ребенком, о чем она подробно сообщает в первых сценах. «Они любят друг друга», – утверждает она в момент тяжелого, на крике, объяснения Анны и Вронского.

Общие фразы, стертые, привычные в момент отчаяния произносит и Каренин: «Мы с Сережей будем заниматься спортом, играть в футбол, ходить в зоопарк», говорит так, как бы сказал оставленный женой муж и отец, живущий в наши дни. Если свериться с текстом романа, то в нем нет и не может быть никакого зоопарка или футбола. Жизнь Сережи с отцом скучна и однообразна, а ощущения счастья и веселья, свойственные ему, никак не связаны ни с процессом учения, ни с нравоучениями отца: « Урок состоял в выучении наизусть нескольких стихов из Евангелия и повторении начала Ветхого завета. Стихи из Евангелия Сережа знал порядочно, но в ту минуту как он говорил их, он загляделся на кость лба отца, которая загибалась так круто у виска, что он запутался и конец одного стиха на одинаковом слове переставил к началу другого. Для Алексея Александровича было очевидно, что он не понимал того, что говорил, и это раздражило его <...> Ему было девять лет, он был ребенок; но душу свою он знал, она была дорога ему, он берег ее, как веко бережет глаз, и без ключа любви никого не пускал в свою душу. Воспитатели его жаловались, что он не хотел учиться, а душа его была переполнена жадной познания. И он учился у Капитоныча, у няни, у Наденьки, у Василия Лукича, а не у учителей. Та вода, которую отец и педагог ждали на свои колеса, давно уже просочилась и работала в другом месте <...> » [Толстой, 1982, с. 103–105].

Театр берет из эпизодов, сообщающих о взаимоотношениях отца и Сережи, другую очень важную мысль: «Отец всегда говорил с ним – так чувствовал Сережа, – как будто он обращался к какому-то воображаемому им мальчику,

одному из таких, какие бывают в книжках, но совсем не похожему на Сережу. И Сережа всегда с отцом старался притвориться этим самым книжным мальчиком» [Толстой, 1982, с. 103]. Присутствие этой неестественности, книжности в отношениях между отцом и сыном как раз и порождает театральный монолог о зоопарке и футболе.

К этому речевому пласту близок пласт музыкальной интертекстуальности. Расцветший известными мелодиями в их чистом варианте или варианте пародийном спектакль актуализирует не только словесно-художественную, но и музыкальную память публики. Несколько раз в спектакле звучит «Танец маленьких лебедей» из балета Чайковского (сопровождает первые объятия Анны и Вронского, эту же музыку услышат зрители в момент охлаждения Вронского и отчаяния Анны). Одна из сцен с Сережей идет под американский джайв. Дважды мы слышим «Вернись в Сорренто», и сладость этой любимой всеми мелодии диссонирует с происходящим. Дважды в виде пародии на самое себя звучит «У любви, как у пташки, крылья...».

Давая наставления учителю (по-французски), Каренин диктует расписание дня для сына: «...а вечером мы послушаем пьесу Чайковского». Читая по-французски, Хабенский-Каренин, словно цепляется за знакомое созвучие и поет кусочек из знаменитого шансона Дж. Дассена: «Et si tu n'existais pas» («Если б не было тебя...»). Слуги после робкого объяснения друг с другом поют «Гори-гори, моя звезда!». Музыкальные созвучия, использованные в спектакле, создают иллюзию полноты жизни, с которой контрастирует медленное умирание Анны, а музыкальная интертекстуальность вторит интертекстуальности словесной.

Отдельно стоит сказать еще об одной важной для спектакля мелодии, которая фиксируется нами как лейтмотив. Это «Чижик-Пыжик». Не смея пытаться в точности разгадать авторский замысел, позволим себе высказать предположение. «Чижик-пыжик» – известная всем и каждому мелодия, любой может ее не только воспроизвести голосом, но и наиграть на клавишах хотя бы и одним пальцем. Этот простой – проще не бывает – напев, возможно, зовет нас всех, и Анну в том числе, решать свои проблемы просто, как «Чижик-Пыжик» сыграть. Но отчего-то так не получается. Звучащий в финале «Чижик» уже не кажется таким уж и простым. Это простота, несущая в себе семантику обременения, надвигающейся катастрофы, тупика, тяжелого выбора.

Важнейший текстовый пласт – это «Жизнь и судьба» В. Гроссмана. Присутствие этого романа в текстуре спектакля заявлено уже в самой

программе. Вот почему тема жизни и судьбы готовит зрителя к вторжению в толстовский или околотовский текст «чужого слова», а именно текста другого романа. Уже в первой части спектакля, когда Анна рассуждает об имени сына, Вронская обращается к зрителям: «Имя – это очень важно. Имя – это жизнь и судьба». Так в структуру спектакля впервые вводится заявляемая тема, которая будет развиваться впоследствии.

Дальше тема жизни и судьбы проявится, когда зазвучит концерт для гобоя и струнных инструментов Алессандро Марчелло. Заметим, что эта рвущая душу мелодия была выбрана в качестве музыкального сопровождения в фильме Сергея Урсуляка, который экранизировал роман В. Гроссмана в 2012 году. И когда выросший (как видится Анне) Сережа через собственную детскую кроватку проваливается в преисподнюю, внимание публики переключают на текст Гроссмана – ту его главу, где Людмила Николаевна, мать раненого лейтенанта Анатолия Шапошникова, приезжает в госпиталь и узнает о смерти сына.

От Шапошниковой достается Анне ее пуховый платок, в котором мать едет в саратовский госпиталь, узнает о смерти сына, находит его могилу и долго лежит на ней, укрыв предварительно место захоронения этим платком, чтобы мальчику было теплее. На Анну надевают такой же пуховый платок, завязывают его по-шапошниковски, и это переселение душ, их взаимопроникновение и взаимопонимание психологически готовит зрителя к осознанию трагедии двух женщин, о которых в спектакле «Сережа» идет речь. Одна рассталась с сыном, потому что предпочла погибнуть, другая – потому что погиб сын.

На мотив отделяющегося, уходящего от матери Сережи обратила внимание Ольга Крюкова: «И потому Сережа лишь раз за весь спектакль обретает кровь и плоть, предстает перед взором изумленной матери не куклой, не послушным снарядом для упражнений в воспитании и заботе, а живым мальчиком – существом внезапно чужим, незнакомым, ошарашивающе взрослым. Но не успевает Анна осознать эту его личную, очевидную отдельность от нее, как он ускользает, скрывается, буквально уходя под землю и хороня это минутное материнское озарение. Дети вообще всегда уходят, как бы длинна и прочна ни была пуповина материнской любви. Они уходят, даже если остаются рядом. И несут в себе запечатленный сюжет родительской жизни, увиденный ими из-за плинтуса и помещенный в декорации, о которых родителям, пожалуй, лучше и не знать – так будет меньше вопросов» [Крюкова, 2018, <https://oteatre.info/ne-vynimajte-ego-iz-za-plintusa/>]. Вот этот мотив «отделения», постепенного исчезновения, ухода сына от матери роднит два романа, составивших ткань спектакля.

И музыка Алессандро Марчелло, пробирающая до глубин, словно выстилает психологическую основу для выразительного рисунка роли Анны.

И, наконец, важнейшим текстовым вторжением в спектакль становятся вопросы Анны Карениной, написанные Львом Рубинштейном и поставленные в финал всей театральной композиции. Вопросы эти в существенной степени пародируют тестовые вопросы, которые использовались когда-то для ЕГЭ по литературе – они давно уже в таком виде не используются, но именно так общественное сознание представляет себе этот тип вопросов.

Переключка двух романов, интертекстуальная вязь, придуманная режиссером спектакля, особенно отчетливо явлена именно в финале. Если у Гроссмана мать лейтенанта Шапошникова пытается задать начальнику госпиталя свои вопросы, то в спектакле «Сережа» вопросы эти перетекают в вопросы Анны.

Эти простодушно детские, школьные вопросы, прочитанные актрисой на взрыде, на стыке крика и шепота, становятся эмоционально сильной и трагически насыщенной подготовкой к финалу спектакля. И эти вопросы, наполненные то иронией по отношению к большинству зрителей, «давно читавшим» «Анну Каренину» и не помнящим деталей, то наивной надеждой, что еще можно что-то изменить, то попыткой притянуть внимание к себе, к своей жизни и судьбе, трогают необыкновенно.

От первого вопроса: «Где они все? Куда делись? Что с ними стало? Кто где? Кто сможет рассказать?» и дальше: «Не помните случайно, какие семьи похожи друг на друга?», «На что бывают похожи все счастливые семьи?», «Какая семья несчастлива как-нибудь по-своему?», «Как именно несчастлива каждая несчастливая семья?», «Кто сможет рассказать об этом? Кто-нибудь помнит? Помнит кто-нибудь?» до последних вопросов: «Почему все именно так, а не иначе?» «Именно так?» «А не иначе? «Вообще?» «Что?» «Все это?» «Значит?»

Далеко не все разделили идею режиссера соединить два романа в спектакле. Далеко не все признали глубину и серьезность финальных вопросов, сочиненных Л. Рубинштейном, и их права завершать спектакль: «Очень интересное решение, но нельзя спорить, что идеальное сочетание. Боль матери, потерявшей ребенка, наконец-то посещает Анну. Настоящая боль, не выдуманная. Концовка сильная, убеждающая, впечатляющая. А вот вопросы Рубинштейна – спорный момент... Мне показалось, что они снова направили зрителя из серьезного русла куда-то в комедию...» [Мануйлович, 2018, <https://pluggedin>.

ru/open/recenziya-na-spektakly-seregha-mht-im-ap-chehova-i-voobsche-chto-vse-eto-znachit-12944]. Кажется, насчет комедии рецензент прав. Однако, скорее, не о комедии должна идти речь, а о контаминации толстовского текста, авторского текста, текста В. Гроссмана и иронических пассажей как неперменной стилиевой доминанты всего спектакля. Именно поэтому заведомая комичность финальных вопросов в исполнении М. Смольниковой заставляет зрителя плакать, безоговорочно сочувствуя Анне.

Анализ спектакля «Сережа» с точки зрения монтажа заложенных здесь текстов, их интертекстуальных переплетений позволяет приблизиться к пониманию замысла этого необычного во всех смыслах спектакля. Изначально «Анна Каренина» Л. Толстого была только романом, потом стала основой театральной постановки, потом нескольких постановок, потом сценарием фильма, потом многих фильмов, потом балетом, потом опереттой. В нашем случае роман переосмыслен как высокая трагедия с элементами циркового представления: здесь и фарс, и нелепые переодевания, и фокусы, и жонглирование, и акробатические упражнения, и клоунада. Здесь мы увидим кипящий чайник на высоченной стопке тарелок, цветами стреляют из ружья, а герои катаются на столах и качелях, главная героиня беспрерывно падает, а ее возлюбленный ходит на руках. Анна иногда выступает в роли шпехшталмейстера, обращаясь к актерам-работчим сцены: «Ребята, уберите... принесите стол, Сережа на него ставит ноги... Ребята, можно все вернуть как было?»

Вставляя в ткань спектакля тексты и литературные имена, которых нет в романе Толстого, авторы намеренно усиливали интертекстуальность своего произведения. Разномастные и разножанровые интертекстуальные пласты позволяют подчеркнуть контаминацию, а порой и столкновение не только разных эстетик, но разных эмоциональных стихий. Интертекстуальность, безусловно, породила яркие проявления постмодернистской эстетики, но и в этой эстетике находится место подлинной трагедии.

Возникает вопрос: а для чего нужна эта интертекстуальность, что она добавляет к нашему знанию о Толстом, к нашему пониманию романа «Анна Каренина», как она меняет наше отношение к Анне?

В поисках ответа на эти вопросы нам приходят на помощь размышления об особенностях толстовского письма, принадлежащие перу А. П. Скафтымова. Раздумывая о свойствах толстовского психологизма, Скафтымов пишет: «Первое, что особенно выпукло определяет психологический рисунок Толстого, – это его стремление изображать внутренний мир человека в его процессе как постоянный,

непрерывно сменяющийся психический поток» [Скафтымов, 1972, 142]. Ученый настаивает на том, что «...обычно каждое из произведений Толстого представляет собою не что иное, как «историю души» одного или нескольких главных лиц за некоторый промежуток времени...» [Скафтымов, 1972, с. 143]. Скафтымов подробно пишет о переходах одного состояния героя в другое, о потоке непрерывной сменяемости мысли, настроений, стремлений, о человеке как о величине переменной, о психическом потоке и, наконец, о диалектике души как доминантной черте толстовского психологизма.

В другой статье Скафтымов отмечает: «Мысли и чувства изображаемых лиц стали в его творчестве впервые раскрываться в обычной бытовой распределенности среди множества всяких привходящих и сопутствующих впечатлений» [Скафтымов, 1972, с. 181].

Удивительно созвучны эти наблюдения с фиоритурами психологического рисунка, заданного режиссером Анне и Каренину в спектакле МХТ «Сережа». И переходы одного состояния в другое, и изображение чувств в бытовой распределенности разных обстоятельств и впечатлений, и рождающаяся в этом потоке диалектика души – все это мы видим и фиксируем в спектакле. Формируется этот «психический поток» на глазах зрителей как результат монтажа различных по эмоциональному и содержательному наполнению эпизодов и сцен, как результат искусной интертекстуальности как словесной, так и музыкальной.

Таким образом, интертекстуальность в спектакле «Сережа» – это прежде всего стремление режиссера выйти к изображению возможностями театрального искусства психологической переменчивости Анны и Каренина и в конце концов к пониманию психологических глубин, составляющих сущность толстовских героев.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Барт, Р.** Избранные работы. Семиотика. Поэтика / Р. Барт. – Москва: Прогресс: Универс, 1994. – 615 с.
2. **Каминская, Н.** Почему все так, а не иначе? / Н. Каминская // Петербургский театральный журнал. – 2018. – №4 (94). [Электронный ресурс]. – URL: <https://ptj.spb.ru/archive/94/process-94/pochemu-vse-tak-aneinache/> (15.10. 2024).
3. **Крюкова, О.** Не вынимайте его из-за плитуса! / О. Крюкова // Театр. – 2028. – 24 ноября. [Электронный ресурс]. – URL: <https://oteatre.info/ne-vynimajte-ego-iz-za-plintusa/> (15.10.2024).

4. **Мануйлович, Н.** Рецензия на спектакль «Серёжа», МХТ им. А. П. Чехова. «Почему всё так, а не как-нибудь иначе?» / Н. Мануйлович // Plugged in ru/ – 2018. – 15 октября [Электронный ресурс]. – URL: <https://pluggedin.ru/open/recenziya-na-spektakly-seregha-mht-im-ap-chehova-i-voobsche-chto-vse-eto-znachit-12944> (25.10.2024).

5. **[Отзывы о спектакле МХТ им. А. П. Чехова «Серёжа»]**. [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.ticketland.ru/teatry/mkht-im-chekhova/serezha/reviews/>; <https://www.afisha.ru/performance/serezha-205541/>; <https://smotrim.ru/video/2823276>; <https://dzen.ru/a/ZdpY6PPOARfINZqK>; https://otzovik.com/reviews/spektakl_serezha-atr_mht_imeni_chehova_russia_moscow/ (25.10.2025).

6. **[Сайт спектакля МХТ им. А. П. Чехова «Серёжа»]**. [Электронный ресурс]. – URL: <https://mxat.ru/performance/main-stage/seryozha/> (25.10.2025).

7. **Скафтымов, А. П.** Идеи и формы в творчестве Л. Толстого / А. П. Скафтымов // Скафтымов А. П. Нравственные искания русских писателей / А. П. Скафтымов. – Москва, 1972. – С. 134–164.

8. **Скафтымов, А. П.** О психологизме в творчестве Стендаля и Л. Толстого / А. П. Скафтымов // Нравственные искания русских писателей / А. П. Скафтымов. – Москва, 1972. – С. 165–181.

9. **[Спектакль МХТ им. А. П. Чехова «Серёжа»]**. [Электронный ресурс]. – URL: <https://yandex.ru/video/preview/7037955452538483550>. (25.10.2025).

10. **Толстой, Л. Н.** Собрание сочинений: в 22 т. Т. 4 / Л. Н. Толстой. – Москва: Художественная литература, 1979. – 400 с.

11. **Толстой, Л. Н.** Собрание сочинений: в 22 т. Т. 5 / Л. Н. Толстой. – Москва: Художественная литература, 1980. – 429 с.

12. **Толстой, Л. Н.** Собрание сочинений: в 22 т. Т. 6 / Л. Н. Толстой. – Москва: Художественная литература, 1980. – 447 с.

13. **Толстой, Л. Н.** Собрание сочинений: в 22 т. Т. 7 / Л. Н. Толстой. – Москва: Художественная литература, 1981. – 431 с.

14. **Толстой, Л. Н.** Собрание сочинений: в 22 т. Т. 8 / Л. Н. Толстой. – Москва: Художественная литература, 1981. – 495 с.

15. **Толстой, Л. Н.** Собрание сочинений: в 22 т. Т. 9 / Л. Н. Толстой. – Москва: Художественная литература, 1982. – 462 с.

REFERENCES

1. **Bart, R.** Izbrannye raboty. Semiotika. Poetika / R. Bart. – Moskva: Progress: Univers, 1994. – 615 s.

2. **Kaminskaya, N.** Pochemu vse tak, a ne inache? / N. Kaminskaya // Peterburgskij teatral'nyj zhurnal. – 2018. – №4 (94). [Elektronnyj resurs]. – URL: <https://ptj.spb.ru/archive/94/process-94/pochemu-vse-tak-aneinache/> (15.10. 2024).

3. **Kryukova, O.** Ne vynimajte ego iz-za plintusa! / O. Kryukova // Teatr. – 2028. – 24 noyabrya. [Elektronnyj resurs]. – URL: [https://oteatre.info/ne-vynimajte-ego-iz-za-plintusa/\(15.10.2024\)](https://oteatre.info/ne-vynimajte-ego-iz-za-plintusa/(15.10.2024)).

4. **Manujlovich, N.** Recenziya na spektakl' «Seryozha», MHT im. A. P. Chekhova. «Pochemu vsyo tak, a ne kak-nibud' inache?» / N. Manujlovich // Plugged in ru/ – 2018. – 15 oktyabrya [Elektronnyj resurs]. – URL: <https://pluggedin.ru/open/recenziya-na-spektakly-seregha-mht-im-ap-chehova-i-voobsche-chto-vse-to-znachit-12944> (25.10.2024).

5. **[Otzyvy o spektakle MHT im. A. P. Chekhova «Serezha»].** [Elektronnyj resurs]. – URL: <https://www.ticketland.ru/teatry/mkht-im-chekhova/serezha/reviews/>; <https://www.afisha.ru/performance/serezha-205541/>; <https://smotrim.ru/video/2823276>; <https://dzen.ru/a/ZdpY6PPOARfINZqK>; https://otzovik.com/reviews/spektakl_serezha-atr_mht_imeni_chehova_russia_moscow/ (25.10.2025).

6. **[Sajt spektaklya MHT im. A. P. Chekhova «Serezha»].** [Elektronnyj resurs]. – URL: [https://mxat.ru/performance/main-stage/seryozha/\(25.10.2025\)](https://mxat.ru/performance/main-stage/seryozha/(25.10.2025)).

7. **Skaftymov, A. P.** Idei i formy v tvorchestve L. Tolstogo / A. P. Skaftymov // Skaftymov A. P. Nravstvennye iskaniya russkih pisatelej / A. P. Skaftymov. – Moskva, 1972. – S. 134–164.

8. **Skaftymov, A. P.** O psihologizme v tvorchestve Stendalya i L. Tolstogo / A. P. Skaftymov // Nravstvennye iskaniya russkih pisatelej / A. P. Skaftymov. – Moskva, 1972. – S. 165–181.

9. **[Spektakl' MHT im. A. P. Chekhova «Serezha»].** [Elektronnyj resurs]. – URL: <https://yandex.ru/video/preview/7037955452538483550>. (25.10.2025).

10. **Tolstoj, L. N.** Sobranie sochinenij: v 22 t. T. 4 / L. N. Tolstoj. – Moskva: Hudozhestvennaya literatura, 1979. – 400 s.

11. **Tolstoj, L. N.** Sobranie sochinenij: v 22 t. T. 5 / L. N. Tolstoj. – Moskva: Hudozhestvennaya literatura, 1980. – 429 s.

12. **Tolstoj, L. N.** Sobranie sochinenij: v 22 t. T. 6 / L. N. Tolstoj. – Moskva: Hudozhestvennaya literatura, 1980. – 447 s.

13. **Tolstoj, L. N.** Sobranie sochinenij: v 22 t. T. 7 / L. N. Tolstoj. – Moskva: Hudozhestvennaya literatura, 1981. – 431 s.

14. **Tolstoj, L. N.** Sobranie sochinenij: v 22 t. T. 8 / L. N. Tolstoj. – Moskva: Hudozhestvennaya literatura, 1981. – 495 s.

15. **Tolstoj, L. N.** Sobranie sochinenij: v 22 t. T. 9 / L. N. Tolstoj. – Moskva: Hudozhestvennaya literatura, 1982. – 462 s.