

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего профессионального образования

«Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена»

На правах рукописи

ВОЛЬСКАЯ Анна Борисовна

Поэтика драматургии Льва Лунца

специальность 10.01.01 – русская литература

Диссертация на соискание ученой степени кандидата
филологических наук

Научный руководитель:

Васильев Владимир Ефимович
кандидат филологических наук,
доцент

Санкт-Петербург - 2014

Оглавление

Введение.....	3
Глава 1. Дискуссии о театре и драматургии в первой половине 1920-х годов и начало творчества Льва Лунца.	
1.1 Противостояние в ситуации споров о «новом театре».....	20
1.2 Творческая атмосфера эпохи поиска: учителя и ученики, Дом искусств, группа «Серапионовы братья».....	49
1.3 Драматургический дебют Льва Лунца: манифестация свободы творческого волеизъявления художника.....	60
Глава 2. Поэтика драматургии Льва Лунца	
2.1 Жанровое многообразие драматургии Лунца.....	69
2.2 Новаторство в сюжетостроении.....	101
2.3 Герой в драматургии Льва Лунца.....	114
Глава 3. Драматургия Льва Лунца и кино 1920-х годов: проблемы синтеза искусств	
3.1 Взаимодействие театральных принципов и приемов драматургии Лунца с кинопоэтикой.....	1
3.2 Роль ремарки в художественном пространстве пьесы.....	141

Заключение	157
Библиография.....	164

Введение

Общая характеристика работы

Лев Лунц (1901–1924) – одна из ярких фигур раннего этапа развития послеоктябрьской литературы. Долгие годы его творчество оставалось в забвении или под запретом. Это связано как с авангардистскими новаторскими работами Лунца в области прозы и особенно драматургии, так и с его позицией противостояния идеологическому давлению с первых шагов советской власти, с публичными выступлениями в защиту свободы творчества. Деятельность Лунца проходила в рамках литературной группы «Серрапионовы братья», объединившей талантливых писателей (М. Зощенко, В. Каверина, К. Федина, Вс. Иванова, М. Слонимского и других). Лев Лунц был одним из организаторов этой группы, ему принадлежат нашумевшие в первой половине 1920-х годов программные статьи, содержавшие манифест группы: «Почему мы Серрапионовы братья», «На Запад!» и другие. Наследие Лунца, несмотря на короткую творческую жизнь (он рано трагически умирает), содержит богатый и малоисследованный материал, в котором центральное место занимают драматургия и публикации концептуальных статей о перспективах русской литературы и путях развития современного театра.

Критика уже в 1920-е годы отмечала в поэтике его драм «Вне закона», «Бертран де Борн» и других жанровое обновление, возрождение на новой основе романтического театра, активную интертекстуальность. Высоко были оценены новаторские черты пьес и трагедий Лунца: опора на острую фабулу, близкую

тенденции театра эпохи «бури и натиска», использование в рамках русского театра элементов комедии dell'arte, народного балагана и т. д.

По природе таланта Лунц заявил о себе прежде всего как искатель новых путей в искусстве. «Энциклопедические познания удивительным образом сопрягались в его натуре с пророческой интуицией и мощной фантазией творца», – пишет композитор С. Слонимский, который после десятилетий молчания осуществил в 1994 году первое российское издание произведений Л. Лунца.¹

Установки Лунца, направленные на поиск новых эстетических форм, на деидеологизацию литературы и культуры, уже при жизни позволили власти внести писателя в «запретные списки». Растянувшийся на десятилетия запрет нашел, в том числе, негативное отражение в 1946 году в докладе А. Жданова «О журналах “Звезда” и “Ленинград”», где Лунц вкуче с серапионами упомянут в «угрожающем контексте» с обвинениями в «проповеди гнилого аполитизма, мещанства и пошлости»². После этого в течение десятилетий его произведения не издавались, Лунц практически не упоминался в историко-литературных и театроведческих работах вплоть до 80-х годов двадцатого столетия.

Важным побудительным фактором в творческой деятельности Лунца была атмосфера эпохи 1920-х годов, насыщенная обостренным интересом к экспериментам в области театра ведущих режиссеров Вс. Мейерхольда, А. Таирова, Е. Вахтангова, С. Радлова, Ю. Анненкова и других, а также к первым шагам «великого немого» – киноискусства. Эти аспекты присутствуют в диссертации как художественный контекст эпохи. Учителями Лунца, филолога по образованию, были сначала замечательные университетские профессора-филологи: С. А. Венгеров, В. М. Жирмунский, Г. Л. Лозинский, Н. О. Лосский, а затем наставниками стали М. Горький, Е. Замятин, Б. Эйхенбаум, В. Шкловский, Ю. Тынянов, Н. Гумилев.

¹ Слонимский С. М. Воскресение из небытия. // Л. Лунц. Вне Закона. Пьесы, рассказы, статьи. СПб. : Композитор, 1994. С. 3.

² Жданов А. Доклад о журналах «Звезда» и «Ленинград». М. : Госполитиздат, 1952. С.8.

Помимо создания драматургических произведений, в 1919–1922 годах Лунц активно выступает в печати со статьями, посвященными эволюции театральной жизни в России: «Об инсценировке сатирических журналов», «Творчество режиссера», «Театр Ремизова», «Мариводеж», с развернутыми рецензиями на спектакли «Отелло», «Маскарад», «Кандид». Яркий динамизм сюжетов кино, монтажная смена кадров, многообразие новых приемов, высокая степень зрелищности – все эти качества эволюционирующего на глазах кинематографа увлекли Лунца. Многие из них нашли свое отражение в его драматургии. Он рано нашел пути обновления театральной специфики за счет синкретизма, совершив, по существу, один из первых прорывов на этом эстетическом направлении.

Огромная эстетическая энергия позволила Лунцу за короткое время создать новаторскую драматургию, уроки которой сегодня становятся серьезным объектом для исследования и возвращения творчества Лунца в историю русской драматургии XX века.

Основное содержание работы

Во введении обосновывается концепция диссертации, опирающаяся на исследование драматургии Льва Лунца (как наиболее значимой в его наследии) с точки зрения выявления ее новаторской поэтики; выдвигается задача обобщения эстетических черт этой драматургии под знаком системности: анализ поэтики пьес по жанровым модификациям, вариативности строения сюжетов, стилевому спектру и другим особенностям – как эстетического целого с условным названием *театр Лунца*.

Выдвигая этот термин, мы исходили из понимания, что драматургическое наследие Лунца (со всем сопровождающим его авторским критико-теоретическим осмыслением) позволяет обобщить этот опыт в определенной системе. Драматургом осознанно разрабатывались новые художественные приемы, выдвигались театральные декларации, делалась ставка на создание экспериментального театра. Ему близка концепция Н. Я. Берковского «мир,

создаваемый литературой»³, под знаком которой он обосновывал право писателя на создание художественной целостности его произведений, органически связанных в единый эстетический мир. Здесь уместно вспомнить слова о Лунце его учителя Е. Замятина: «Он замахивался на широкие синтезы».⁴

Тексты пьес Лунца несут в себе обобщенный опыт русского и западного театрального искусства – театр Шиллера, Мольера, Лопе де Вега, Гюго, романтические традиции русского театра, а также традиции авангарда начала века. Работы последних лет содержат справедливое утверждение, что Лунц делал ставку на развитие русской литературы и драматургии в контексте мировой литературы.

Сценическая судьба драматурга Лунца столь же трагична, как и драматургическая. В России пьесы его либо запрещались, либо снимались на репертуарном уровне (пример – запрет пьесы «Вне закона» в Александринском театре в 1923 году). Пьеса была запрещена к постановке в РСФСР как «политический памфлет на диктатуру пролетариата в России».⁵ При жизни Лунца пьеса «Вне закона» была поставлена в Одесском драматическом театре (1924) режиссером Л. Ф. Лазаревым; в зарубежных театрах в ряде европейских городов прошли спектакли по пьесам Лунца: в Праге, Берлине, Кельне, Палестине. Кроме того, достаточно широкую панораму представляют переводы его пьес на различные языки: испанский, английский, немецкий, итальянский, сербский.⁶

Раскрытию поставленных в диссертации задач посвящены три главы.

Глава 1 «Дискуссии о театре и драматургии в первой половине 1920-х годов и начало творчества Льва Лунца» служит воссозданию уникальной атмосферы эпохи 1920-х годов, когда задачи обновления культуры, литературы, театра стоят в центре послереволюционного периода. В этой ситуации

³ Берковский Н. Я. Мир, создаваемый литературой. М. : Советский писатель, 1989. С. 138.

⁴ Замятин Е. «Серрапионовы братья» // Литературные записки. 1922. № 1. С. 7.

⁵ Луначарский А. В. Неизданные материалы. Литературное наследство. Т. 82. М., 1970. С. 378.

⁶ Ичин К. Лев Лунц. Брат-скоморох (О драматургии Льва Лунца). Белград : Изд-во филологич. ф-та в Белграде, 2011. С. 114, 187, 271.

активизируется деятельность группы «Серапионовы братья», провозгласившей в своих манифестах свободу творческого поиска.

Важное место в дискуссиях о новой культуре занимают проблемы «нового театра». Драматургический дебют Лунца органически вписывается в острую ситуацию споров, диспутов, на которые он отвечает созданием своих драм и трагедий.

Глава 2 «Поэтика драматургии Льва Лунца» раскрывает в разных параметрах (жанр, сюжетостроение, герой) новаторские поиски автора, позволяющие оценить их как художественный прорыв в сферы поэтики и эстетики нового театра (создание нового жанра драмы-антиутопии, модификация форм трагедии и трагикомедии).

Глава 3 – «Драматургия Льва Лунца и кино 1920-х годов: проблема синтеза искусств». Лунц – один из первых драматургов, кто встал на путь синкретизма: обновления поэтики драматургии приемами киноискусства. Палитра театральных приемов Лунца демонстрирует глубинные процессы влияния кинопоэтики на все многообразие художественных средств: от общего ритмико-стилевого, экспрессивного образа действия, сжатости, концентрированной заостренности образного единства, присущего монтажным приемам, до активного вторжения в текст кинорежиссуры (в виде сценических разработок, расширения функции ремарок и т. д.).

Таким образом, анализ драматургии Лунца, представленный в диссертационном исследовании, направлен на выявление и обобщение системных черт его драматургического наследия.

Степень научной разработанности темы исследования.

Научное изучение наследия Лунца началось во второй половине XX века, преимущественно в работах западных исследователей (в их распоряжении были тексты Лунца, переведенные на английский, немецкий, итальянский языки, и архивные материалы).

Одними из первых работ, посвященных группе «Серрапионовы братья», были работа Хонгора Уланова⁷ и диссертация Гарри Керна «Литературная группа Серрапионовы братья» (Нью-Йорк, 1965).⁸ Автор диссертации стал обладателем рукописного материала и части архива, полученного от отца Лунца, многое в котором было утрачено. Ценность этой работы – в восстановлении биографии Л. Лунца, в том числе судьбы его отдельных произведений. Провидчески (правда, без литературоведческих аргументов) выглядит вывод автора о том, что Лунц создал новый тип пьес, неизвестный русскому театру, а также впервые привлеченный материал с высоким отзывом Луиджи Пиранделло о пьесе «Обезьяны идут!» и готовности поставить ее за границей.

Следует особо отметить публикацию переписки М. Горького с членами группы «Серрапионовы братья» в томе «Литературного наследства» в 1960-е годы.⁹

Большинство указанных работ зарубежных исследователей посвящено деятельности группы «Серрапионовы братья», Лев Лунц предстает в них как участник сообщества и не становится объектом исследования.¹⁰

Более основательно к творчеству Лунца обращаются в 80-е годы. Необходимо отметить справедливость суждения сербской исследовательницы К. Ичин: «Лунц как писатель, по сути, был вновь открыт иностранными русистами».¹¹ За рубежом в 80–90-е годы появляются издания произведений Лунца со вступительными статьями и комментариями. В комментариях Вольфганга Шрика к мюнхенскому изданию публикуются данные о снятии с репертуара советских театров пьес Лунца, дополненные фактами постановки пьес «Вне закона» в Берлине (1924), в Кельне (1926–1927), Праге (1929) и о переводе пьес Лунца на английский, немецкий и итальянский языки.¹²

⁷ Oulanoff H. The Serapion Brothers, Theory and Practice. The Hague-Paris, 1966.

⁸ Kern G. Lev Lunc, Serapion Brother. Princeton University, 1965.

⁹ Горький и советские писатели. Неизданная переписка. Литературное наследство. Т. 70. М., 1963.

¹⁰ В Германии – Вольфганг Шрик: Мюнхен, 1983; в Израиле – М. Вайнштейн. Голос, преодолевший десятилетия. Иерусалим, 1984.

¹¹ Ичин К. Лев Лунц... С.7.

¹² Lunc L. Zavescanie satja / коммент. В. Шрика. Мюнхен, 1983. (Здесь помещены рассказы, статьи, киносценарий, но не было пьес.)

Вышедшее в 1984 году в Израиле издание произведений Лунца (в том числе впервые его пьес) со вступительной статьей М. Вайнштейна «Голос, преодолевший десятилетия»¹³ явилось, по существу, первым полным собранием сочинений Лунца. Эта много лет создаваемая работа исследователя легла в основу изданного впервые в России в 1994 году первого собрания произведений Лунца, инициатором и издателем которого стал композитор С. М. Слонимский, сын Михаила Слонимского, одного из Серапионовых братьев.¹⁴ Этой книге с вступительной статьей С. М. Слонимского «Воскресение из небытия» мы обязаны первым серьезным шагом, призывающим реализовать возвращение Лунца в историко-литературный и современный контекст.

Опубликованная в 1990 году диссертация польской исследовательницы Янины Салайчиковой «Литературное творчество Льва Лунца»¹⁵ методологически еще строится на общих принципах, объединяющих прозу и драматургию Лунца, и рассматривает их как единое, неделимое целое. В известной степени это может быть связано с невозможностью опираться на полное собрание текстов Лунца в малотиражном израильском издании (автор работала по копиям рукописных текстов, предоставленных ей В. Кавериним).

В начале 1990-х годов, на волне возвращенной из-под цензурных запретов или, как пишут критики, «расконвоированной русской литературы», реализуется мощный процесс ее осмысления, в том числе – нарастающий интерес явно проявляется к наследию группы «Серапионовы братья» и одному из ее лидеров – Льву Лунцу.

В 1990-е – 2000-е годы в России возрастает внимание к до того запретным материалам, архивным и впервые публикуемым документам, многочисленным воспоминаниям, письмам и т. д. Девяностые и двухтысячные годы активно расширяют область исследования. Публикации архивов Российской Академии

¹³ Лунц Л. «Серапионов брат». / Вст. ст. М. Вайнштейн «Голос, преодолевший десятилетия». Иерусалим, 1984.

¹⁴ Лунц Л. Вне Закона. Пьесы, рассказы, статьи. / Вст. ст. С. М. Слонимский. СПб.: Композитор, 1994.

¹⁵ Салайчикова Я. Литературное творчество Лунца. Вроцлав, 1990.

Наук (Пушкинского Дома) представляют широкую хронику творческой деятельности группы «Серрапионовы братья», знакомят с фондами и каталогами Рукописного отдела.¹⁶ Серьезный исследовательский анализ присутствует в работах Б. Фрезинского,¹⁷ защищены кандидатские диссертации (В. Е. Васильев «Серрапионовы братья и Максим Горький». СПб., 1992). Исследования обогащаются различными мемуарными источниками (воспоминания, переписка, некрологи и т. д.), наконец, свое «узаконенное место» деятельность группы обретает в учебниках и учебных пособиях 2000-х годов, где в историко-литературные рамки введены главы о значении творческой деятельности группы в эволюционном процессе отечественного литературного развития. Глава о группе «Серрапионовы братья» в учебном комплексе пособий для университетов принадлежит В. Е. Васильеву.¹⁸ Лев Лунц присутствует в перечисленных работах в качестве одного из ведущих участников группы, а его творчество рассматривается в единстве созданных им прозаических и драматургических текстов, критических выступлений о свободе творчества, о русской литературе и театре.

Вышедшее в 2004 году издание «“Серрапионовы братья” в зеркалах переписки»¹⁹ содержит большой материал, подлежащий отдельному изучению. В этих материалах особого внимания заслуживает осознание членами группы взятой на себя роли по формированию литературы новой эпохи. Серрапион Н. Никитин в письме из Берлина в 1923 году пишет Лунцу: «Россия – ночь, но мы должны быть светляками, наше место там».²⁰ В одном из писем к Горькому Лунц излагает свою концепцию развития современной литературы: «...я зову братьев учиться фабуле у русских романистов, но еще настойчивее призываю на Запад!

¹⁶ «Серрапионовы братья» в собраниях Пушкинского дома. Материалы. Исследования. СПб. : РАН, 1998.

¹⁷ Фрезинский Б. Судьбы Серрапионов. Портреты и сюжеты. СПб. : Академический проект, 2003.

¹⁸ Васильев В. Е. Группа «Серрапионовы братья» // Русская литература XX века: Школы, направления, методы творческой работы. М. : Высшая школа, 2002. С. 153-185.

¹⁹ «Серрапионовы братья» в зеркалах переписки; [вступ. статья Е. Лемминга]. М. : Аграф, 2004. С. 2.

²⁰ Цит. по: Лунц Л. Обезьяны идут. Собрание произведений; [составление, подготовка текстов, комментарии, указатели, послесловие Е. Лемминга]. СПб. : Инапресс, 2003. С. 584.

«...» Меня здорово облаяли, особенно за “западничество”, но я держусь за него крепко. Полагая, что русское “скифство” – идеология провинциалов».²¹

Среди взыскательных суждений о новаторстве Лунца-драматурга не может не привлечь суждение «брата Серапиона» Михаила Слонимского, который считал Лунца «новатором наравне с Вс. Мейерхольдом и Брехтом, драматургом, опередившим свое время».²²

Серьезной практической опорой данной работы явились вышедшие в 2000-е годы два энциклопедических издания: Л. Лунц «Обезьяны идут!» проза, драматургия, публицистика, переписка. Составление, подготовка текстов, комментарии Е.Лемминга²³ и Л.Н. Лунц «Литературное наследие», составление, комментарии, подготовка текстов А.Л.Евстигнеевой.²⁴ Оба эти источника, насыщенные богатым документальным материалом, восполняют как факты биографии Лунца, так и сведения о трагической судьбе его творческих открытий. Впервые представлены некрологи и воспоминания о Лунце, написанные бывшими «Серапионовыми братьями», М. Горьким, Ю. Тыняновым, М. Слонимским, а также извлеченные из эмигрантских публикаций воспоминания Н. Берберовой, В. Ходасевича, С. Нельдихена и других.

По существу, являясь мемуаристикой, подобные публикации служат основой для изучения различных этапов биографии Льва Лунца, так же, как и воспоминания Вс. Иванова, В. Каверина, М. Слонимского и др.

В изданиях обосновывается текстологическая идентичность выбора публикуемых текстов драм Лунца (Берлинские и российские первоисточники у А. Евстигнеевой и опора на тексты в собрании М. Вайнштейна у Е. Лемминга). Эволюционная составляющая напряженной работы драматурга представлена во всех документах и материалах полно и убедительно.

²¹ Цит. по: «Серапионовы братья» в зеркалах переписки... С. 72.

²² Слонимский М. Лев Лунц. Воспоминания // Лев Лунц. Литературное наследие. [предисл., коммент., сост., подгот. текстов и указателя имен А. Л. Евстигнеевой]. М. : Научный мир, 2007. С. 554.

²³ Лунц Л. Обезьяны идут. Собрание произведений; [составление, подготовка текстов, комментарии, указатели, послесловие Е. Лемминга]. СПб. : Инапресс, 2003.

²⁴ Лунц Л. Литературное наследие... 744 с.

В то же время проблемы художественной специфики драматургии Лунца, в соответствии с жанром обеих названных книг, рассмотрены обзорно, в виде комментариев и оставляют серьезные лакуны для тщательного литературоведческого анализа и обобщений.

Одна из последних зарубежных работ, посвященная творчеству Лунца, защищена в виде докторской диссертации в 2001 году сербской исследовательницей Корнелией Ичин.²⁵ Оснащенная богатым и разносторонним материалом, дополненным документами и перепиской Лунца, эта работа, прежде всего, привлекает своей концептуальной новизной. Автор сосредотачивает основное внимание на проблеме интертекстуальности в пьесах Лунца. С одной стороны, это дает возможность расширить горизонты значимости художественных экспериментов Лунца введением его в огромное пространство мировой драмы от Аристофана до наших дней. Этот подход подкрепляется позицией самого Лунца с его призывом «На Запад!». Однако, улавливая в общем контексте в развитии двадцатого столетия нарастание динамизма, темпа в самой эстетической структуре драматургии, Лунц искал *собственные творческие пути* во взаимодействии с традициями Запада.

Включение в работе К. Ичин достаточно скромного наследия Лунца в мировой контекст перегружается избытком сопоставлений с мировой классикой и ведет, с нашей точки зрения, к некоторому переизбытку интертекстуального груза. Связи и традиции, предложенные исследовательницей, охватывают драмы, трагедии, комедии Аристофана, Шекспира, Мольера, Шиллера, Дюма-отца, Лопе де Вега, Кальдерона, Расина, Лессинга, Метерлинка, Мариво, Данте и других.

Важно иметь в виду, что призывы Лунца к разработке острых конфликтов, яркой фабульности, жанровой спектральности неоднократно сопровождались выводами: «Не копировать, а творить!» В статье Лунца «Творчество режиссера» сказано об этом недвусмысленно: «Каждая пьеса может представлять подражание

²⁵ Ичин К. Драмско стваралаштво Лава Лунца. Београд : Филолошки факултет, 2002.

(сознательное или бессознательное – неважно) или нечто совершенно новое. И в том, и в другом случае драматург связан: в первом случае он подражает старым образцам, во втором он им *последовательно противоречит*²⁶ (курсив мой. – А. В.).

При изобилии «обучающих» традиций драматург в подобных работах ставится в прямую зависимость от достижений испанской, английской, немецкой драматургии и их блистательных представителей, в то время как интертекстуальность драматургии Лунца скорее сосредоточена на высоте концепции, а не цитатности или близости тематики. Тем не менее, богатый материал сопоставлений в работе К. Ичин создает фундаментальную базу для восприятия вклада Лунца в создание новой драмы начала двадцатого века.

В то же время при таком подходе на второй план отодвигается феноменальная «питательная среда» русской культуры, театра, кино первой половины 1920-х годов, в которой произрастали яркие новации драматургии Лунца.

Свидетельством того, что интерес к деятельности группы «Серапионовы братья» не иссякает в русском и зарубежном литературоведении, может служить выход в 2012 году альманаха ««Серапионовы братья». 1921» с надписью на титуле «печатается впервые».²⁷ Книга с предисловием финского филолога Бена Хеллмана содержит 28 печатных листов художественных текстов ранних произведений серапионов, снабжена подробными комментариями, фотокопиями страниц рукописей. История этого не увидевшего свет сборника повествует о его трудных «странствиях» по пути к возможности издания в 1920-е годы.

Альманах был подготовлен при участии М. Горького, именно ему принадлежат название книги и выбор произведений. Важным элементом альманаха является предисловие Горького, оригинал которого до 2012 года не публиковался.²⁸ В

²⁶ Цит. по: Лунц Л. Обезьяны идут... С. 318.

²⁷ «Серапионовы братья». 1921. Альманах. СПб.: Лимбус Пресс, 2012.

²⁸ Представленный текст *Предисловия* найден спустя почти столетие в архиве города Хельсинки. Ранее упоминание о нем см. в томе «Литературного наследства» «Горький и советские писатели. Неизданная переписка». Т. 70. М.: Академия наук, 1963. С. 376.

Дневнике К. И. Чуковского 1901–1929 годов есть запись о встрече с Горьким 3 июня 1921 года. Горький комментировал тексты серапионов, включенные в готовящийся альманах: «Это очень хорошо, очень сильно, правдиво. Есть какая-то история в этом, почти физическая, ощутимая, живая и трепетная».²⁹

Для данного диссертационного исследования несомненный научный интерес представляют рукопись пьесы Лунца «Вне закона» с авторской правкой³⁰ и предисловие М. Горького к альманаху. Уже в середине 1921 года, поддерживая первые шаги молодых писателей, Горький высоко оценивает их начинания в процессе возрастания роли молодой литературы: «Чем ночь темней, тем ярче звезды <...> Это особенно неоспоримо для России: наши русские, наиболее яркие звезды разгорались в темные ночи, все наши лучшие люди воспитывались в эпохи тягчайшего мракобесия <...>, в тягчайших условиях русской действительности».³¹

Кроме трагедии «Вне закона», альманах 1921 года, предназначенный для первого зарубежного издания в Финляндии, включает в себя ранее неизвестный рассказ Л. Лунца «Бунт». Средствами прозаического повествования автор обращается к концепции революции и роли стихийных масс в ее участии. Мотивы этого раннего рассказа находят свое отражение практически во всем драматическом творчестве Лунца. Острота и важность концепции Лунца отмечается в комментарии к альманаху: «Неопубликованный ранее рассказ Лунца является самым ранним и самым важным из немногочисленных рассказов автора».³²

Итак, следует констатировать, что в 2000-е годы активизировалась публикация материалов и документов о деятельности группы «Серапионовы братья», а также книг, статей, энциклопедических изданий, которые содержат сведения и републикацию авторских текстов Л. Лунца, материалы воспоминаний

²⁹ Чуковский К. И. Дневник 1901–1929. М.: Советский писатель, 1991. С. 174.

³⁰ Текст «Вне закона» датирован 1920 годом. В Советском Союзе пьеса не публиковалась, в России – только в 1994 году.

³¹ «Серапионовы братья». 1921... С. 33.

³² «Серапионовы братья». 1921... С. 442.

современников, переписку и т. д. Все это явилось толчком к углублению и продолжению научных исследований в наименее изученной области творчества Лунца – его драматургии.

Цель данной работы – выявление места и роли драматургии Л. Лунца в эволюции русской драмы и театра, определение значения его творческого вклада в историко-литературном контексте.

Изобилие новых фактов и источников дает возможность перехода на следующий этап изучения наследия Лунца, к системному обобщению творческого потенциала, драматургических поисков и экспериментов автора в области поэтики драмы, степени их эстетической значимости.

В данной работе объектом исследования является важнейшая составляющая творчества Лунца – его драматургия. Это позволяет сконцентрировать внимание на характере эстетических экспериментов автора в области современного театра. Многообразие и разносторонность этих поисков, опережающий характер поэтики его драм начала 1920-х годов определяют задачи современных подходов к этой наиболее содержательной и практически наименее изученной части наследия Льва Лунца.

Актуальность диссертационного исследования обусловлена малой изученностью основных аспектов поэтики драматургии Лунца в ее системных связях.

Научная новизна диссертационного исследования заключается в том, что впервые исследуются проблематика и поэтика всего корпуса драматургических произведений Лунца для выявления и обобщения эстетической системности образной структуры его пьес. Новизна подходов к наследию Лунца, представленная в данной диссертации, заключается в обобщенном взгляде на весь спектр драматургических новаций Льва Лунца с целью выявления системных свойств.

Научная новизна состоит:

- в обосновании художественной ценности и новаторского характера драматургии Лунца в рамках культурной эволюции 1920-х годов;
- в развернутом анализе поэтики драматургии, в ее жанровом спектре, сюжетном динамизме, типологии героя;
- в обосновании новаторства Лунца при создании нового для русской драматургии жанра драматической антиутопии («Город Правды»);
- в обнаружении и исследовании на уровне поэтики драм синкретизма, обогащающего приемами киноискусства новые театральные формы;
- в научной мотивации введения творческого наследия Лунца в историю русской драматургии XX века.

Материалом работы явились прижизненные и посмертные издания пьес и сценариев Лунца: трагедий «Вне закона», «Бертран де Борн», трагикомедии «Обезьяны идут!» и антиутопии «Город Правды», сценариев «Завещание царя» и «Восстание вещей», а также критическое мемуарное и эпистолярное наследие Лунца.

Для достижения поставленной **цели исследования** необходимо было решить **следующие задачи**:

- в контексте театральных поисков первой половины 1920-х годов выявить специфику выдвигаемых стратегий в противоборстве эстетических направлений, методов, режиссерских проб;
- проанализировать направление эстетических экспериментов Лунца во взаимодействии с русской театральной традицией, новациями авангардизма, спецификой иных театральных школ;
- определить системные черты поэтики в драматургическом новаторстве Лунца;
- выявить место, роль и значение черт кинематографизма в палитре театральных приемов Лунца.

Теоретической основой диссертационного исследования стали труды по истории русской литературы (Д. С. Лихачев, М. Бахтин, В. Жирмунский,

Ю. Лотман, Ю. Тынянов, Е. Мелетинский, Н. Тamarченко и др.) и теории русской и зарубежной драматургии (А. Крусанов, А. Аникст, С. Мокульский, Д. Аль, А. О. Богуславский и В. А. Диев); работы по поэтике драмы (В. Шкловский, Б. Томашевский, Б. Эйхенбаум, А. Лосев, В. Тюпа, М. Чудакова и др.); а также теории режиссуры и кинорежиссуры, кино (Вс. Мейерхольд, А. Таиров, К. Станиславский и В. Немирович-Данченко, Е. Вахтангов, Н. Евреинов, С. Радлов, С. Эйзенштейн, А. Тарковский, Ю. Цивьян, И. Мартянова).

Методологической основой диссертационной работы являются труды М. Бахтина, посвященные эстетическому анализу текста с позиции синтеза содержания, материала и формы; исследования поэтики жанра, сюжета, героя драмы в эволюционном аспекте в трудах Г. О. Винокура, Б. В. Томашевского, О. И. Фрейденберг, В. Д. Тюпа. Драматургия Льва Лунца как синтез драмы с кинематографической эстетикой рассматривалась в рамках методологии работ Ю. М. Лотмана по семиотике кино и кинопоэтике и трудов С. Эйзенштейна, Ю. Тынянова, В. Шкловского.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Русская драматургия первой половины 1920-х годов вступает в ситуацию активного поиска новых театральных форм периода «слома эпох». Противоречивый диалог представителей разных школ и направлений стимулирует драматургов, режиссеров к созданию новой эстетики. Острая дискуссионность вокруг проблем «нового театра», борьба за свободу творчества, бурные споры о традициях и новаторстве оказали серьезное влияние на становление творческой личности Льва Лунца.

2. В экспериментальной полижанровой практике драматурга разрабатывались новые эстетические приемы и принципы, сближающие эти новации с поисками русского авангарда и западноевропейской традицией.

3. В качестве главной концепции нового театра, соответствующего времени, Лунц выдвигает создание «театра чистого движения», построенного на высоте энергии сюжета, динамизме композиции, новых приемов, расширяющих рамки

канонических жанров (трагедия и трагикомедия), создания новых для русской драматургии жанров (драма – антиутопия), за счет введения новой стилистической интертекстуальности, синкретических связей с кинематографической поэтикой.

4. Выводя действие из замкнутого театрального пространства, Лунц активно встал на путь поиска связей с киноискусством, которое мощно набирает в эти годы активность. Этот синтез становится в пьесах Лунца существенным структурообразующим элементом поэтики. В то же время он открывал в эволюции русской драматургии принципиально новое направление.

5. Художественные открытия Лунца дополняют новыми чертами и перспективами эволюционные процессы в области театра на переломе культурных эпох. Научный анализ драматургического наследия Льва Лунца позволяет рассматривать его как значимую эстетическую составляющую в истории русской драматургии 1920-х годов. Обращение к системному анализу его поэтики дает возможность признания роли и значения творчества драматурга в историко-литературной парадигме XX века.

Практическое значение диссертационного исследования состоит в том, что изучение и введение драматургического опыта Л. Лунца в историко-литературный контекст позволяют расширить и углубить представления о процессах эволюции русской драмы послеоктябрьского периода.

Результаты и материалы работы могут быть использованы в вузовских и школьных историко-литературных и теоретико-литературных курсах, спецкурсах по поэтике драматургии и истории театра.

Апробация работы.

Основные положения диссертации изложены в следующих статьях (в том числе в рецензируемом научном издании).

Статьи, опубликованные в рецензируемых научных изданиях.

1. Вольская, А.Б. Драматургия Льва Лунца и кино 1920-х годов (к проблеме синтеза искусств) / Вольская А.Б. // Известия Смоленского государственного

- университета: ежеквартальный журнал. Смоленск. – 2011. – № 1(13). – С. 35–44.
2. Вольская, А.Б. 1920-е : у истоков новой драматургии (Лев Лунц. Антиутопия «Город Правды») / Вольская А.Б. // Научное мнение : ежемесячный журнал. – Санкт-Петербург. – 2013. – № 12. – С. 40-45
 3. Вольская, А.Б. Драматургический дебют Льва Лунца : уроки учителей / Вольская А.Б. // Научное мнение : ежемесячный журнал. – Санкт-Петербург. – 2014. – № 1. – С. 34-40.

Статьи в сборниках научных трудов:

4. Вольская, А.Б. Мир, создаваемый литературой. В зеркалах переписки Серапионовых братьев / Вольская А.Б. // Филологические записки, материалы Герценовских чтений. – СПб., 2005. – С. 36-39.
5. Вольская, А.Б. Лев Лунц и Евгений Замятин. Проблемы творческого взаимодействия / Вольская А.Б. // Филологические записки, материалы Герценовских чтений. – СПб., 2006. – С. 37–43.

Результаты исследования докладывались на научно-практических конференциях «Герценовские чтения» кафедры новейшей русской литературы РГПУ имени А. И. Герцена в 2005, 2006 годах; на ежегодной международной конференции славистов в Великобритании (BASSEES) в Фицвильям Колледж (Кембридж, Великобритания) в 2005 г.; кафедре русской литературы РГПУ имени А. И. Герцена в 2012 году.

Работа обсуждена на расширенном заседании кафедры русской литературы РГПУ имени А. И. Герцена в сентябре 2014 года.

Структура и объем исследования.

Диссертационное исследование состоит из введения, трех глав, заключения и библиографического списка, включающего 198 наименований. Общий объем диссертации составил 178 листов.

Глава 1. Дискуссии о театре и драматургии в первой половине 1920-х годов и начало творчества Льва Лунца-драматурга

1.1. Противостояние и борьба вокруг проблемы создания «нового театра»

Одной из коренных проблем в спорах о современном театре становится освоение классических традиций. «Пьесами жизни» назвал в свое время театр А. Н. Островского Н. А. Добролюбов, выделив главную черту русской драматургической школы – максимальную жизненную естественность всего происходящего на сцене. Пьесы А. П. Чехова с их сосредоточенностью на глубинах человеческой души еще больше усилили эту тенденцию, хотя спорное восприятие чеховской драматургии в рамках иной эпохи, энергетики формальных устремлений Серебряного века сигнализировало о качественных изменениях в культурной среде. Новая эпоха выдвигала свои требования к соблюдению театральных традиций и драматургическому наследию пьес М. Горького, Л. Андреева, А. Блока и других.

Работы по истории театра первой четверти XX века, написанные советскими исследователями, начисто перечеркивали целые десятилетия экспериментальных поисков новой театральной стилистики под девизом их несоответствия анализу революционной действительности. «Приговоры» советской эпохи выплескивали из творческой зоны усилия формотворчества Серебряного века, называя их безжизненными экспериментами в духе изломанности и пессимизма. «Борьба с материализмом, с реалистическим методом революции совсем иссякла. О каких-либо открытиях в области драматической формы не приходится и говорить», – писал Лунц.³³

³³ Лунц Л. Почему мы Серапионовы братья // Литературные записки. 1922. С. 30-31.

В качестве «плодотворных и многообещающих» перспектив развития нового театра, практически игнорируя театральные поиски Вс. Мейерхольда, А. Таирова, Н. Евреинова, Е. Вахтангова и ряда других, авторы истории советской драматургии воссоздают, как они пишут, «наиболее яркие страницы театрально-драматической летописи» послереволюционного периода в диапазоне от «Мистерии-Буфф» В. Маяковского, массовых «площадных действий» 1918–1920 годов до «Захаровой смерти» А. Неверова, «Марьяны» А. Серафимовича, «Красной правды» А. Вермишева.³⁴

Театровед Ю. Соболев в статье «Из московских наблюдений» свидетельствует, как сильно пульсировала в эти годы творческая мысль, какое место занимали горячие споры, кипевшие в театральной среде: «Едва ли не самой заметной чертой современного театрального быта Москвы является огромное, небывалое количество диспутов, дискуссий, митингов и собеседований... Пестрые афиши (а еще говорят о бумажном голоде!) анонсируют имена Луначарского, Якулова, Таирова, Гана, Степуна и, конечно, Мейерхольда, и еще Мейерхольда, и еще раз Мейерхольда».³⁵

«Споры о путях развития советского театра и драматургии переносятся из залов Дома печати, Пролеткульта, из театров, цирков и т. д. на страницы газет и журналов», – констатирует современная критика.³⁶ Вот лишь некоторые темы дискуссий из периодики тех лет: «О массовом действе» (1920) в Московском Пролеткульте, «О рабоче-крестьянском театре и театре неореализма» (1920) в Камерном театре; «О роли художника в современном театре» (1921) в театре РСФСР; «Надо ли ставить Мистерию-Буфф?» (1921) в театре РСФСР.³⁷

Послереволюционная атмосфера в большей степени способствовала движению к обновлению искусства: «Героизм, огромный порыв к будущему, переоценка всех ценностей, потрясающих старый мир, титанизм, пламенные мечты о

³⁴ Богуславский А. О., Диев В.А. Русская советская драматургия в 3-х томах. М. : Просвещение, 1963. Т.1. С. 10.

³⁵ Соболев Ю. Из Московских наблюдений // Вестник театра. 1921. № 21. С.7.

³⁶ Коган П. Литература о театре // Печать и революция. 1921. № 3. С. 117.

³⁷ Луначарский А. В. О задачах театра в связи с реформой Наркомпроса // Культура театра. 1921. № 4. С. 2.

будущем, самопожертвование во имя целого могут самым естественным образом явиться внутренним огнем для новой трагедии (и для новой комедии) большого стиля», – это одно из программных выступлений 1921 года наркома Луначарского.³⁸

Начинающий молодой драматург Лев Лунц – активный участник многочисленных дискуссий о месте и роли литературы, о новом театре и драматургии. Будучи современником великого поэта, Лунц не мог оставаться равнодушным к призывам А. Блока «создавать драматургию и искусство, совершенно не похожее, как весь новый мир будет не похож на мир старый».³⁹ Ему близки эмоциональные установки великого Вс. Мейерхольда и его современников: «Надо взметнуть... Надо сыграть мятежный дух народа, театральные представления должны быть непременно грандиозны, непременно с массовыми сценами, непременно героического репертуара».⁴⁰ Во многих выступлениях тех лет звучит призыв к созданию монументального искусства. «Вестник театра» 1920 года оглашает лозунги: «“Октябрь” – смерть уединенному, келейному искусству; – когда кругом слепит глаза небывалая оргия красок, серым пятном кажется самый изысканный бисерный узор: в громовых раскатах горообразующих валов жалким писком слышится ранее волновавшая песнь соловья».⁴¹

Дискуссии вокруг проблемы создания «нового театра» в первой половине 1920-х годов – это часть общей противоречивой картины сложного пути, который проделали культура и искусство первого пятилетия советской власти. Острая полемика о судьбах культуры, литературы, театра, развернувшаяся в эти годы, при всем драматизме ее развития, по справедливому обобщению В. Е. Васильева, «утвердила в сознании современников и в литературе послеоктябрьского десятилетия идею борьбы за свободу культуры, свободу творческого поиска

³⁸ Луначарский А. В. О задачах театра... С. 2.

³⁹ Блок А. Собрание сочинений. Т. 12. Л.: Издательство писателей. 1936. С. 181.

⁴⁰ Вахтангов Е. Записки. Письма. Статьи. М.; Л.: Искусство, 1939. С. 127.

⁴¹ Марджанов К. А. // Вестник театра. 1920. № 72–73. С. 14.

художника, независимость творческой личности от диктата идеологии как неотъемлемых условий существования искусства и развития культурного процесса в целом».⁴²

Ранний послеоктябрьский период с его ожиданиями обновления русской культуры, с его ускорением времени, отвергающим постепенность как форму эволюции, с резкими прорывами к абсолютной новизне («мы наш, мы новый мир построим...»), с соответствующей зову эпохи ставкой на новаторство и противостоянием косности традиций был обнадеживающим, но недолгим в истории культуры, литературы, искусства. Уже вторая половина 1920-х – начало 1930-х годов являют собой картину трагического излома во всей культурной ситуации: создание Главлита, государственного цензурного органа, высылка из страны крупнейших отечественных филологов, историков, писателей и далее – реальное наступление на деятельность литературных группировок, завершившееся к 1934 году их ликвидацией и созданием единого Союза советских писателей. В ряду этих событий сформулирована в 1927 году оценка деятельности «Серрапионовых братьев»: «Группа, стоящая по ту сторону баррикад, воздвигнутых Октябрьской революцией».⁴³ Не остался в стороне и член Политбюро ВКП(б) – Л. Д. Троцкий, который в своей книге «Литература и революция», изданной в 1923 году, оценивает деятельность «Серрапионовых братьев» как попытку оттолкнуться от революции. Формула его неприятия достаточно категорична: «Баловать с историей нельзя. Здесь наказание вытекает непосредственно из преступления».⁴⁴

Среди важнейших задач в развитии новой культуры уже в начале 20-х годов были поставлены такие, как создание новой литературы и нового театра, наряду с

⁴² Васильев В. Е. Группа «Серрапионовы братья» // Русская литература XX века. Школы. Направления. Методы творческой работы. М. : Высшая школа, 2002. С. 182.

⁴³ Лелевич Г. Выступление на диспуте в Центральном клубе Московского Пролеткульта «О Серрапионовых братьях» и литературе вообще // На посту. 1927. № 4. С. 12.

⁴⁴ Троцкий Л. Литература и революция. М. : Политиздат, 1991. С. 65.

которыми решительные шаги начинает предпринимать рождающееся киноискусство.

Театру, как наиболее массовому виду искусства, выходящему на прямой диалог с многотысячной аудиторией, несомненно, отводилась важная историческая миссия. В этой ситуации идет активный процесс создания новых театров, клубных подмостков, театральных сообществ; споры о настоящем и будущем театра занимают многие страницы журналов и газет. Проблематика их велика и разнообразна, ее диапазон широк – от определения критериев новизны до осмысления характера театральной эволюции, отношений с классическими традициями русского театрального искусства и выхода в европейское культурное пространство через обращение к зарубежному репертуару.

Одновременно шел процесс реализации новаторских идей через творчество ярких режиссерских индивидуальностей современности: Вс. Мейерхольда, Е. Вахтангова, А. Таирова, С. Радлова и других. Жанровая и художественная амплитуда театральных экспериментов колебалась от балаганно-цирковых представлений на театральной сцене до вынесения театральных зрелищ на площади и улицы городов (особенно Петрограда и Москвы), в которых принимали актерское участие многотысячные коллективы, а авторами, инициаторами, постановщиками и художественными организаторами были известные поэты, режиссеры, драматурги: «Мистерия Буфф», «Взятие Зимнего дворца», «Гимн освобожденного труда», «К мировой коммуне», «Блокада России» и другие. Среди художников постановок были К. Малевич, К. Петров-Водкин, Ю. Анненков. По воспоминаниям современников, на представлении «Мистерии Буфф» в финале спектакля появлялся Маяковский, освещенный прожекторами, держась рукой за ремень, прикрепленный к одной из железных лестниц, вися на высоте пяти метров. Интересно свидетельство К. Малевича о принципах его работы над декорациями площадного театра: «Мое отношение к постановке было кубического характера <...> Планируя действие в трех-четырех этажах, я стремился располагать актеров в пространстве преимущественно по

вертикали, в согласии с устремлениями новейшей живописи. Движения актеров должны были ритмически сочетаться с элементами декораций. Пространство я рассматривал не как иллюзорное, а как кубическое».⁴⁵

Волны экспериментального новаторства достигают даже таких ранее непререкаемых театральных высот, как крупнейшие театры страны – Александринский, Мариинский и Московский художественный театры, связанные с именами и традициями К. Станиславского и В. Немировича-Данченко. В то же время статьи об их деятельности в начале 1920-х годов содержат критику «обветшалости» их «устаревших традиций», «убожества репертуара» и т. п. Аналитические статьи тех лет, посвященные бывшим императорским театрам, отмечают их «болезненную» несовременность. Так, например, статья И. Нормана о театральной Москве начинается стихами:

И даже вспомнил, сидя в ложе,
Что в прошлом веке видел то же⁴⁶.

Автор пишет о МХТ: «Это медленно-думный, чуть-чуть резонирующий, немного старомодный. Показав четверть века тому назад пути к подлинному театральному искусству, он теперь остался вне жизни, в стороне от нее. МХТ переживает свою собственную трагедию. В нем уже с первых лет работы наметились два направления. Одно – ясно формулируемое твердой рукою педагога, писателя – возглавлялось мудрым Вл. Немировичем-Данченко, другое – блистательные, гениальные вспышки, искания и достижения – возглавлялось Станиславским. И все время театр балансировал между Сциллой и Харибдой. Скованный бытовым репертуаром и законами абсолютного натурализма, отравленный антитеатральными приемами сценического реализма, он незаметно для себя с каждым годом отходил все дальше от реализма и становился все ближе к театру условному. Эту трагедию больше и глубже всех почувствовал сам

⁴⁵ Цит. по: Крусанов А. Русский авангард: в 3 т. М.: Новое литературное обозрение, 2003. Т. 2. С. 504.

⁴⁶ Норман И. Театральная Москва // Жизнь искусства. 1923. № 36. С. 43.

трагический Станиславский, и горечь его трагических раздумий была тем сильнее, чем ярче он сознавал, что театру, 25 лет живущему под знаком натурализма, органически трудно перешагнуть через него. И МХТ остался на распутье».⁴⁷

По традиции старейшие русские театры почитались главными театральными площадками страны. Уже в сезон 1917–1918 годов они получили статус государственных театров. Но именно этот статус ограничивал сферу деятельности театральных коллективов, ставил перед театрами, в первую очередь, задачи отражения революционной действительности в необходимых, с точки зрения контролирующих органов, формах. Сохраняя в своем репертуаре верность русской и зарубежной классике, эти театры пытались защитить свое существование. В прессе сообщается о гастролях русских театров за границей в 1922–1923 годах. Там отмечаются успешные спектакли на западе МХТ, Московского камерного театра, гастролы других театров в Америке, Франции, Германии, Швеции, Дании и Голландии. «И если мы не можем блеснуть техникой сцены, то творческие достижения нашего театра столь значительны, что они поглощают собой всю суматошную мишуру театрального Запада», – пишет критик.⁴⁸

К диспуту по поводу гастролей Большого театра обозреватель прилагает «шпильку»:

Ему сочувствую душой

И забываю все укоры:

Зовется гордо он – Большой,

Имея маленькие сборы.⁴⁹

Тем не менее, довольно скромный репертуар, с которым выезжали за рубеж русские театры, немногим отличал его от западной «мишуры».

⁴⁷ Норман И. Театральная Москва ... С. 43.

⁴⁸ Петров Н. За границей. Русский театр на западе // Жизнь искусства. 1923. № 36. С. 16.

⁴⁹ Там же.

Как правило, в советских изданиях истории послеоктябрьского театра одно из главных мест отведено так называемым массовым, уличным, площадным зрелищам, охватывающим от двух до десяти тысяч участников и многотысячных зрителей. Массовые представления, как правило, готовились по заказам Главполитпросвета и Наркомпроса и были обращены к датам «красного календаря» (годовщина ВОСР, 1 мая, День Парижской коммуны, День Красной армии, Кровавое воскресенье и т. д.). Вовлеченность многотысячных масс народа в качестве как зрителей, так и участников самих представлений формировала эйфорию успеха и порождала у ряда создателей инсценировок мысль о том, что именно в них рождаются основные формы и стилистика всего нашего театрального искусства. Примерами становились такие постановки, как «Мистерия освобожденного труда» (1 мая 1920 года в Петрограде у бывшей Фондовой биржи), режиссеры и художники – Ю. Анненков, М. Добужинский, В. Щуко и др., исполнители – две тысячи артистов театров, красноармейцев, студентов. Комментарий прессы: «На ступенях сцены рабы, занятые непрерывным тяжелым трудом, подгоняемые длинными бичами надсмотрщиков. Со всех сторон несутся стоны, плач, лязг цепей, удары бича, проклятья, унылая песня, крики и хохот надсмотрщиков. На мгновение весь этот ужасный вихрь человеческого горя стихает, и тогда слышатся звуки пленительной музыки из-за стены. Рабы оставляют работу, прислушиваясь, начинают волноваться, и одни с радостными криками, другие с мольбой тянутся к недоступному для них светлому царству».⁵⁰ Другое представление – «Блокада России» (20 июня 1920 года) – организатор постановки М. Ф. Андреева, автор сценария С. Радлов, художники В. М. Ходасевич, И. А. Фомин. «К мировой коммуне» (19 июля 1920 года) собирает уже около 5000 участников. «Взятие Зимнего дворца» (7 ноября 1920 года) на Дворцовой площади; режиссер Н. Евреинов; художник Ю. Анненков. В представлении участвовало 6000 человек. «На площади побывало не менее 100

⁵⁰ Советский Театр. Документы и Материалы. Русский Советский Театр. 1917–1921 / ред. А. З. Юфит. Л. : Искусство, 1968. С. 263.

тысяч человек, – пишут обозреватели, – по мере нарастания действия все громче несется хор, возвещающий власть Советов».⁵¹

В перечне уличных спектаклей особое место занимает «Мистерия Буфф» (1918) В. Маяковского, имевшая две редакции (последняя с режиссурой Вс. Мейерхольда). Ее стилистика – это лозунги митингов, выкрики улиц, язык газеты. «Действие “Мистерии Буфф” (по словам поэта) – это движение толпы, столкновение классов, борьба идей – миниатюра мира в сценах цирка». «Мистерия Буфф» была для Маяковского активным пропагандистским вмешательством в жизнь. Поэтому он рекомендует: «В будущем все играющие, ставящие, читающие, печатающие “Мистерию-Буфф” – меняйте содержание, – делайте содержание ее современным, сегодняшним, сиюминутным».⁵² Именно это произошло со второй редакцией «Мистерии Буфф» 1920 года, взятой к постановке Мейерхольдом. Будто предвещая будущие каноны постмодернизма конца XX столетия, Маяковский реализовал один из важнейших его принципов – «Мир – это Текст». Таким образом, в представленном для театров массовом действе творение Маяковского включало в «повестку дня» театра всемирное пространство в его беспредельном космическом динамизме. Реакция критики на постановку «Мистерии-Буфф» была возвышенной и стилистически близкой пьесе: «Широта внутреннего диапазона сочетается здесь с ощущением конкретности злободневного как частицы целостного. Эти частицы также начинены энергетикой злободневности, аukaющейcя с веком насилия: герой Маяковского “Человек просто” с его призывом: “Ко мне – кто всадил спокойно нож и пошел от вражьего тела с песнею!”»⁵³

Уже к середине 20-х годов появились отрезвляющие оценки, касающиеся значения и смысла массовых представлений. В работах середины 1920-х годов молодого критика Н. Я. Берковского уже звучит (он исходит из рапповского

⁵¹ Там же. С. 274.

⁵² Маяковский В. Полн. собрание сочинений в 13 т. М. : Гослитиздат, 1956. Т. 2. С. 359.

⁵³ Крайнев А. Праздник мистерии // Жизнь искусства. 1918. № 3. С. 11.

понимания «что нужно народу») оценка наивного примитивизма эстетики даже таких ярких произведений, как «Мистерия-Буфф» В. Маяковского: «Для тематики и для задач “Мистерии-Буфф” требовалась от автора прямолинейная работа. Во главе пьесы в агиточный и первоначальный период революции можно было ставить идейное положение, “простое, как мычание”. <...> Нужна была элементарная зажигаемость, элементарное могучее подбрасывание зрителя к непосредственному действию:

Нам надоели небесные сласти –

Хлебище дайте жрать ржаной!

Нам надоели бумажные страсти –

Дайте жить с живой женой!»⁵⁴

Поэтика площадного театра также раскрывалась критиком в отчетливом, незатейливом рисунке: «Материалистическая декларация, оглашенная в прологе, бурно, но в порядке старого движения осуществлялась фабулой. Через ад, через рай – небесный, непотерянный, но великолепно пренебреженный – через разруху семь пар нечистых наконец добивались исполнения своего маршрута: хлеб ржаной и живая жена давались им материальным раем шестого акта, утопия оконкречивалась, наступала коммуна, и театр сбрасывал последний занавес. Фабула раскрывалась элементарно: в порядке отрицания одних моментов за другими (монархия, демократизм, религия и т. п.) возникал искомый завершительный момент, увенчанный как положительный».⁵⁵ Автор статьи раскрывает психологию зрителя тех лет, для которого создавалось театральное чудо: «Маяковский обращался к тогдашней массовой, миллионной аудитории рабочих и крестьян, еще не прошедших рабфаки, еще отскребавшей неостывших лошадей, приведенных из-под Варшавы или Перекопа».⁵⁶

⁵⁴ Берковский Н. Я. Мир, создаваемый литературой.... С. 138.

⁵⁵ Там же. С. 139.

⁵⁶ Там же. С. 140.

Это был еще один из экспериментов эпохи. В 1931 году, будучи в эмиграции, Е. Замятин вспомнил свои ранние идеи, которыми он заражал своих учеников, призывая их к созданию «Театра улиц и площадей»: «Ставилась спешно состряпанная агитационная народная пьеса; но дело-то было не в пьесе, а в гигантском масштабе театра: вместо первоначального гонга – пушечный выстрел, вместо огней рампы – военные прожекторы, вместо декораций – огромные белые колонны на черном покрывале ночи; внизу на Невской набережной – колышущаяся многотысячная толпа составляет партер, а в ложах же – корабли на причале... то было поистине великолепное театральное зрелище».⁵⁷ В эти годы писатель уже понимал, что успех этих зрелищ был слишком кратковременным, однако он делился надеждой, что путь к театру будущего пройдет как раз через «улицы и площади».

Попытки направить поиски театров на создание пьес и спектаклей «для народа» или создание самих «народных театров» упирались, с одной стороны, в отсутствие нужного репертуара, с другой – в неготовность театральных коллективов к обновлению устаревших канонов. Даже вовлекая в этот поиск талантливых драматургов и режиссеров, руководители театральных дел – в силу идеологической узости поставленных задач – не добивались успеха.

Так было, например, с деятельностью С. Радлова, который организовал первую «коммунальную труппу» в 1918 году, поставил задачу «создать всенародный театр, воплощающий в себе и творящий стиль нашего времени».⁵⁸ Главным творческим методом Радлов заявил словесную импровизацию актера. Комедии С. Радлова «Невеста мертвеца», «Вторая дочь банкира», «Турецкий пленник» включали в себя пантомиму, танец, пение, жонглерство и другие цирковые номера. Здесь подчас был неважен сюжет, но обязательно было введение острого материала текущей жизни. Импровизация, в том числе словесная, играла важную роль. Установка режиссера на «здоровый жизнерадостный смех» отдавала дань

⁵⁷ Замятин Е. Сочинения в 4 т. Т.4. Munchen: A. Neimanis Buchvertrieb und Verlag, 1988 С.452.

⁵⁸ Радлов С. Статьи о театре. 1918–1922. Петроград : Мысль, 1923. С. 37–58.

социальному заказу трудного послереволюционного времени. Спектакли имели успех у явно неквалифицированной и неискушенной публики, эстетические попытки обновления не спасали театры от закрытия. После постановки двух пьес театр прекратил свое существование.

Другой крайностью, в которую впадали народные театры, явились постановки пьес мировой классики: Шекспир «Виндзорские проказницы», пьесы Шиллера, Мольера и другие. Здесь, с одной стороны, были попытки «ставить Шекспира вверх ногами», с другой – торжествовали банальщина и недостаточный профессионализм.

Установка на упрощение материала драматургии входила в выдвигаемые режиссерами этих лет театральные концепции. Сергей Радлов накануне премьеры своей мелодрамы «Любовь и золото» (30 января 1921 года) выступил с программой, в которой раскрывал новизну режиссерских приемов под знаком крайнего упрощения психологических мотивов действия, в плане «театра занимательности», продолжая в этом смысле линию, начатую им в «Приемыше». «Как режиссер, я старался находить наиболее примитивные способы к воспроизведению сложных сценических эффектов. Эта задача потребовала от художницы В. Ходасевич максимальной изобретательности в создании совершенно новых приемов».⁵⁹ Далее режиссер развивает свое понимание эксцентризма в театре: «Я пришел к выводу, что пьеса, целиком построенная эксцентрически на своеобразном комическом разрыве причинной связи явлений, привела бы к такому сумасшедшему ходу действия (нарушение обычных представлений о времени, пространстве и т. п.), который мог бы быть оценен лишь очень немногими и вызвал бы у аудитории народной, для которой я веду свою работу в театре Народной Комедии, лишь чувство тягостного недоумения. Наоборот, пьеса с очень простым и стремительным ходом действия только

⁵⁹ Цит. по: Крусанов А. Русский авангард... С. 549.

выиграет от перерывания ее частей эксцентризмом как вводным элементом. Такие сцены получают значение шутовских выходов в шекспировских трагедиях».⁶⁰

В конце 1918 года в Петрограде принято решение о создании экспериментального театра «Эрмитаж» с оговоркой в прессе: «“Эрмитаж” – театр для народа. Коллегия режиссеров обсуждала концепцию “народного театра”, который должен был носить показательный характер».⁶¹ Несколько спектаклей игралось в Гербовом зале Зимнего дворца (правда, сразу было указано их предназначение: «для частей Красной Армии и Балтийского Флота»). Репертуар был следующий: Ж.-Б. Мольер «Лекарь поневоле» и «Тартюф», Ф. Шиллер «Коварство и любовь», «Первый винокур» Л. Н. Толстого. Комментируя спектакли 12 августа 1919 года, «Красная газета» сообщила, что труппа театра играет по субботам исключительно для красноармейцев и матросов, а по воскресеньям – для всех граждан.

Руководил театром Вс. Мейерхольд, а в списке представленных режиссеров были С. Радлов, В. Соловьев, Ю. Анненков. Предложенная концепция имела успех: в сезоне 1919–1920 годов театр Народной комедии показал 68 спектаклей, на которых побывало 112 458 тысяч зрителей.⁶² Газета «Жизнь искусства» в качестве положительного результата в спектаклях театра Народной Комедии называет «уменьшение размера словесной импровизации».⁶³ Если бы речь не шла о репутации С. Радлова как талантливого режиссера, его страстные призывы «убить зловерное существо – кабинетного литератора, в тиши своей квартиры пишущего слова для театра»,⁶⁴ можно было бы отнести к жанру пародии.

Попытки осовременить классику были в работе всех режиссеров. Так, пьесу Л. Н. Толстого «Первый винокур» Ю. Анненков ставил с позиций футуристического манифеста Ф. Маринетти как модернизированный лубок. В нем

⁶⁰ Цит. по: Крусанов А. Русский авангард... С. 549.

⁶¹ Радлов С. Театр экспериментальных установок // Временник. № 1. 1919. С. 30.

⁶² Цит. по: Советский Театр. Документы и материалы... С. 398.

⁶³ Жизнь искусства. 1920. 23 марта.

⁶⁴ Радлов С. Статьи о театре... С. 57–58.

преобладали элементы фантастики, мюзик-холла и цирка. Предлагаемые эксперименты публикой были не поняты и не приняты. Уже через три месяца, 13 ноября 1919 года, работа театра была прекращена.

Одним из самых «смелых» приемов, использованных в театре-студии на Литейном, был опыт «соборного действия», когда сама публика принимала участие в постановке, отвечая на реплики актеров. В такой стилистике поставлен спектакль «Фуэнте Оверхуна» (режиссера К. А. Марджанова).⁶⁵ Попыткой обновления театральной палитры у многих режиссеров было соединение действий традиционного спектакля с эстрадой и цирком. Эти приемы на сцене созданного в 1919 году «Театра народной комедии» пытался применить С. Радлов (на материале пьес Шекспира). Метод теоретического обоснования преимуществ клоунады над словом был у режиссеров весьма своеобразен: «Богатая словесным материалом литературная драма Ибсена, Чехова, или сцена Шиллера, Гюго чужда неискушенному уху зрителя... Преобладание зрительного начала естественно отводит слову роль пояснителя действия и посредника между актерами и зрителями».⁶⁶

Не менее сложная ситуация складывалась в эти годы вокруг одного из первых советских театров – Петербургского Большого драматического. Этому театру, объявленному «Органом народного образования Союза коммун северной области», прямо была поставлена задача – создать из этого театра «новый советский художественный организм», – как это понималось официальными советскими инстанциями.

Главными вопросами, возникающими постоянно в дискуссиях, были поиски нового театрального языка и создание нового репертуара. Здесь предельно злободневными оказывались проблемы отношения театра к традициям, будь то

⁶⁵ Марджанов К. // Вестник театра. 1919. № 39. С. 10.

⁶⁶ Радлов С. Доклад «Производственная программа Театра народной комедии» на заседании союза Рабис 18 октября 1920 г. ЛГАОРСС. ф. 255. оп. 1. д. 2139. л. 2–3.

народные фольклорные традиции, принципы балагана, площадного театра или следование канонам русской и западноевропейской драмы.

Многообразные возникающие в начале 20-х годов театры и театрики, студии, клубные площадки и т. д. предлагают множество радикальных экспериментов. Они продолжались до середины 1920-х годов, до времени, воспрепятствовавшего этой волне, «глотку свободы», когда еще можно было позволить высказывание о свободе искусства и даже реализовать программу действий в духе заявления Вс. Мейерхольда: «Театр – самодовлеющее искусство и требует подчинения всего, что существует в театре, единым театральным законам».⁶⁷ На курсах сценического мастерства в Петрограде 1919 года читали лекции Вс. Мейерхольд, С. Радлов, С. Бонди, К. Петров-Водкин, В. Всеволодский-Гернгросс и другие.

Театр начала 1920-х годов призывает к обновлению, а эпоха жестко ставит свои условия, прежде всего направленные на социологизацию творчества, его соответствие политическим заказам. Одной из мер, с помощью которых руководящие органы боролись с неудачными или негодными театральными коллективами, была начавшаяся уже в 1920 году чистка театральных организаций и закрытие театров Петрограда. Так, 17 марта 1920 года появилось распоряжение, подписанное М. Ф. Андреевой, о закрытии более десяти Петроградских театров, «отвечавших низменным вкусам буржуазного зрителя. Они вызывают серьезную озабоченность районных советов и различных советских организаций».⁶⁸

Театральная ситуация в Петрограде, Москве и следующей за ними российской провинции представляла собой в начале 1920-х годов пеструю картину, в которой сочеталось наличие множества театров, театриков, студий, частных театральных коллективов, сотни так называемых «народных театров», «театров для народа». Только за сезон 1917–1918 годов в Петрограде зарегистрировано 45 театров.

А. Блок, вовлеченный в комиссию по оценке театральной деятельности в Петрограде, выступает в 1919 году с докладом «О репертуаре коммунальных и

⁶⁷ Записано в постановлении ТЕО Наркомпроса в 1918 г. Цит. по: Крусанов А. Русский авангард... С. 499.

⁶⁸ Советский Театр. Документы и материалы... С. 394.

государственных театров» с резко отрицательной оценкой, взяв в качестве характерного примера пьесу П. Невежина «Вторая молодость»: «Актеры знают, что нравится залу. Крик под занавес вызывает восторг. Нравится не только мелодраматический оттенок пьесы, который есть у автора и подчеркивается актерами, но и <...> ношение платьев, походки, которые актеры, плохо ли хорошо ли, тоже подчеркивают».⁶⁹ Банальная мелкотравчатость, подыгрывание обывательским вкусам, отмеченные в докладе А. Блока, были присущи многочисленным театрам. Нового репертуара практически не было. Самыми репертуарными оказывались наскоро написанные или взятые из прошлых лет пьесы А. Луначарского (например, «Королевский брадобрей», 1906). Понимая, сколь важны театральные зрелища для миллионов масс, власть настойчиво диктует театальному искусству, драматургии революционные идеи. На сценах появляются мелодрамы, в которых простые крестьяне и крестьянки проходят процесс «духовного выпрямления» и из забитых существ превращаются в сознательных, активных борцов за новую, светлую жизнь («Марьяна» А. Серафимовича, «Бабы» и «Стена» А. Неверова). На театральную сцену выводятся герои русской истории – Степан Разин, Емельян Пугачев (пьесы В. Каменского «Степан Разин», 1919, Ю. Юрьина «Сплошной зык», 1920) – с аллюзиями на Октябрьскую революцию. История русской драматургии 1960-х годов в соответствующей стилистике резюмирует смысл подобных произведений: «Разин в пьесе вносит организующее начало в стихийное движение масс, четко направляя развитие восстания».⁷⁰

«Театр. Что такое театр?» – такими заголовками в духе названий статьи В. Брюсова пестрят страницы газет и журналов, особенно активно проблемы обсуждаются в Петроградском журнале первой половины 1920-х годов «Жизнь искусства». Псевдоновизне так называемого «нового театра» достается особенно

⁶⁹ Блок А. О репертуаре коммунальных и государственных театров. (Впервые сб. «Репертуар» Петроград-Москва, изд. Наркомпроса. 1919.) Собр. соч. Т. 6. М.; Л.: Гослитиздат, 1962. С. 276.

⁷⁰ Краткая история советской драматургии. М.: Просвещение, 1966. С. 31.

серьезно: «“Новый театр” есть как бы булочная, где каждый день пекутся свежие булки, – пишет критик А. Кугель. – Для “нового театра” вчерашний день умер, и жизнь начинается завтра. Во вторник – он ставит пьесу в прозодежде; в среду – в одних штанах; в четверг – в одних подштанниках; в пятницу – “без ничего”; в субботу – в очаровательнейших самооднейших костюмах, взятых с последней картинки, а в воскресенье – в футуристических ярких моделях XXV века. На каждый день у “нового театра” есть своя истина, подобно тому, как в отрывном календаре на каждый день есть свое специальное изречение и своя собственная календарно-отрывная мудрость».⁷¹ Противоречивая дискуссионность культурной ситуации первого послеоктябрьского пятилетия дает образцы столкновения «старого» и «нового» в самой непримиримой форме. Решившиеся на серьезные эксперименты режиссеры немедленно становились объектом резкой критики. Характерны примеры судеб таких режиссеров: С. Радлова, Ю. Анненкова и наиболее трагичная – Вс. Мейерхольда.

Таковы творческие противоречия в поисках С. Радлова, участника площадных действий в Петрограде, поставившего десятки спектаклей, а затем решившегося на рискованный эксперимент в театре с установкой перейти к стилистике «заумной речи» А. Крученых, когда слова должны быть заменены междометиями, лишенными смыслового корня. Они вызывали в критике гневную отповедь: «ух, эх, ох, ах, о-о, а-а, ..., артикулируемые то высоко, то низко, являют собой чистейшую, беспримесную эмоцию нового театра».⁷² В творчестве Радлова экспериментальные поиски часто приобретали экстремальный характер, переходящий границы художественности. С другой стороны, и это было также характерной приметой времени, драматурги и режиссеры бросались в другую крайность. Примером призывных выступлений служит статья Радлова 1920 года: «Да здравствует завтра! <...> мы рубим, мы выкорчевываем гнилые корни натурализма. <...> театр мыслит свое будущее в создании спектаклей, не только

⁷¹ Кугель А. О «новом театре» // Жизнь искусства. 1924. № 2. С. 3.

⁷² Кугель А. О «новом театре»... С. 4.

созвучных нашей эпохе по ритму, силе и простоте, но творящих стиль и характер нашего времени».⁷³ Множество спектаклей по пьесам классиков и по пьесам, написанных самим С. Радловым, исполнены в духе этих достаточно экзальтированных программных манифестаций.

Театр активно вступает в полосу поиска технологических и других приемов сценического развития, в том числе следуя духу развивающегося киноискусства. Начало этому было положено еще в период Серебряного века. Усилиями прежде всего театра Мейерхольда и других представителей авангардного искусства театр обращается к многообразным формальным, в том числе технологическим экспериментам, раздвигая действие с помощью зеркал, игры света и тени и т. д. Электротехник, сидящий перед доской за сценой, двигает нажимом кнопки громадные платформы, которые в виде декораций спускаются вниз, на рельсах выезжают в пространство сцены целые комнаты. И хотя ответной реакцией критики на эксперименты было наименование «*трюки*», а действия актеров – трюкачество, работа театров, обновляющих свое сценическое пространство, продолжалась на протяжении последующих лет.

Режиссерские опыты Ю. Анненкова в эти годы также направлены на настойчивый поиск новой театральной эстетики. Анненков близок к экспериментаторам в своем неприятии вялости, «монологического застоя», он не приемлет абсолютную ставку на игру актера, свойственную ряду театральных коллективов тех лет, издевается над «психо-физической» доминантой драматургического сюжета, называя это «столярно-малярной работой декораторов». Отвергая ориентацию на чистую зрелищность или, по его определению, «...откровенную декоративную суету», Ю. Анненков считает главной задачей создание смыслового театра, вызывающего ассоциативную работу ума и фантазии, где скрыты глубочайшие жизненные драмы. Формы такого театра были пока расплывчаты и неясны.

⁷³ Радлов С. Театры возрождения и возрождение театра // Статьи о театре. Петроград : Мысль, 1923. С. 57.

Мнения современников, наблюдавших яркую интенсивную экспериментальную режиссуру С. Радлова и Ю. Анненкова, часто расходились. Так, театральный критик Е. Кузнецов выступал со статьями, в которых высоко оценивал режиссерский стиль С. Радлова, соединяющий пантомиму с пластикой тела, с музыкальными номерами, танцами, жонглерством, цирковыми номерами. В то же время в критических высказываниях В. Шкловского звучит упрек Радлову в отсутствии сюжетной скрепляющей, организующего ядра. Он называет Радлова «эпигоном итальянской комедии импровизации».⁷⁴ Цитируя мнение зрителей, А. Пиотровский пишет: «Серьезные зрители были оскорблены прыжками и ревом комедиантов; чопорных покорило неистовство зрительного зала, ходившего ходуном». А. Пиотровский делает, тем не менее, вывод о значимости режиссуры Радлова, «театра Радлова» как явления «синкретизма культуры, соединяющей комплекс театральных, живописных и литературных школ».⁷⁵ Во многих статьях этих лет говорится о серьезном влиянии на театральных деятелей школы Вс. Мейерхольда.

Труднее всего давались решительные перемены в театральном деле такому гиганту театрального искусства, каким был МХТ (Московский художественный театр) с авторитетом в российском и мировом искусстве системы К. Станиславского. Ставка на классический репертуар помогала театру долгие годы сохранить свое лицо, но неукротимое движение времени вносило и здесь свои коррективы. Не выделяя в данной работе проблему эволюции этого театра, практически пытавшегося сохранить свою специфику на многие, в том числе и трудные десятилетия советизации искусства, приведем пример сотрудничества этого театра с известным писателем Вс. Ивановым, одним из активных участников группы «Серапионовы братья». Обновляя под идеологическим давлением властей свой репертуар, МХТ обратился к созданию спектакля по мотивам «Партизанских повестей» Вс. Иванова. Во второй половине 1920-х годов

⁷⁴ Цит. по: Крусанов А. Русский авангард... С. 540.

⁷⁵ Пиотровский А. Новые пьесы // Книга и революция. 1923. № 3 (27). С. 14.

рождается соцреалистический «монстр», спектакль «Бронепоезд 14-69», принесший писателю титул классика советского искусства. В одной из сцен перед зрителями должны появиться партизаны. Эта человеческая масса в количестве более 200 статистов с обозами и живыми лошадьми была выплеснута на изысканные подмостки этого театра. Иного, реалистически достоверного художественного решения режиссерами найдено не было.

Совершенство и обновляя разнообразие форм движения театральной сцены, Вс. Мейерхольд один из первых встал на путь продвижения сцены в зрительный зал, поиска форм сближения актера и зрителя, объявил рампу, разъединяющую сцену и зал, своим первым врагом. Активность зала распространилась, в том числе, и на развитие сценарного действия. Буффонада, клоунада начинают занимать серьезное место в игре актеров, в жанровой организации спектакля, актеры должны были учиться движениям у акробатов. Это были приемы кино, своеобразные жанровые инновации, названные С. Эйзенштейном «парадом аттракционов».

Театры начали активно отказываться от живописных декораций, художниками-конструкторами разрабатывались модели трехмерных железных символов современного искусства. Режиссеры многих спектаклей обратились к вертикальному построению сцены (постановка «Ромео и Джульетты» в Камерном театре). При дефиците материала русской драматургии многие спектакли ставились по классическим пьесам Шекспира, Шиллера, Мольера, Метерлинка, Оскара Уайльда и русской классики («Ревизор» Гоголя, «Горе от ума» Грибоедова, «Игрок» по Достоевскому). Все они, в разнообразной режиссуре, подвергались активной сценической обработке: «циркизация», бутафорские жанры, введение мюзиклов, пантомимы и т. д. Калейдоскоп сценических экспериментов дополнялся спектаклями на злобу дня. Например, спектакль «Свержение самодержавия» включал сцены расстрела рабочих 9 января 1905 года, бунты на заводах в феврале 1925, фронт мировой войны и др., в составе актеров было около 100 красноармейцев из воинских частей Петрограда. Пьеса

разыгрывалась прямо в зале среди зрителей. Как писалось в одной из статей: «Перед зрителем проходит яркая галерея кошмарных типов близкого нам прошлого».⁷⁶

Мейерхольд, завоевавший театральную известность еще в дореволюционные годы, после Октября берет на себя роль активного строителя нового искусства. На его театральном занавесе было начертано:

«Да здравствует трижды,

Да здравствует великий

Театральный Октябрь!

В атаку, дорогие товарищи!» Вс. Мейерхольд

Провозгласив в 1920 году программу «Театральный Октябрь» и поставив спектакли «Зори» Верхарна, «Земля дыбом» Мартине и Третьякова, подвергнув атакам «искусство переживания» Станиславского, Мейерхольд осознает и подчеркивает объективную художественную отсталость советского театра. В своей статье «О драматургии и культуре театра»⁷⁷ (1921) он так квалифицирует эту отсталость: «Безрепертуарье», «Бессистемность драматургии», «Низкая культура театра». Называя состояние театра «невылазной трясиной», Мейерхольд выдвигает необходимые требования для развития нового театра. Среди них к этому времени (1921–1922 годы) уже исчезают революционные призывы поставить «землю дыбом». Важнейшие качества театра режиссер видит в необходимости отучить народ от подбострастия, угадать истинные его настроения, «задеть струны его сердца». Мейерхольд активно пропагандирует театр трагедии, который мог бы «расставить свои подмости и переменить обычаи, нравы и понятия целых столетий».⁷⁸

Призывы Мейерхольда к созданию трагедии находят отклик у драматурга Льва Лунца и станут одним из толчков его творческого рождения. В качестве истоков

⁷⁶ Цит. по: Крусанов А. Русский авангард... Т. 2. С. 513.

⁷⁷ Мейерхольд Вс. Статьи, письма, речи, беседы. Ч. 2. 1917–1939. М. : Искусство, 1968. С. 24-30.

⁷⁸ Там же. С. 24.

системы театрализации Лунц берет, солидаризируясь с Мейерхольдом, образцы классического репертуара – комедии Аристофана, Мольера, трагедии Шекспира, Ибсена, «Горе от ума» Грибоедова, «Ревизор» Гоголя, пьесы Чехова и другие. Новаторская энергетика спектаклей Мейерхольда была хорошо известна его современникам и воспринималась как бунт против театра полутоннов, «храма с дряблой мистикой психологизма», от которого «зрителя тошнит», как писали критики этих лет.

Деятельность Мейерхольда в ситуации поиска новых художественных открытий, попытки соединить театр с цирковым искусством, внести эксцентрику, некие «биофизические законы» реализации актерского мастерства, абсолютно новаторские прочтения на сцене произведений русской классики (опережающих русскую театральную ситуацию 2000 годов почти на сто лет!), – эти уроки Мейерхольда были значимы и поучительны. Мейерхольд показывал пример обращения театра к большим социальным и художественным обобщениям, развивая тенденцию «творить миры». На пути к этим мирам он призывал театральное искусство быть, прежде всего, искусством, вводя в это понимание новизну эстетического поиска. Воссоздавая портрет Мастера, современники называли его «режиссером-поэтом», соединяющим интеллектуальную высоту мысли с чувствами глубокими и сильными. Все эти достоинства в творческом размахе деятельности Мейерхольда создавали общую атмосферу эпохи, побуждая современников к собственным поискам.

Ситуация внутренней борьбы в рамках культуры очень рано приобретает формы идеологического неприятия со стороны руководящих структур, в первую очередь направленного на свободу художественного самовыражения, творящего новое в искусстве.

Уже в 1921–1922 годах вокруг концепций и экспериментов Мейерхольда в связи с нарастающим усилением идеологического давления советского аппарата создается атмосфера резкой критики и преследования режиссера. В феврале 1921 года Мейерхольда снимают с поста заведующего Театральным отделом

Наркомпроса. В сентябре 1921 года прекратились все спектакли руководимого им Театра РСФСР 1-го, закрылась газета «Вестник театра» – рупор идей «Театрального Октября». В обстановке нападок на театр Мейерхольда активизируется атакующая критика, направленная на смелое формотворчество, на эстетическое обновление театра. Так, уже в 1920 году нарком А. Луначарский выдвигает идею неприятия пролетариатом новых форм театрального искусства: «Я не только видел, как скучал пролетариат на постановках некоторых “революционных” пьес, но даже читал заявления матросов и рабочих о том, что они просят о прекращении этих “революционных спектаклей” и о замене их спектаклями Гоголя и Островского».⁷⁹ Переоценка новаторских экспериментов Вс. Мейерхольда к концу 1920-х годов ведется уже в стилистике репрессивной эпохи: «Гениальный самоуправец, он по-свойски поступил не с одним десятком драматургов, сокрушая ребра Островскому, но когда на сцене захрустел Гоголь, захрустел Грибоедов, хирург обратился в заплечного мастера. Принципы драматургии были попораны Мейерхольдом, постановкой “Ревизора” в нашем театре случилась измена».⁸⁰

Одиозно выглядела на фоне борьбы за обновление театра фигура народного комиссара по делам культуры А. В. Луначарского. Сам он дорожил своим статусом драматурга, пытался всеми средствами революционизировать театр, поставив его на службу Октябрю. Главным направлением, которое активно развивает А. Луначарский, была тенденция поэтизации политической идеологии. Тем более неожиданным после боев с так называемым «бытописанием» стал его поворот в 1923 году: «Назад к Островскому!» Эстетические новации не определяли решающего направления его поисков. Не случайно сборник его пьес, вышедший в 1912 году, назывался «Идеи в масках». Современная статья Словаря «Русская литература XX века» именно в этом духе оценивает его усилия как

⁷⁹ Луначарский А. В. Собр. соч. в 8-ми т. Т. 7. Эстетика. Литературная критика. Статьи, доклады, речи. 1903–1928. М.: Художественная литература., 1963. С. 222.

⁸⁰ Берковский Н. Я. Мейерхольд и смысловой театр // Н. Я. Берковский. Мир, создаваемый литературой... С. 258.

драматурга: «Драма как вид искусства позволяла Луначарскому по-своему выразить то, что оставалось недосказанным в его статьях и выступлениях, продолжить спор с оппонентами, которых у него было немало».⁸¹

В 1919 году Луначарский пишет пьесу «Освобожденный Дон Кихот», в которой Дон Кихот и Санчо Пансо оказываются вовлеченными в народное восстание, другие герои исторических пьес Луначарского идеализированны, наделены глубокой верой в народ. Аллюзии на современность лежат на поверхности. Герой пьесы Луначарского «Народ» (1920) Кампанелла выведен автором как вредный духу революции утопист, а его мечтания о Городе Солнца противоречат времени. Сам Луначарский неоднократно подтверждал, что пьесы его не имеют исторического значения, «это животрепещущие современные пьесы», и называл своих героев «идеи в масках».⁸² Даже официозные историки советской драматургии, поощряя и высоко оценивая усилия А. В. Луначарского, не могут удержаться от оценки его пьес как умозрительных, рационалистических. Вывод о том, что в названных пьесах «все явственнее начинают обозначаться элементы социалистического реализма»,⁸³ можно принять без комментариев.

В послеоктябрьский период, встав во главе партийного аппарата по руководству культурой, А. Луначарский своими пьесами («Королевский брадобрей», «Фауст и город», «Освобожденный Дон Кихот», «Фома Кампанелла», «Канцлер и слесарь» и др.) и книгами «Театр и революция» (1924), «О театре» (1926), «Театр сегодня» (1928) стремится предложить зрителю новые проблемы и темы в духе современной пролетарской идеологии, в революционном ключе, которые при своей обращенности к историческим сюжетам должны были ассоциироваться с событиями Октября, со взглядами его соратников по партии и т. д. Справедлива еще одна современная оценка его усилий: «Опираясь на исторический материал, драматург убеждал читателя в справедливости

⁸¹ Русская литература XX века. Словарь: в 3 т. / под ред. Н. Н. Скотова. М. : ОЛМА-Пресс инвест, 2005. Т. 2. С. 480.

⁸² Луначарский А. В. Драматические произведения в 2-х т. Т. 1. М. : ГИЗ, 1923. С. 6.

⁸³ Луначарский А. В. Драматические произведения ... С. 25.

известного критерия большевистской морали: нравственно все то, что идет на пользу революции».⁸⁴

Предметом острой полемики в эти годы становится книга И. Эренбурга «А все-таки она вертится», изданная в 1922 году,⁸⁵ ставшая своеобразным манифестом «левого» искусства. Вопреки атакам на культуру с позиций неприемлемости художественного преобразования действительности, таких как заявления критика Д. Горбова: «Искусство не терпит условностей!»,⁸⁶ И. Эренбург формулирует новые критерии искусства. Главной задачей литературы и особенно драматургии он считает задачу адекватно отразить ритм эпохи. Эренбург связывает это с эпохой революции, взорвавшей привычный ритм жизни, ставшей историческим катаклизмом. С его точки зрения, такая эпоха не сопоставима со спокойным, размеренным ритмом старой литературы, с ее камерностью. Эренбург, один из первых, называет кинематограф, его сценарность, напряженные ритмы примером для поэтики нового искусства. В этом ключе он создает в 1920-е годы новаторские романы «Необычайные похождения Хулио Хуренито и его учеников» (1921), «Жизнь и гибель Николая Курбова» (1923), «Любовь Жанны Ней» (1924), «Рвач» (1925).

На коротком отрезке времени 1919–1924 годов споры о театре, бои между традиционалистами и новаторами достигают «точки кипения». И если вначале споры велись в основном по самим проблемам развития театрального искусства, то чем дальше, тем острее творческая составляющая в них превращалась в идеологическую, пока не обрела радикальную форму к концу 1920-х – началу 1930-х годов, когда любая нестандартность в искусстве могла оцениваться как дискредитация революции и советской действительности. Уже во второй половине 1920-х годов дискуссии о новом театре заменяются жесткими декларациями на тему «Какой театр нам нужен». Нормативная эстетика особенно

⁸⁴ Русская литература XX века... Т. 2. С. 482.

⁸⁵ Эренбург И. А все-таки она вертится! М.; Берлин, 1922. С. 95.

⁸⁶ Горбов Д. Поиски Галатеи. Статьи о литературе. М.: Издательство Федерация, 1929. С. 2.

процветает на страницах рапповских изданий, где работы, посвященные анализу современной драматургии, перерастают в законодательные партийные рекомендации: «Формальная нагрузка не определяет ничего», «Под героем подразумевается не просто “персонаж”, но “лучший человек”, показатель отборных качеств общественного класса», «движение фабулы – движение классовых сил <...>, классовая, социологизированная мораль» и т. д.⁸⁷

На фоне все более обостряющейся борьбы за место культуры, литературы, театра особую роль следует отвести группе «Серапионовы братья» (1921–1924), объединившей в своих рядах писателей, чью роль в формировании культурного пространства невозможно недооценить. Среди «серапионов» были прозаики (М. Зощенко, К. Федин, М. Слонимский, В. Каверин, Н. Никитин), поэты (Н. Тихонов, Е. Полонская). Заметную позицию в группе занимал молодой Лев Лунц, начавший свою деятельность как прозаик и далее активно включившийся в создание драматургических произведений. Члены группы активно сотрудничали, переписывались и встречались с М. Горьким, который видел в них будущее молодой русской литературы.

В ситуации нарастания идеологического давления на культуру «Серапионовы братья», как справедливо обобщает В. Е. Васильев, «в процессе своего идейно-эстетического самоопределения неизбежно становились в оппозицию к официально провозглашенному и политически поддерживаемому властью направлению творчества».⁸⁸

В своих статьях члены «братства» писали: «В феврале 1921 года, в период величайших регламентаций, регистраций и казарменного упорядочения, когда всем был дан один железный и скучный устав, мы решили собраться без уставов, регламентаций и председателей, без выборов и голосований. Мы верим, что литературные химеры – особая реальность, и мы не хотим утилитаризма. Мы

⁸⁷ Берковский Н. Я. Заметки о драматургах // Н. Я. Берковский. Мир, создаваемый литературой... С. 122–124.

⁸⁸ Васильев В. Е. Группа «Серапионовы братья» // Русская литература XX века... С. 156.

пишем не для пропаганды».⁸⁹ Молодые писатели группы, среди которых был Лев Лунц, выступают в своем творчестве, в публикуемых статьях против утилитаризма, творческой несвободы во всех ее видах. Творчество писателей-серапионов объединяли задачи художественно, в многообразии эстетических форм и жанров отразить сложную и противоречивую современную эпоху. Они отчетливо видели ее неразрывные связи и преемственность в эволюции и традициях, они ставили перед собой задачу ввести русскую литературу в контекст европейских традиций. Именно для решения таких задач им была необходима творческая свобода, эстетическая независимость.

Деятельность группы вызывала острые дискуссии, отклики в печати, и в то же время позиция ее членов была серьезным противовесом в надвигающейся опасности абсолютизации давления официальной идеологии. Эта среда, контакты и творческое взаимодействие с собратьями по перу способствовали формированию писателя и драматурга Льва Лунца, явившегося инициатором и автором программных выступлений группы.

«В острой полемике, проводившейся “братством” с “неистовыми ревнителями” чистоты идеологии победившего класса, со всей очевидностью определились два подхода в понимании целей и смысла искусства в эстетической мысли двадцатых годов», – справедливо обобщается в работе В. Е. Васильева.⁹⁰

Атмосфера театральных поисков первой половины 20-х годов была наполнена важными эпизодами культурной и литературной жизни, в том числе зарождающейся формальной школы, и появлением группы ОПОЯЗа. Обостренное внимание к словоформе, ритму, теории поэтического языка, роли звука речи, поиск филологами формальных законов в художественных текстах воплотилась в деятельности ярких филологов Б. Эйхенбаума, В. Жирмунского, В. Шкловского, Р. Якобсона, О. Брика, Ю. Тынянова, Л. Якубинского и др. Все это создавало

⁸⁹ Почему мы Серапионовы братья // Литературные записки. Пг., 1922. № 3. С. 30–31.

⁹⁰ Васильев В. Е. Группа «Серапионовы братья» // Русская литература XX века... С. 182.

культурный фон, теоретически и методологически близкий реформаторам и экспериментаторам в области театра.

Годы учебы в Петроградском университете Льва Лунца совпадают с формированием в университете группы по изучению теории поэтического языка. Как справедливо пишет А. Крусанов: «Происходила переориентация научных интересов в сторону изучения формы художественных произведений в среде молодых филологов, посещавших Пушкинский семинарий С. А. Венгерова при Петроградском университете».⁹¹ Манифестные заявления серапионов и их творчество были в русле этих размышлений. Они были направлены на утверждение свободы творческого волеизъявления писателя и права искусства творить художественные миры.

Воссоздавая атмосферу культурной эпохи тех лет, в том числе напряженную дискуссионность вокруг проблем реформирования театра, нельзя обойти вниманием исключительный факт организации в Петрограде Дома Искусств (1919–1924) и его роль в творческой биографии современников и Лунца.

В насыщенную дискуссиями о судьбах театра и драматургии атмосферу уже в первые послеоктябрьские годы активно вносит свой «голос» пока еще «великий немой» – кинематограф. Его нарастающая энергия очень рано вступила в острые, полемические и даже конкурирующие отношения с театром. В выступлениях и публикациях кинорежиссеров и сценаристов все отчетливее звучат слова о кризисе театра и прежде всего – о его технологическом и эстетическом отставании от своего времени.

Разомкнутое и динамически подвижное пространство в кино противопоставляется замкнутому сценическому пространству театра, технические возможности мгновенного монтажа картин и действий в кино – вялому движению сценических картин, близкие и дальние планы кино – стационарным декорациям и т. д. С одной стороны, кино явилось серьезным конкурентом живому театру, с

⁹¹ Крусанов А. Русский авангард... С. 504.

другой – стало реальным носителем творческой энергетике, побуждавшей к новым поискам в области театральной эволюции. Ю. Тынянов так обобщал принципиальные различия кино и театра: «В сравнении с чудовищной свободой кино в распоряжении перспективой и точкой зрения, – театр, обладающий трехмерностью, выпуклостью <...> осужден на одну точку зрения, на плоскостность, как элемент искусства. Ракурс стилистически преобразует мир».⁹²

Усилия экспериментальных театров этих лет были направлены, в том числе, на разворот театрального пространства, на способы активизации динамики действия. Поддерживая стилистику спектакля Вс. Мейерхольда «Д.Е.», критики писали: «Мейерхольд покончил с косностью старого театра. Это прежде всего – движение сцены (*les murs mobiles*). Перемещением этих лакированных щитов достигается мгновенное изменение места действия, и что еще важнее, инсценируются моменты, которые до сего времени были недоступны театру, являясь неотъемлемым достоянием кино (бегство и погоня)».⁹³

Информация об успехах зарубежной киноиндустрии становится доступной в эти годы. Американское и немецкое кино завоевывают мировое первенство. Уже в 1922 году на страницах журнала «Театр» публикуется информация о таких мировых величинах в кино, как Чарли Чаплин. Кинематограф завоевывает активные позиции во Франции, Германии, Италии, Скандинавии.⁹⁴

Эйфория первых послеоктябрьских лет к 1920 году еще оставляла у деятелей культуры надежду на обновление, в том числе литературы, живописи, театрального и киноискусства. Однако ощущение надвигающейся идеологической монополии, запретность неугодных власти явлений культуры появляется очень рано. Манифест «Серрапионовых братьев» – один из первых протестных шагов в защиту свободы искусства от подавления его идеологией правящей власти. Он был прямым вызовом. Эти слова прозвучали уже в ситуации

⁹² Тынянов Ю. Об основах кино // Сб. «Поэтика кино» / под ред. Б. М. Эйхенбаума. М.; Л., 1927. С. 62.

⁹³ Мелик-Хасабов. В. Социальный сценарий «Д.Е.» // Жизнь искусства. 1924. № 27. 1 июля. С. 2.

⁹⁴ Смышляев В. Театр в Германии (из заграничных впечатлений) // Театр. 1922. № 2. С. 43.

запретов многих массовых изданий и издательств. Среди актов большевистского вандализма явился «Руководящий каталог Наркомпроса», созданный в 1924 году Н. К. Крупской, в котором перечислялось более 1000 наименований книг (в том числе русской и зарубежной классики), подлежащих запрету. В 1922 году создан Главлит (главный цензурный орган), страницы официальных органов печати запестрели разного рода постановлениями и распоряжениями, регламентирующими культуру, литературу, искусство.

Рассматриваемый отрезок первых лет послеоктябрьской эпохи показывает огромную степень активности всех сфер русской культуры и искусства, с одной стороны, несущих на себе высокий авторитет великих традиций, с другой – подвигнутых на решительное обновление.

Театр, как один из востребованных временем видов искусства, со всей неистовостью его творцов включается в этот сложный процесс. Писателям, поэтам, драматургам сама эпоха предложила участие в культурном строительстве. Молодой Лев Лунц оказался среди тех, кто услышал зов времени как вызов.

1.2. Творческая атмосфера эпохи поиска:

учителя и ученики, Дом искусств, группа «Серрапионовы братья»

Проблема взаимодействия серрапионов и, в частности, Л. Лунца с замечательными учеными, крупными филологами, писателями, поэтами, художниками, режиссерами современной им эпохи понимается нами как сложное влияние (подчас – взаимовлияние) литературной интеллигенции, принимавшей активное участие в создании творческой атмосферы ранней послевоенной эпохи. Сближая различные художественные индивидуальности на пространстве эпохи, мы имеем возможность обнаружить важные векторы, направленные на формирование эстетических, философских идей самого этого времени и на судьбы и поиски участников культурной эпохи.

В годы яркого университетского студенчества Лунц становится перед проблемой выбора собственного пути. Здесь его общение с коллегами на творческом пространстве приобретает характер дружеского и профессионального

сотрудничества. Две замечательные фигуры писателей оказывают сильнейшее влияние на самоопределение молодого автора: Виктор Шкловский и Евгений Замятин. Оба писателя были единомышленниками Серапионова братства, часто бывали на собраниях, принимали участие в горячих спорах. Сохранилось шутовское стихотворение Е. Полонской:

Была ли женщина – их мать?

Вопрос и темен и невнятен.

Но можно двух отцов назвать –

То были Шкловский и Замятин.

Экзотическая биография В. Шкловского, его яркая темпераментная личность придавали этому влиянию особую силу и неукротимость. С присущей ему парадоксальностью Шкловский рассыпал перед молодыми писателями зерна высоких мыслей о целях искусства и призвании в нем. Здесь не было назидательного учительства, были импульсы к развитию этих мыслей в собственном поиске.

Уже в ранних работах Шкловского появились мысли об искусстве, творящем миры: «Искусство рождается при столкновении эпох и мировоззрений», «Искусство – глашатай жалости и жестокости, судья, пересматривающий законы, по которым живет человечество», «Искусство выносит приговоры».⁹⁵ Это была та высокая планка, достигнуть которой предлагалось молодым талантливым ученикам.

Главным «персонажем» филологических трудов Шкловского, роль и значение которого он разрабатывал на примерах великой русской классики, был сюжет (или как он его называл *сюжетосложение*). Яркую метафору он подарил ученикам: «Сюжет – это грань (ограничение камня), это превращение алмаза в бриллиант».⁹⁶

⁹⁵ Шкловский В. Б. О теории прозы. М. : издательство Федерация, 1929. С. 142.

⁹⁶ Там же.

Поддерживая интересы «западного крыла» серапионов, в котором активно участвовал Лунц, Шкловский демонстрировал в своих семинарах в Доме Искусств аналитические разборы сюжетов и приемы сюжетостроения в мировой зарубежной практике; он вводит их в сферу синкретизма искусств, в том числе литературы и кинематографа. Убежденность Шкловского в необходимости опираться на опыт западноевропейской литературы полностью совпадала с позицией Лунца. В его статье «На Запад!» эта мысль разворачивалась детально, в ней уже содержалась концепция вовлечения русской культуры в европейское русло.

Мысли Шкловского о творческой свободе писателя были близки Лунцу, как и его товарищам по группе: «Величайшее несчастье русского искусства, что ему не дают двигаться органически, как движется сердце в груди человека, его регулируют, как движение поездов».⁹⁷

На глазах серапионов зарождалась и крепла формальная школа. Блистательные работы ее основателей Б. Эйхенбаума, Ю. Тынянова, В. Шкловского и других, по справедливому выводу В. Васильева, «открывали для серапионов новые направления творческого поиска, демонстрировали членам “братства” возможность новых подходов к литературе и оценке собственного творчества».⁹⁸

При всей близости к поискам формальной школы, при том, что идея необходимости свободного формотворчества была серьезно обоснована Лунцем и в его статьях, и во всей творческой работе, Лунц достаточно сдержанно, а подчас критически воспринимает суждения Шкловского, особенно о театре; он остается более умеренным в отношении крайних эстетических проявлений футуризма, имажинизма, других авангардных направлений в области драматургии. Даже уроки и практика работы Вс. Мейерхольда 1920-х годов усваиваются Лунцем скорее как неукротимая атака на устаревшую театральность, чем как

⁹⁷ Цит. по: Васильев В. Е. Группа «Серапионовы братья» // Русская литература XX века... С. 174.

⁹⁸ Васильев В. Е. Группа «Серапионовы братья» // Русская литература XX века... С.173.

захватывающий пример для подражания. Выбор собственного пути был приоритетным во всех начинаниях Лунца.

Несомненно, свою роль в определении своей позиции для Лунца сыграли и взгляды Е. Замятина, который в статье «О синтетизме» и в лекциях достаточно жестко выражал свое отношение к авангарду в историко-литературном контексте: «многочисленные кланы футуристов должны были погибнуть все до одного, ... но эта жертва не пропала даром: кубизм, супрематизм, “бессмертное искусство”, – были нужны, чтобы увидеть, куда не следует идти, что прячется за той чертой, которую переступили герои». ⁹⁹ Замятинский призыв «чтобы зажечь молодостью планету, нужно зажечь ее огнем, нужно столкнуть ее с плавного шоссе эволюции: это закон» ¹⁰⁰ в его толковании не противоречил вышесказанному.

Свою прямую причастность к рождению писателей-серапионов Замятин подчеркнул в парижском интервью 1932 года, назвав себя «литературным акушером» членов братства. ¹⁰¹ Не раз обращаясь к анализу творчества серапионов, Е. Замятин один из первых обратил внимание на переход Лунца от прозы к драме и дал этому профессиональное объяснение: «Сюжетное напряжение у него обычно так велико, что тонкая оболочка рассказа не выдерживает, и автор берется за киносценарий или пьесу». ¹⁰²

Учительную миссию Е. Замятина, ее роль в жизни и деятельности Лунца следует понимать значительно глубже, нежели она прослеживается в их прямых личных контактах. Духовное присутствие Учителя было в широком спектре его влияния. Уже в 1919 году Е. Замятин обращается к соотечественникам со словами: «Мы пережили эпоху подавления масс; мы пережили эпоху подавления личности во имя масс», ¹⁰³ – и призывает русскую интеллигенцию обратиться к Слову. В статьях 1920–1922 годов Замятин пишет о миссии искусства и

⁹⁹ Замятин Е. О синтетизме // Е. Замятин. Сочинения. Т. 4... С. 283.

¹⁰⁰ Там же. С. 296.

¹⁰¹ Васильев В. Е. Группа «Серапионовы братья» // Русская литература XX века... С. 176.

¹⁰² Замятин Е. Новая русская проза // Е. Замятин. Сочинения. Т. 4... С. 261.

¹⁰³ Замятин Е. «Завтра» // Е. Замятин. Сочинения. Т. 4... С. 246.

литературы – говорить о высоких целях, а не служить раболепно господствующему классу. В статье «Я боюсь» Замятин цитирует слова французского революционера: «Истинный гений творит вдумчиво и воплощает свои замыслы в бронзе, а посредственность, притаившись под эгидой свободы, похищает ее именем мимолетное торжество и срывает цветы эфемерного успеха».¹⁰⁴

В обобщающей работе «Новая русская проза» (1922), пристально вглядываясь в лица «Серрапионовых братьев», Замятин пытается предсказать их миссию в новой литературе. Он выделяет такую мысль: «У трех “Серрапионовых братьев” – Каверина, Лунца и Слонимского – взяты билеты дальнего следования... У этих троих – правда, правда за счет живописи – архитектура, сюжетная конструкция, фантастика; с Гофманом они в родстве не только по паспорту».¹⁰⁵

О Лунце сказано отдельно, очень важное: «Его драма “Вне закона”, построенная в некой алгебраической Испании, – революционно захватывает, гораздо глубже, чем любой рассказ или пьеса из революционного быта».¹⁰⁶

Учитель, охватывающий своим профессиональным взглядом процессы современной ему литературы, выдвигает важные концептуальные суждения о ее эволюции. Таким проблемам посвящены его теоретические статьи о роли и месте научной фантастики («Герберт Уэллс», «Генеалогическое дерево Уэллса»), «О синтетизме», «О литературе, революции и энтропии», «Психология творчества», «О сюжете и фабуле», серия статей о театре – «Будущее театра», «Народный театр», «Современный театр» и др.

Статьи Замятина носят аналитический, конструктивный характер. Это подлинная филологическая школа для участников самого процесса, создателей литературы и культуры, среди которых заинтересованные серрапионы и Лев Лунц. Здесь они находят ответы на волнующие вопросы творчества, здесь есть место

¹⁰⁴ Замятин Е. Я боюсь // Е. Замятин. Лица. Нью-Йорк, 1967. С. 185.

¹⁰⁵ Замятин Е. Новая русская проза // Е. Замятин. Сочинения. Т. 4... С. 263.

¹⁰⁶ Там же С. 263.

для раздумий и дискуссий. Широкие «захваты» и обобщения Замятина открывают литераторам глаза на создаваемое и созданное, чтобы объективно оценить их. Здесь есть место для формулирования новых принципов поэтики, столь близкой драматургии Лунца, среди которых – «кажущаяся неправдоподобность действующих лиц и событий, раскрывающих подлинную реальность», «показывание, а не рассказывание», «определенность и резкая, часто преувеличенная яркость красок»¹⁰⁷ и многое другое. Призывая к словотворчеству, Замятин подчеркивает: «В слове лаконизм – это огромная заряженность, высоковольтность каждого слова».¹⁰⁸

Учитель щедро делился с молодыми писателями глубиной поистине энциклопедических знаний, новизной профессиональных подходов. Таковы были его лекции и студийные занятия в Доме Искусств и Доме литераторов, которые посещал Лунц.

Замятин в своей статье «О синтетизме» дополняет аргументы в пользу открытий своего современника С. Эйзенштейна размышлениями о том, что смещение планов, их монтажное движение присущи не только киноискусству, они синтезированы в живописи, поэзии и других видах искусств. Так, он анализирует знаменитую портретную галерею Ю. Анненкова (графические портреты известных современников эпохи: от Ленина и Троцкого до Горького и Сологуба) с позиций абсолютных эстетических новаций в искусстве XX века. Рассматривая портрет Горького (в исполнении Анненкова), Замятин демонстрирует синкретизм стиля художника: «В одну секунду – не одна, а сотни секунд: и на Анненковском портрете Горького – рядом с лицом: секундный дремлющий Будда; на картине единовременно: Адам, сапог, поезд; <...> рядом в одной плоскости мамонты и домовые комитеты сегодняшнего Петербурга; Лот и профессор Летаев. Произошло смещение планов в пространстве и времени».¹⁰⁹

¹⁰⁷ Замятин Е. Современная русская литература // Е. Замятин. Сочинения в 4 т... Т. 4. С. 363.

¹⁰⁸ Там же. С. 392.

¹⁰⁹ Замятин Е. О синтетизме // Е. Замятин. Сочинения в 4 т... Т. 4. С. 287.

Продолжая свою мысль, Замятин говорит, что дверь к этому методу – ценою своих лбов – пробил футуристы, но пользовались они этим неумело, и мир их «лопнул на тысячу бессвязных кусков, слова разложились в заумные звуки».¹¹⁰ Прослеживая прорывы искусства в будущее, он видит схождения в современном искусстве неведомых миров, синтеза, сплава. «Это тот сплав, – пишет Замятин в статье «О синтетизме» (1922), – тайну которого так хорошо знали Иероним Босх и “адский” Питер Брейгель. Эту тайну знают и некоторые из молодых, в том числе – Анненков».¹¹¹

В статье «Серрапионовы братья» (1922) Замятин, говоря о бурном становлении Лунца и переходе от прозы к драматургии, отмечает черты творческой личности, обещающие успех: «Он замахивается на широкие синтезы, а литература ближайшего будущего непременно уйдет от быта <...> к художественной философии».¹¹² В той же статье прозвучат провидческие слова о судьбах серрапионов, подтверждением которых может служить трагическое неприятие творчества Лунца современниками: «Все они более или менее сошли с рельс и подсакивают по шпалам; неизвестно чем они кончат: иные, может катастрофой. Это путь опасный, но он – настоящий».¹¹³

Роман Замятина «Мы» (1920), сегодня рассматриваемый как первый русский роман-антиутопия, был, конечно, известен Лунцу, как была известна и трагическая судьба этой запрещенной книги. Тогда еще Лунц не мог предугадать, что в своей литературной судьбе, в том числе создавая вслед за Учителем первую антиутопическую драму «Город Правды», он в трагической форме повторит последствия запретительно-агрессивных методов подавления свободы творчества.

Замятин неоднократно читал свой роман «Мы» братьям по литературному цеху, и роман, несомненно, был той эстетической и мировоззренческой планкой, которую ощущали единомышленники. Здесь с точностью ясновидца, с

¹¹⁰ Там же. С. 287.

¹¹¹ Там же. С. 246.

¹¹² Замятин Е. «Серрапионовы братья» // Е. Замятин. Сочинения в 4 т... Т. 4. С. 533.

¹¹³ Там же С. 532.

эстетической безупречностью была выражена та самая «ересь», тот спор-предупреждение писателя об опасностях, которые таит в себе движение общества к подавлению свободы, к массовым казням без суда, комедии «выборов» власти, «института государственных поэтов и писателей», не занимающихся более «беспардонным соловьиным свистом», а в организационном порядке слагающих оды в честь «благодетеля» и «Единого государства» и наконец – полной обезличенности индивидуальности – их перехода в «нумера».¹¹⁴

Лунц шел к этим идеям своим путем, автор реализовал его в манифестах «Серрапионовых братьев», в острых статьях о свободе литературы в идеологизированном обществе. Струве писал, что «Лунцу выпала львиная доля борьбы по защите искусства от имени всех Серрапионовых братьев».¹¹⁵ Обратившись к театру и создав шесть пьес и два киносценария, Лунц поставил задачу – в жанрах площадного, народного, романтического театра найти наиболее эффективные пути поднять человека с земли, возродить в нем человеческое достоинство и силу, опасность утратить которые таят в себе эпохи социальных катаклизмов, разрухи, революций.

В каждой драме Лунца сюжетно воплощены формы апокалиптического сотрясения мира, к какой бы эпохе ни относилось их действие. Уже названия пьес – тому свидетельства: «Вне закона», «Город Правды», «Обезьяны идут!», «Восстание вещей». Слова Замятина созвучны этой концепции: «Сегодня – Апокалипсис можно издавать в виде ежедневной газеты».¹¹⁶ Арест Замятина в апреле 1922 года не дал возможности Лунцу написать посвящение Учителю на титуле его пьесы «Город Правды», о чем он пишет в письме К. Федину.¹¹⁷

Две первые русские антиутопии – роман «Мы» и «Город Правды» – в прозе и драме зеркально отражают концепцию будущего в настоящем, создавая

¹¹⁴ Замятин Е. «Мы» // Е. Замятин. Сочинения в 4 т. Т.3. ... С. 117.

¹¹⁵ Struve G. Geschichte der Sowjetliteratur. Munchen, 1957. P. 75.

¹¹⁶ Замятин Е. «О синкретизме» // Е. Замятин. Сочинения в 4 т... Т. 4. С. 285.

¹¹⁷ Цит. по: Письмо Л. Н. Лунца – К. А. Федину от 29.11.1923 // Л. Н. Лунц. Литературное наследие... С. 455.

напряженный философский диалог, демонстрируя сюжет в разнообразии поэтических систем.

Поддерживая опыты Лунца в драматургии, Замятин не раз высказывался об огромной значимости театра для современности в ряду других видов искусств. В статье «Будущее театра» он говорит о том, что в истории «хлеб и театр» всегда стояли рядом как два самых необходимых продукта. Замятин сетует на то, что в театральном репертуаре нет трагедии, рассматривая ее как «самую законную театральную форму эпохи».¹¹⁸

Особое место в литературной судьбе Лунца и других серапионов принадлежит М. Горькому. Известны его активная роль в становлении группы «Серапионовы братья», постоянная поддержка их как содружества и индивидуальное общение практически с каждым членом группы. Переписка Горького с писателями-серапионами с подробными комментариями опубликована в 70 томе «Литературного наследия»¹¹⁹ и подробно исследована. М. Горький возлагал большие надежды на молодых писателей, видя в них будущее новой литературы. Лозунг свободы культуры, выдвинутый в 1918 году Горьким, был близок писателям. В статье «Революция и культура» Горький писал: «Революция без культуры – дикий бунт, лишенный смысла и пользы <...> нашим лозунгом должен быть лозунг “Свобода и культура”».¹²⁰

Опубликованный в том же году цикл Горького «Несвоевременные мысли» содержал картины зверских расправ большевиков в гражданскую войну. Отзвуки горьковских мотивов слышны в интонациях антиутопии Лунца «Город Правды».

Активная помощь Горького была реализована при создании уникального центра культуры – Петроградского Дома Искусств (ДИСК). Здесь в голодные годы еще не завершенной гражданской войны соединились в удивительном

¹¹⁸ Замятин Е. Будущее театра // Е. Замятин. Сочинения в 4 т...Т. 4. С. 430, 431.

¹¹⁹ М. Горький и советские писатели. Неизданная переписка. Т. 70. М. : АН СССР, 1963.

¹²⁰ Цит. по: Васильев В. Е. Группа «Серапионовы братья» // Русская литература XX века... С. 165.

содружестве судьбы известных поэтов, писателей, художников, скульпторов, чтобы продолжать творить в апокалиптически страшном пространстве города.

Защищая искусство от бытописательства, от вульгарной социологизации, его творцы не сводили свои поиски к идее так называемого «чистого искусства», лучшие из них остро ощущали свои обязательства перед обществом: художественные полотна этих лет К. Петрова-Водкина («Петроградская Мадонна»), П. Филонова, романы А. Белого («Москва»), лирика и проза О. Мандельштама, Вл. Ходасевича, стихи и драмы Н. Гумилева отражали их в опоре на художественную новизну, на открытие новых миров, связанных с событиями современной эпохи.

«Само появление в Петрограде начала 20-х годов Дома Искусств было достаточно уникальным событием революционной эпохи. Дом стал своеобразным Ноевым ковчегом в годы, когда сыпняк, голод, холод, уносили людей, не было электричества, топлива. Возникла идея поселить в ДИСКе разноликую армию писателей, художников, представителей различных искусств. Двери ДИСКА были открыты для широкой пропаганды всех видов искусств. Здесь устраивались выставки, проводились диспуты по различным проблемам культуры и искусства. Дом искусств управлялся высшим советом, куда входили писатели, художники, критики: А. Ахматова, Ю. Анненков, М. Добужинский, Е. Замятин, К. Петров-Водкин и др. В работе литературной студии ДИСКА принимали участие К. И. Чуковский, Н. С. Гумилев, В. Б. Шкловский, Б. М. Эйхенбаум, писатели группы «Серапионовы братья»: К. Федин, В. Каверин, Вс. Иванов, М. Зощенко, Н. Тихонов, М. Слонимский, Л. Лунц».¹²¹

Деятели культуры поселились в Доме Искусств (ранее частном владении банкира С. Елисеева) в будуарах, комнатах и комнатухах. Одну из маленьких каморок, названную в писательской среде «обезьянник», занимал Лев Лунц. Здесь была создана его проза, получили рождение его трагедии и драмы.

¹²¹ Тимина С. И. Культурный Петербург: ДИСК.1920-е годы. СПб. : Логос, 2001. С. 13.

В ДИСКе (в контакте с литературной студией при издательстве «Всемирная литература») проходили творческие заседания, общение писателей, связанные с организованным Горьким колоссальным изданием переводов классиков мировой литературы.

В ДИСКе под руководством К. Чуковского читались такие курсы: Н. Гумилев «Драматургия», А. Белый «Ритмика», А. Штейнберг «Эстетика», В. Жирмунский «Теория поэзии»; велись занятия по истории современной английской литературы (Н. Чуковский), «История итальянской литературы» (А. Амфитеатров); велись практические семинары по «Технике художественной прозы» (Е. Замятин), «Поэтике» (Н. Гумилев); много лекций и семинаров по переводам мировой литературы.

Интересны такие факты: в самое тяжелое время на курс режиссера Н. Евреинова «Философия театра» в октябре 1920 года записалось свыше 350 человек, таким же успехом пользовались семинары Ю. Тынянова «Основные вопросы изучения поэзии», Б. Эйхенбаума «Толстой» и другие. Молодым писателям в суровые послевоенные годы предоставлялась возможность продолжать свое творчество и в плодотворных дискуссиях при участии «мэтров» обсуждать созданное.

Елизавета Полонская (участница группы «Серрапионовы братья») вспоминает: «В. Шкловский свободно и смело излагал потрясающие наши умы теории, казавшиеся нам неоспоримыми. Это он придумал, что стиль внушает писателю сюжет: “Сюжет есть явление стиля”. Он объяснял нам, что такое “остранение”, и доказывал, что оно является самым сильным орудием под пером прозаика. Под скальпелем его беспощадного ума раскладывались на свои составные части “Дон Кихот”, “Война и мир”, “Тристам Шенди” Стерна, “Петербург” А. Белого».¹²²

Зарегистрировавшая свое существование в 1919 году группа ОПОЯЗ, родоначальница формальной школы в литературоведении, неоднократно

¹²² Полонская Е. Г. Города и встречи. М.: Новое литературное обозрение, 2008. С. 348.

проводила свои занятия с читкой докладов в доме Литераторов и Доме Искусств. С июня 1919 года по май 1920 года на страницах популярной петроградской газеты «Жизнь искусства» было опубликовано около 40 научных статей, написанных членами ОПОЯЗа.

Если обобщить итоги и смысл высокой просветительской миссии, связанной с деятельностью ДИСКА и оказавшей прямое воздействие на становление и развитие серапионов и Л. Лунца, следует признать большую силу влияния этой исключительной среды:

- в сознание молодых писателей входило представление о литературе как самостоятельном значимом феномене искусства со своей эстетикой и поэтикой;
- контекст изучаемой русской и мировой классики формировал художественные и философские представления о больших мирах, о необходимости подниматься к уровню этих высоких миров;
- сопряжение эстетических «прорывов» в прозе, поэзии, драматургии с другими видами искусств: музыкой, живописью, киноискусством и т. д. – открывало новые направления творческих поисков молодых авторов.

В становлении и дальнейшей активности деятельности Льва Лунца пребывание в ДИСКЕ способствовало совершенствованию этой одаренной личности. Уроки учителей органически вошли в мировидение их достойных учеников.

1.3. Драматургический дебют Льва Лунца:

манифестация свободы творческого волеизъявления художника

Подводя итоги бурного пятилетия споров о новом театре 1920-х годов, экспериментах режиссеров, критик Н. Я. Берковский напишет горькие слова: «У нас все ждут драматургию. Театр, режиссеры, актеры как будто готовы, а драматургии все нет. Подсвечник поставлен, свечи не несут».¹²³

¹²³ Берковский Н. Заметки о драматургах // Н. Я. Берковский. Мир, создаваемый литературой... С. 122–124.

Творческая личность Лунца формируется в сложной атмосфере эксцентрических экспериментов в культуре, литературе, живописи, театре. Это были опыты удачные и неудачные, спорные и бесспорные. Творческая стихия начала 1920-х годов рождала веру в новаторство, эстетические сдвиги, достойные новой эпохи. Это была эпоха разрыва культурных связей, попытки построить нечто принципиально новое. Уходя от традиций Серебряного века, культура не могла безболезненно утратить импульс художественных исканий, оставленных ей в наследство.

Культурная жизнь Петрограда этих лет, несмотря на послевоенные и послереволюционные трудности всей жизни, человеческого существования, тем не менее буквально кипела рождающимися разнообразными культурными сообществами, философскими и поэтическими школами и кружками. Здесь создавались литературные группировки, творческие объединения, газеты и журналы. Это была своего рода питательная среда для творческих личностей. Рано начав поиск собственного пути в литературе, молодой Лунц был личностью чрезвычайно чуткой и наблюдательной, обладавшей поразительной творческой энергией.

Отлично закончив в 1922 году романо-германское отделение Петроградского университета, где за успешную учебу он был сразу переведен с первого на четвертый курс, Лунц рано приступил к собственной творческой работе. Среди университетских преподавателей Лунца были видные ученые С. А. Венгеров, В. М. Жирмунский, Г. Л. Лозинский. Лунц слушал лекции Д. Петрова по романской филологии и истории театра, В. Шкловского по немецкому романтизму, С. А. Венгерова по русскому языкознанию, Г. Л. Лозинского по романской филологии. В университете Лунц изучил несколько иностранных языков, занимался переводами художественной литературы.

Известен факт, что при написании трагедии «Бертран де Борн» Лунц исследовал жизнь и творчество героя, знаменитого трубадура, используя свое знание старофранцузского и провансальского языков.¹²⁴

Студентом он написал свои талантливые рассказы, трагедию «Вне закона» (1920), пьесу «Обезьяны идут!» (1920–1923). Публикации его первых статей о свободе творчества вызвали много споров как своей программой, так и названием группы. С первых шагов Лунц твердо определил магистральную линию своего творческого поведения.

Одновременно с художественным творчеством Лунц активно участвует в работе газеты «Жизнь искусства» и различных журналов, состоит членом многочисленных творческих организаций: Всесоюзного союза писателей, Вольной философской ассоциации (Вольфила), Дома литераторов, посещает в Доме Искусств литературные кружки, занятия в которых велись такими прославленными корифеями и знаменитостями русской культуры, как А. Блок, Н. Гумилев, А. Белый, Е. Замятин, Ю. Н. Тынянов, Б. М. Эйхенбаум и другие.

Филологический профессионализм побуждает его к написанию статей, рецензий, отзывов, посвященных экспериментам различных театров, работе режиссеров, общим проблемам литературы и искусства. Статьи и обзоры Лунца, обращенные к положению в драматургии и театре, в высшей степени полемичны. Лунц называет и анализирует пьесы, которые несправедливо, по его мнению, были выброшены из репертуара театров: «Ошибка смерти» В. Хлебникова, «Балаганчик» А. Блока, «Русалки» А. Ремизова и другие.

В 1920 году Лунц написал статью «Театр Ремизова», в которой в значительной степени сблизил аналитическое рассмотрение особенностей этого театра с собственными творческими поисками. Лунц поддерживает главную тенденцию творчества Ремизова – ломать традиции. В театральной стилистике А. Ремизова Лунц прежде всего видит остроту действия, движение, использование масок и

¹²⁴ Евстигнеева А. Л. Лев Лунц – серапионов брат (вст. статья) // Л. Лунц. Литературное наследство. М., 2007. С. 5.

зрелищность. Само название пьесы Ремизова говорит само за себя – «Бесовское действо». В своих статьях Лунц резко выступает против вялой сюжетности, отсутствия остроты действия, считая это особенно противопоказанным театру. Он писал об этом остро и непримиримо: «Вы выбросили, продали фабулу за чечевичную похлебку литературного крикливого успеха. Фабуле надо учиться, долго, мучительно, без денег, без лавров (...), мы фабулы не знаем, и поэтому фабулу презираем» (С. 211).¹²⁵

В работе над пьесами рождаются и утверждаются эстетические установки Лунца: «Не чувств требую я, а *страстей*, не людей, а *героев*, не правды житейской, а правды *трагической*» (С. 141). В качестве главной концепции для создания нового театра, соответствующего времени, Лунц выдвигает «театр чистого движения», построенный на высоте энергии сюжета, динамизме композиции, в опоре на новые художественные приемы, либо расширяющие канонические рамки таких традиционных жанров, как трагедия, либо идущие по пути создания новых жанровых образований (трагикомедия «Обезьяны идут!», драматическая антиутопия «Город Правды»). Высоко оценивая драматургию Б. Шоу, Лунц делает акцент на близких ему свойствах: «Это новый Шекспир: то же искусное переплетение трагического с комическим».¹²⁶

Упрекая русскую литературу, в том числе драматургию, в вялости, слабости сюжетного повествования, Лев Лунц, прежде всего в своих пьесах, ищет способы усиления энергетики действия, создания предельно обостренных сюжетов, укрупнения фигур героев.

Это не осталось незамеченным современной критикой, которая обнаруживает в его драмах – трагедиях «Бертран де Борн» и «Вне закона» – достоинства высокой пробы: «Фабульность, интрига, сюжетность, умение писать чернилами 90 процентной крепости... создание типа и стиля сюжетной действенности,

¹²⁵ Здесь и далее тексты статей и пьес Л. Лунца цитируются по: Лунц Л. Вне Закона. Пьесы, рассказы, статьи; / вступ. ст. С. М. Слонимский. Воскрешение из небытия. СПб. : Композитор, 1994. Номера страниц указаны в скобках.

¹²⁶ Лунц Л. Передвижной театр «Кандида», пьеса Б. Шоу // Жизнь искусства. 1922. № 20. С. 1.

фабульного раската...», – так оценивает Ю. Соболев драмы Лунца в статье «Театр чистого движения».¹²⁷

В контексте выступлений Лунца, его ориентации на западную литературу и прежде всего на трагедию критики сближают его творчество с традициями Шиллера, Шекспира, Гюго, западных романтиков и т. д.

Поиски формальной школы, первые шаги ОПОЯЗа Лунц явно творчески не использовал. Так, не признав установку «манифеста» ОПОЯЗа «Воскрешение слова» на самовитость слова и на заумь как перспективу будущего в языке, Лунц скорее был готов согласиться с острым суждением В. Шкловского о постановках Сергея Радлова: «Слаб в пьесе текст, вернее не слаб, – его нет. Это основная ошибка Радлова и его театра. Если слово не нужно театру, то можно ставить пантомиму, но говорить на сцене “какие-то слова” так же преступно, как и “кое-как” двигаться».¹²⁸

В послесловии к трагедии «Бертран де Борн» Лунц писал: «Если бы я был дерзок, я бы назвал свою трагедию романтической. Но я не решаюсь: слишком ответственно звучит слово, слишком оно мне дорого» (С. 141). Это не удержало критиков от утверждений, что традиции романтической школы находят в его пьесах свое продолжение, что именно романтика «бури и натиска», романтика, по выражению Лунца, «бешеная и победная» явлена в его драматургии, а романтизм шиллеровских «Разбойников» ощущается в трагедии «Вне закона». В то же время можно отметить следующий факт: «Бешеная, неистовая, рвущая страсть в клочочки, пестрая в движении, в интриге, в действии – она была знакома Гюго и Дюма». На них опирается и Лунц. Это они ему подсказали, что нужно изображать «не людей, а героев», «не чувства, а страсти», «не правду житейскую, а правду трагическую» (С. 141). Это от них – стремление дать «театр чистого движения» и уверенность, что «театр спасет мелодрама», – пишет современник Лунца.¹²⁹ Так

¹²⁷ Соболев Ю. Театр чистого движения // Театр. 1921. № 3. С. 66.

¹²⁸ Цит. по Крусанов А. Русский Авангард... С. 551.

¹²⁹ Соболев Ю. Театр чистого движения... С. 66.

шаг за шагом вырабатываются теоретические «опоры» театра Лунца, реализуемые в его драматических произведениях.

Лунца увлекает ситуация борьбы за новый театр, остро проявившаяся в 1920-е годы, предельно активизировавшаяся в обстановке состязания, соперничества с набирающим силу киноискусством. Высокая образность подводит Лунца к новаторской тенденции пореволюционной эпохи, начало которой коренилось в недрах Серебряного века: к синкретизму, поиску сопряженных усилий поэтики на пути синтеза различных искусств; к интертекстуальности – как выходу к традициям русской и мировой практики.

Будучи экспериментатором в области театрального искусства, Лунц принимал далеко не все опыты своего времени. Так, его оставила равнодушным тенденция поворота театра к массовым зрелищам на площадях и улицах городов. Разделяя установку формалистов на обогащение искусства формальным поиском, Лунц не ориентировал свои эстетические приемы на абсолютизацию «самовитого слова» набирающих темп ОБЭРИУтов. В его статьях – споры с модернизмом ведутся прежде всего с позиций театрального деятеля: «Модернисты, футуристы, имажинисты пишут пьесы с кунштюками, которые никто не ставит, потому что они годятся для всего, только не для театра» (С. 141).

Интересен факт, связанный с деятельностью писателей группы «Серапионовы братья», творчески активно взаимодействующих друг с другом. Будучи в большинстве своем прозаиками (К. Федин, В. Каверин, Н. Никитин, М. Слонимский, Вс. Иванов, М. Зощенко), они, как и Лунц в эти годы, проявили активный интерес к драматургии. Так, К. Федин в 1920 году создает драму «Бакунин в Дрездене», М. Слонимский (под псевдонимом Иван Радугин) издает агитпьесу «Очистка города», сатирическую пьесу «Челковсем» (Человек, который все может), которая шла на сцене театра «Вольная комедия» в Петрограде. Эта линия творчества серапионов не нашла дальнейшего продолжения. В то же время убедительная серьезность намерений Лунца понималась и разделялась членами группы, а подчас приобретала характер сотворчества: таковы поэтические

кантоны и песни трубадуров, написанные Н. Тихоновым и Е. Полонской и включенные Лунцем в трагедию «Бертран де Борн».

Однако главное, что объединяло писателей группы, – установка на самостоятельный поиск, создание новых повествовательных и жанровых форм, адекватных эпохе. В 1922 году был отмечен 100-летний юбилей немецкого романтика Э. Т. А. Гофмана, обращение к его произведениям вдохновляло молодых «Серрапионовых братьев»: «Мы свободно предавались нашему вдохновению и беззаботной фантазии; каждый из нас писал и говорил под диктовку внутреннего голоса, не выдавая своих произведений за нечто особенное, зная хорошо, что первое условие литературного произведения состоит в полном отсутствии тенденциозности, чем одним может быть достигнуто то теплое, чарующее впечатление».¹³⁰

«Первые лица» эпохи (Л. Троцкий, Г. Зиновьев, А. Луначарский), официальная критика 20–30-х годов нашли возможность политической расправы за программные установки, с которыми выступила группа и ее участники, следуя за уставом пустынного Серрапиона. В 1921 году М. Горький предложил для издания редактору журнала «Красная новь» А. К. Воронскому пьесу Лунца «Вне закона». Воронский отказался ее напечатать, объясняя свой отказ «явным индивидуалистическим и анархическим духом пьесы».¹³¹ При жизни Лунца известен скандальный запрет наркомом А. Луначарским принятой к постановке в Александринском театре трагедии Лунца «Вне закона» с обвинением ее в контрреволюционности.

«Расколота́я эпо́ха» начала 1920-х годов очень рано поставила перед мастерами культуры вопрос, позже сформулированный М. Горьким: «С кем вы, мастера культуры?» Близость трудного времени, несомненно, ощущалась современниками. Такие факты, как объявленный властями «красный террор»; расстрел Н. Гумилева, кумира молодых поэтов, увиденного из Дома искусств;

¹³⁰ Гофман Э. Т. А. Серрапионовы Братья / предисловие Г. Гугнина. М.: Высшая школа, 1994. С. 5.

¹³¹ Воронский А. К. Встречи и беседы с Горьким. Цит. по: Лунц Л. Н. Литературное наследие... С. 653.

«пароход философов», изгнанных властями за инакомыслие; выстрелы Кронштадтского мятежа на льду Финского залива, которые были слышны в городе; массовая эмиграция, а подчас просто бегство из России ее писателей, художников, режиссеров – все это были нарастающие волны, следствие политического давления. В начале 1924 года был закрыт Дом искусств, приобретший к тому времени репутацию центра интеллектуальных либеральных сил.

Нарастающий трагизм времени определял судьбу и проблематику текстов, выходявших из-под пера Лунца. Ставшие известными его первые трагедии «Вне закона», «Бертран де Борн», трагикомедия «Обезьяны идут!» получили неоднозначную оценку в критике, попытки их постановок были крайне неудачны. Очень скоро в некрологе по поводу кончины Лунца серапион К. Федин прогнозирует, высоко оценивая вклад Лунца в драматургию, что театр еще вернется к его трагедиям. «Пока же судьба их странна и жестока, как его смерть».¹³²

Созвучно этой оценке определение, данное Г. Белой писателям, чье творчество впоследствии было вырвано из контекста культуры, – «Дон Кихоты 20-х годов».¹³³

Тем не менее, каждая эстетическая проблема, с которой выступает Лунц, опирается на общую концепцию свободы искусства, его права на художественный эксперимент. В дискуссии с С. Городецким Лунц пишет: «Искусству нужна идеология художественная, подобно тому, как государственной власти нужна агитация открытая, а не замаскированная плохой литературой».¹³⁴

Обращение Лунца к драматургии стимулировалось, помимо индивидуальных творческих запросов, тягой к театру как искусству, наиболее востребованному социальной и культурной эпохой после Октября. Выход к зрителю, к аудитории

¹³² Федин К. Лев Лунц // Жизнь искусства. 1924. № 22. 27 мая. – С.2-3.

¹³³ Белая Г. Дон-Кихоты 20-х годов: «Перевал» и судьбы его идей. М.: Советский писатель, 1989.

¹³⁴ Лунц Л. Об идеологии и публицистике // Жизнь искусства. 1922. № 13. С. 7.

больших масс, прямой контакт со зрителями, активное продвижение острых сюжетов, апеллирующих к проблемам времени: личность и власть, народ и толпа, общество будущего, как оно видится из современности, – становились идеями его драм.

Составитель и комментатор наиболее полного и качественного из последних изданий Лунца справедливо пишет: «Театр был главной страстью Лунца... А безлюдные пространства Петрограда казались идеальной сценической площадкой».¹³⁵

В каждой драме Лунца сюжетно воплощены формы апокалиптического крушения мира, к какой бы эпохе ни относилось ее действие. Сами названия пьес – тому свидетельства. «Ересь» автора, пользуясь словом Е. Замятина, заключалась не в примитивном ее истолковании, как это прозвучало, например, в письме А. Луначарского, запрещавшего к постановке пьесу Лунца «Вне закона»: «Драма плохая, во-первых с политической точки зрения, – писал нарком Просвещения, – и надо сообщить об этом Александринскому театру. Наши коммунистические круги, да и сочувствующие нам круги, примут ее за явно контрреволюционную».¹³⁶ Лунц не был «контрреволюционером», как это понимал Луначарский. Он шел за своими современниками, кто бил в набат, видя беспощадный меч, занесенный революцией над головами людей, над культурой и литературой.

Белградский профессор Миливое Йованович, обобщая исследования, посвященные «Серапионовым братьям», особое внимание уделяет творческой судьбе Льва Лунца, которого обозначил как «культовое явление» эпохи: «Этого фанатика – “всезнайку”, “ультра-романтика” (по собственному признанию) и яркого врага идеи о воспитательно-политической функции литературного произведения, Е. Замятин и М. Горький считали “великим”, его собрат

¹³⁵ Лунц Л. Обезьяны идут... С. 433.

¹³⁶ Луначарский А. В. Неизвестные материалы. Литературное наследство. М. : АН СССР, 1980. Т. 82. С. 375.

М. Слонимский – “гениальным”, а В. Каверин и Н. Тихонов – “пророком”».¹³⁷ М. Йованович высоко оценил вышедшие к моменту написания его статьи (2003), работы (Г. Керна, С. Подольского, Я. Салайчиковой, К. Ичин), посвященные творчеству Льва Лунца – в первую очередь за тенденцию обратить рассмотрение его драматургического наследия в русло не только русского, но и мирового контекста. «Он ушел совсем юным, – пишет М. Йованович, – на 24 году жизни, однако след новизны остался на всем, до чего бы он ни дотронулся, – на абсурдных рассказах, киносценариях, театральных обзорах, статьях о детской литературе и задачах театральной режиссуры; его пьесы были уникальными в своем времени, и М. Чудакова справедливо полагала, что две трагедии Лунца (о трагедии “Вне закона” весьма лестно отозвался сам Пиранделло, разрабатывавший жанр пьесы в пьесе в то же самое время, что и Лунц) могли войти в преподавательские курсы как парадигматические примеры».¹³⁸

Мощная творческая энергия дебюта Л. Лунца, вся дальнейшая, сжатая как пружина, эволюция позволяют выдвинуть в качестве исследовательской гипотезы создание Лунцем в области драматургии определенной эстетической системности. Экспериментальный характер каждой из его пьес содержит художественные новации, которые в сумме своей служат обоснованием такого условного понятия, как театр Лунца.

¹³⁷ Йованович М. Ценный вклад в изучение русской драматургии // Русская мысль. Париж. № 4475. 16 октября 2003. С.12.

¹³⁸ Йованович М. Ценный вклад в изучение русской драматургии... С.12.

Глава 2. Поэтика драматургии Льва Лунца

2.1. Жанровое многообразие драматургии Лунца

Делая свои первые шаги в драматургии, Лунц обращается к разработке жанровых основ трагедии. Это был осознанный выбор. Ему сопутствовала аналитическая работа в области истории и теории русского театра, которые на современном этапе Лунц решительно оценивал как отставание русской драмы от общего мирового контекста. В своих критических статьях Лунц определил главные, с его точки зрения, недостатки русской драматургии: прежде всего, в ее даже лучших образцах Лунц отмечает отсутствие должного и важного для театра острого фабульного начала («Фабулу мы не знаем и потому фабулу презираем!»¹³⁹). А между тем, раскрывая смысл сюжетно-фабульного начала, Лунц пишет: «Фабула – это умение обращаться со сложной интригой, завязывать и развязывать узлы, сплестать и расплестать – это добыто многолетней кропотливой работой, создано преемственной и прекрасной культурой» (С. 206).

Специфику драмы Лунц видит, прежде всего, в наличии острой интриги. Это главное правило драматической сценической техники. Драматургию Чехова, Тургенева, Горького Лунц называет отличными и *своеобразными драмами для чтения*, но сценическая составляющая, с его точки зрения, в них отсутствует. В то же время Лунц высоко оценивает роль и значение русских писателей, их вклад в жанр *романа*, в первую очередь называя Пушкина и Гоголя, Тургенева, Гончарова, Достоевского, Толстого, Писемского, Лескова, Чехова. Из достоинств великой традиции прозы Лунц извлекает недостатки русской драматургии, пошедшей по пути прозаической системы, утратив за поисками нюансов психологизма динамику, столь необходимую сценическим жанрам. Сопоставление романной классической традиции с драматургией занимает

¹³⁹ Лунц Л. На Запад! // Беседа. 1923. № 3. сентябрь-октябрь. С. 259–274.

серьезное место в теоретических раздумьях Лунца. «Русский роман величественен и могуч!» – пишет Лунц (С. 208).

Статья Лунца «На Запад!» (1923), как и целый ряд его выступлений в петроградской печати с 1919 по 1923 годы (статьи и рецензии Лунца публикуются в газете/журнале «Жизнь искусства», членом редколлегии которой был писатель), играет роль своеобразного теоретического сопровождения, обоснования той непосредственной работы над текстами драм, которые писались в те же месяцы и годы.

В 1919–1920-е годы создается первая трагедия Лунца «Вне закона», сценическая история которой была первым шагом в его дальнейшем творчестве.

Среди замечаний Лунца в адрес русской драматургии: «скука!», «вялость!», «бытовизм», «не имеем ни одной трагедии!» – обращает на себя внимание его открытый интерес и интерес к жанру трагедии. Пьесу «Вне закона» он так и определит – *трагедия*.

Выбрав трагедию как жанр, который должен реализоваться в современной действительности, Лунц исходит из ее классического канона. Современный словарь так определяет жанр трагедии: «Трагедию отличает способность проникать в существенные закономерности мира как целого, а также осмысливать роль и возможность человека, обреченного участвовать в непрекращающемся развитии мира».¹⁴⁰ В эволюции жанра трагедии прочно заложены корни и традиции античной культуры, такие понятия, как *катастрофизм* событий, *катарсис* (как страх и очищение человеческого духа, сострадание). Эти и другие поэтические и философские основы канона поэтапно и последовательно разрабатываются Лунцем от драмы к драме.

Лунц ориентируется на образцы жанра в европейской культуре, которые вводят русскую драму в контекст западно-европейской традиции, где сильны опоры на романтический сюжет, исключительность личности героев, события отнесены в

¹⁴⁰ Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий М. : Издательство Кулагиной: Intrada, 2008. С. 267.

прошлые века, в экзотические страны. Это чаще всего испанская драма (Лопе де Вега, Кальдерон), это немецкие, английские и французские Средние века (Шиллер, Шекспир, Гюго) и многие другие источники традиций.¹⁴¹

В то же время в предисловии к трагедии «Вне закона» Лунц пишет: «Я хотел создать пьесу вне установленного пространства. Испания – условна, место действия Сьюдад, а Сьюдад по-испански город вообще» (С. 42).

Концепцию трагического Лунц, прежде всего, раскрывает в рамках воссоздания картины мира в состоянии катастроф, глобальных исторических сдвигов и человека – в эпицентре этих событий.

Так, в драмах «Вне закона» и «Бертран де Борн» динамизм действия разрешается за счет основных конфликтов обеих трагедий: заговор против господствующей власти, в одном случае организованный героем из народной массы («Вне закона»), в другом – трубадуром, идейным противником королевского правления («Бертран де Борн»).

Алонсо, главный герой трагедии «Вне закона», объединяет, как сказано в перечне действующих лиц, группу разбойников. Они, по замыслу, противостоят сьюдадским дворянам, высокой знати. Активное противостояние сил в пьесе начинается с момента объявления Алонсо правящим герцогом, тем, кто каждому человеку давало право преследовать, убивать, отбирать имущество. Конфликт между массой горожан, принявших сторону гонимого властью героя («Алонсо – наш защитник!», «Друг!», «Мы за него!», «Он отомстит за нас!»), и дворянами, сторонниками герцога, становится центром действия.

Однако уже к концу первого действия конфликт начинает накапливать новое напряжение, которое далее перерастет во внутренний конфликт главного героя. Вызов, который он бросает обществу (трагические масштабы этого вызова обращены к самой вселенной: «Эй, вы, солнце, мгла и звезды! <...> Даю обет повиноваться крестьянину и бить герцога! <...> герцоги, короли, папы римские!

¹⁴¹ Об этом пишет К. Ичин в своей докторской диссертации, рассматривая творчество Лунца в контексте европейской истории драматургии.

Вы думаете, что всемогущи, а вы – рабы закона! Я один – вне закона!» (С. 51) уже отчетливо дает почувствовать резкую перемену в психологии героя: «Все эти законы, земные, небесные, людские, божеские, законы государства и законы чести, – все это глупости! <...> Я – вне закона. К черту! К дьяволу! В преисподнюю! Не хочу! Не боюсь!» (С. 52).

Ускоряется темп действия, который реализован перекрестным введением кратко-эмоциональных диалогов с монологами главного героя, усиленными перестройкой сценического пространства (одновременно и последовательно в действие вводятся правая, средняя, левая сцены (левая – правая – левая – правая – средняя), что отмечено в ремарках трагедии.

Изменениям по ходу пьесы сопутствуют меняющиеся логика поступков и характер самораскрытия главного героя. В процессе острой борьбы, схваток, убийств, погони и т. д. герой начинает обретать вкус к власти, к «укрощению диких зверей», к «зверям в клетке» и «хорошему бичу». В программном монологе третьего действия, произнесенном в тронном королевском зале, Алонсо бросает вызов портретам королевских предков, предвещая, как вскоре он сам, а потом и его внуки будут сидеть на этом троне. Последующие события и поведение Алонсо и его окружения («Рабы сами сделают из тебя вождя! Они не могут без палки!»), подбадривающие реплики: «Он сядет на трон! В море крови!» – завершаются общим бунтом, убийствами, грабежами. Приход Алонсо к власти, его внутренний страх перед неизбежностью занять трон («Здесь из каждого угла дышит власть, из каждого угла смотрит король! Прочь! Прочь!») становятся ступенькой к финальному разрешению трагедийного конфликта («Я буду императором! Над всей землей! <...> Папа коронует меня. Папа!»). В финале произнесен приговор герою, он погибает от руки наложницы герцога.

Бросая свой вызов психологической драме, Лунц достаточно последовательно следует канону классической трагедии. Однако в рамках самого канона он внедряет целый ряд театральных приемов, которые фактически способствуют модификации традиционного жанра.

Ставка на **динамизм** как главный сценический прием обретает в тексте трагедии самые различные варианты ее спектрального решения в остроте и смене быстро развивающегося действия, смысл которого – заговор против власти, организованный героем из народной массы.

Темп обобщенного действия, данного по традиции в укрупненных программных монологах и диалогах героев, заменяется экспрессивным набором сменяющих одна другую сцен, быстротой кратких высказываний, выкриков, чаще являющихся скорее репликами, чем элементами диалогического общения.

Экспрессия жестов, бешеный темп, предельное обострение главного конфликта и быстрота действия вторгаются в каноническое пространство трагедии.

Ратуя за динамизм как главный показатель своего эксперимента, Лунц пользуется термином, который он назвал «оголение сюжета», и в его первой трагедии, как и в последующих, до предела «сжимаются» пружины сюжета, демонстрируя скорости перехода из одной коллизии (а не только сцены) в другую. Уже зачин трагедии организует темп: эмоциональные, еще не до конца понятные зрителю реплики персонажей (под взрывы хохота) вводятся в смутную ситуацию начала действия:

Дон Гонсало (*вбегая*). Дон Бенигно! Дон Бенигно! Вы слышали?

Дон Бенигно. В чем дело?

Гонсало. Вы слышали?

Все (*окружая его*). Что? Что случилось?

Гонсало. Только что на главной улице Сьюдада...

Все. Ну! Ну!

Гонсало. На главной улице...

Все. Да, ну!

Гонсало. Средь белого дня!

Бенигно. Что там было?

Гонсало. Под окнами дона Родриго, канцлера!

Бенигно. Говорите же.

Гонсало. Под окнами канцлера!

Менго. Ну, от этого дурака толку не добьешься!

Лишь спустя некоторое время ситуация проясняется: Алонсо «выдрал сына канцлера» (С. 57) (т. е. избил), что одобряется новой волной выкриков, среди которых сюжетный «шаг»: «Не того выдрал Алонсо! Канцлера нужно было!» Посланец герцога объявляет Алонсо «разбойником вне закона».

Новая волна экспрессивных реплик продвигает действие трагедии:

1-й горожанин. Алонсо – наш защитник!

2-й горожанин. Друг!

Леонело. Мы за него!

Пьетро. Он отмстит за нас!

Гонсало. Стойте! Вы преступаете указ его светлости.

Эстетически воссоздавая сложную модель мира и человека в нем, отрицая законы бесчестия и тирании, автор раздвигает границы жанра трагедии, вводя мощные слои языковой экспрессии, соединяя комическое с трагическим, включая в свой эксперимент, в саму структуру драмы элементы комедийных песенных вкраплений. Например: разбойник поет шуточные романсеро своей даме, дочери хозяина кабачка:

Моя судьба должна сейчас решиться,

В твоих руках спасение мое:

Жить мне иль нет? Клянусь тебе, Хасинта,

Всем, что святого есть для нас с тобою,

Своею шпагою толедской стали,

Кафтаном византийского шитья...

Клянусь вином, что с острова Мадейра,

Клянусь хересом и малагой клянусь,

Клянусь вином, что...

Люблю тебя, о милая Хасинта,

Люблю, как идеальное вино, что боги пьют на пламенном Олимпе.

В нем крепость Зевса, сладость Аполлона,
Афины ум. И ты, Хасинта. (С.48)

Алонсо, герой драмы, претендующий занять королевский трон, предстает в самых разных ипостасях, от работника до шута. В одной из сцен он влетает к возлюбленной через трубу: «Я больше не женат! Я вне закона! Вне жены!.. О, провиденье, благодарю тебя! <...> Вы освободили меня от моей язвы, от моей чумы! (*кружится по комнате, опрокидывая столы, стулья, крича и беснуясь*)» (С. 52).

В трагическое начало в пьесе органично вписываются иные жанровые образования: здесь есть элементы комедии обманов («Хоть я не Пабло, но охотно буду им»), комедии положений («И, умирая, я буду думать о вас! (*в сторону*). Полжизни за то, чтобы узнать, как ее зовут»).

Динамика событий предстает как в речевом темпе диалогов, так и в атрибутике, оформляющей действие: наличие на одной сценической площадке нескольких сцен: левая, правая, средняя, их поочередное и внеочередное включение в действие. Ремарки второго действия: «Подымается занавес то одной, то другой сцены», «Занавесы подымаются и опускаются *все скорее*» (С. 60). Представляет интерес также включение наряду с главными героями персонажей отнюдь не трагедийного плана. Женщины в пьесе маркированы в снижающей стилистике: блудница, потаскушка, наложница.

В своей первой трагедии Лунц придает большое, подчас решающее значение образу толпы. Далее эта образная структура в его пьесах будет более активно развернута. Здесь толпе отданы аккордные звуковые роли, выкрики, характеризующие и сопровождающие основное действие («Ура!», «Смерть», «Бей!», «Нет законов!» и т. д.); в четвертом акте Лунц включает с помощью реплик различные крики, сопровождая сам ход событий повторами, как будто отбивающими шумовое сопровождение действия. Чередуются крики толпы с повторяющимся рефреном: «Толпа ревет», «Толпа молчит», «Толпа ропщет», «Ропот растет».

Современниками Лунца в его драматургии были уловлены качества, которые сегодня расцениваются как провидчески-пророческий дар художника: «Самые авторитетные “лунцеведы” обнаруживают у Лунца яркую иллюстрацию тенденций истории, историко-психологическую черту времени, доказательства провидческих возможностей искусства».¹⁴² Это лишь одно из многих наблюдений над внутренней провидческой концептуальностью, органически вошедшей в самую поэтику драматургических текстов Лунца, соответствующее обобщенному видению этого жанра в современной науке: «Трагедия, как, может быть, ни один другой драматургический жанр, связана с определенным содержанием эпохи: историческая смута ею порождается и, в свою очередь, именно в нем выражается наиболее адекватно».¹⁴³

Возвращаясь к запретительному акту Луначарского, мы должны обратить внимание на мотивацию его обвинений в адрес трагедии «Вне закона». Со свойственной времени «партийной прямоотой» нарком по делам искусств А. В. Луначарский написал в Главрепертком следующее заключение: «По-моему, “Вне закона” – драма плохая. Во-первых, с политической точки зрения, я Вас определенно уверяю, и надо сообщить об этом Александринскому театру в Петербург, наши коммунистические круги, да и сочувствующие нам круги примут ее за явно контрреволюционную. Присмотритесь, какие тенденции руководят Лунцем. Народные массы изображены в виде ревущего безмозглого жестокого стада, их вождь Алонсо на наших глазах и без всякого психологического процесса, только при прикосновении к трону превращается в тирана, гнусного преступника, изменника своей идеи и т. д. Что все это, как и не самая обывательская, самая безнадежно тупая критика революции вообще? <...> Какого же черта, в самом деле, станем мы ставить драмы, которые помоями обливают революцию, на наших глазах вышедшую с чрезвычайной честью из

¹⁴² Тихомирова Е. Законы истории и законы текста. (Лев Лунц) // Новый мир. 1995. № 10. С. 161.

¹⁴³ Ищук-Фадеева Н. И. Трагикомедия // Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий. М. : Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. С. 270.

всех испытаний огромного переворота? <...> Политически она вызовет скандал».¹⁴⁴ В декабре 1923 года решением Главреперткома трагедия Лунца «Вне закона» была запрещена к постановке в РСФСР как «политический памфлет на диктатуру пролетариата».

Опыт, полученный молодым драматургом во время написания пьесы «Вне закона», был продолжен и получил развитие в работе над новой пьесой.

Следующая драматургическая работа Льва Лунца **трагедия «Бертран де Борн»** создается в 1922 году. В письме к Горькому, описывая процесс работы над текстом, Лунц говорит о том, что пьеса насквозь романтична, «тема, давно меня занимавшая: борьба человека, героя со временем, с историческим процессом, и гибель этого человека».¹⁴⁵

Усиление цензуры вынудило автора эту пьесу, как и первую, отложить в долгий ящик.

Пьеса построена на материале не менее экзотичном (80-е годы XII века, резиденция короля Генриха II Английского) и выполнена в иной стилиевой манере. Однако, сохраняя верность канону трагедии, Лунц продолжает работу над концепцией трагедийности мира и человека в нем.

Автор психологически обобщает как основной конфликт трагедии: королевской короне противостоят честь, верность, достоинство, свобода. На рыцарском щите Бертрана де Борна характерная надпись: «Не предавай меча и песни никогда!»

В Послесловии к этой трагедии Лунц провозглашает продолжение работы над «театром чистого движения», а суть театральной концепции видит в том, что «театр чужд мелочного быта, он в действии, а чувства героев – страсти» (С. 142).

Бертран де Борн – королевский трубадур, он создает поэтическую мелодию всей трагедии. Его песни – это баллады о любви к прекрасной женщине, о рыцарской чести, гордости и свободе, с лейтмотивом об утрате родового замка,

¹⁴⁴ Луначарский А. В. Неизданные материалы. Литературное наследство. Т. 82. М., 1970. С. 375–378.

¹⁴⁵ Цит. по: Письмо Л. Н. Лунца – М. Горькому от 22 сентября 1922 г. // Л. Лунц. Литературное наследство... С. 421.

попрании памяти отца. Баллады сопровождают, комментируют происходящее, воссоздают в рамках трагедии расплывающийся, превращающийся в поэтические строки лирический контекст. Вставные поэтические новеллы – это та интертекстуальная глубина, которая способствует обновлению традиций жанра (члены группы «Серапионовы братья» Н. Тихонов и Е. Полонская написали тексты песен трубадура Бертрана).

Вставные баллады трубадура сопряжены с общей стилистикой трагедии, не имевшей в русском изводе драматургических традиций. В Послесловии к «Бертрану де Борну» Лунц определяет характер, представленный в тексте сценической речи: «Я писал “Бертрана де Борна” прозой и свободным языком, разбивая его на строчки в зависимости от интонации, от сценической фразы. Это не проза, не стихи, а *сценическая речь*, местами ритмическая. Я слышал актера, когда я писал свою пьесу. И моя разбивка на строки произвольна» (С. 142).

Введение подобного «текста в тексте», обладающего известной степенью ролевой самостоятельности, – это вставные жанровые образования, которые являются по отношению к художественному целому «типом высказывания» (М. Бахтин), выполняющим различные ролевые функции: то оформляющие и завершающие художественные цели, то автономно существующие внутри жанра.

В сочетании с балладными вставками стилистика драмы, ее интонационное начало, с одной стороны, способствуют использованию текста для артистически интонированного чтения вслух, с другой – воссоздают сложное синтезированное целое, в котором, наряду с вербальным эмоциональным началом, использованы музыкальный слог и музыкальный ритм. Вставные баллады в трагедии Лунца присутствуют в качестве особого «обрамления». Они необходимы автору как дополнительные эмоциональные аргументы для поддержания основной концепции текста. Они скрепляют сюжет и определяют концептуальное единство.

Конфликт трагедии «Бертран де Борн» осложнен весьма важным компонентом, который позволяет воспроизвести ассоциации с современной Лунцу эпохой.

Герой Лунца одержим идеей вернуть себе отцовский замок и земли, насильно отобранные для присоединения к владениям короля. Он одержим намерением любой ценой, в том числе войной, ценой крови вернуть свое родовое гнездо. Антагонистами Бертрана, вольнолюбивого трубадура, выступают в пьесе многие персонажи, презираемые им за то, что они не рыцари, а королевские лакеи, которые стали такими, чтобы сладко есть и крепко спать. Его баллады о красавце Майлоли дышат ненавистью к подобным людям:

Что нам свобода, гордость, честь,
 Когда за счет других
 Умеет пить, умеет есть
 И даже за троих?
 И за подачки каждый раз
 Гнет спину до земли? <...> (С. 107)

Эти персонажи живописно представлены обжиряющимися баранами с «брюхом в пыли». «О вашей подлости будут петь» (С. 137), – обещает он друзьям-трубадурам.

Бертран – трагический герой с трагической устремленностью: «Мой замок отнят – жизнь мне не нужна, и не боюсь я ни огня, ни кольев! О, замок мой! Я для тебя лишь жил, и за тебя умру и о тебе тоскую, умирая!» (С. 136)

Родовое имение предстает в песнях Бертрана символом понятия, которое к XX столетию уже обрело имя Родина. И хотя Лунц не раз предостерегал избегать «грубого смысла ассоциации, в каком принято понимать “отражение эпохи”» (С. 142), ассоциации, тем не менее, возникают. Именно в эти годы мир раскололся на глазах у драматурга, в гражданской войне распалась страна, ее единение происходит жестко, насильственно.

Идеи и помыслы Бертрана потерпели крах, он сам выносит приговор: «Так приказало время: покорись! Безумен тот, кто времени не слышит. Не слышал я – и вот погиб за это. Ты победило, время, я сдаюсь». (С. 139) Трагический канон воплощен в трагическом финале. В то же время путь к этому финалу погружен в

высокую лирическую атмосферу, за счет которой трагедия утратила жесткость самого канона.

Обращаясь в 1920-е годы к жанру трагедии, Лунц брал на себя эстетическую ответственность за то, что обновленная художественная мощь трагического канона будет востребована в период эпохальных сдвигов, примет на себя эмоциональную силу воздействия на современников проблемами глобальных сдвигов, в которые они вовлечены самим временем. В своей устремленности активизировать в современном театре жанр трагедии, драмы, трагикомедии, антиутопии Лунц исходил, с одной стороны, из противостояния психологической драматургии как жанру, не соответствующему тенденциям новой эпохи, которая ассоциировалась в его творческом сознании с эпохой «бури и натиска». С другой стороны, Лунц отдавал себе отчет в том, что разрабатываемые им в новом формате классические жанровые тенденции покоятся на многовековой устойчивости структуры, но при этом подлежат изменению в новом контексте культуры, что и было главной задачей молодого драматурга.

Спустя более чем десятилетие М. Бахтин разрабатывает теорию «памяти жанра», т. е. «способности жанровой структуры литературного произведения сохранять в себе в свернутом виде по отношению к истокам и поворотным точкам пройденный жанром путь, благодаря постоянному обновлению и осовремениванию архаики». <...> Жанр всегда тот же и не тот, всегда стар и нов одновременно. Жанр живет настоящим, но всегда *помнит* свое прошлое, свое начало; отсюда его способность обеспечить единство и непрерывность литературного развития».¹⁴⁶

В своих трагических и драматических жанрах Лунц стремится утвердить их жизнеспособность в новом времени. Это подтверждается как постановкой

¹⁴⁶ Бахтин М. М. Собрание соч. в 7 т. Т. 6. М. : Русские словари, 2002. С. 120.

Концепция «памяти жанра» в 70-е – 80-е годы разрабатывается как категория памяти культуры и развития в трудах Ю. М. Лотмана; и далее в выявлении системности в виде «парадигмы художественности» в работе С. С. Аверинцева «Древнегреческая поэтика и мировая литература» // Поэтика древнегреческой литературы. М., 1981; в современных трудах В. И. Тюпа и др.

глобальных проблем эпохи, таких как перспективы эволюции истории; государство, власть и человек во власти; цена свободолюбия для отдельной личности и народа, так и разнообразием модификаций, вносимых в трагический канон. В ряду таких модификаций – многочисленные аллюзии на историческое время, в котором находится автор. Своим творчеством Лунц вступает в дискуссию с авторами работ, в том числе в 20–30-е годы, утверждавшими, что трагедия – это «естественное старение художественного организма».¹⁴⁷

Концепция постоянного обновления жанров на каждом новом этапе развития литературы явно соответствует более поздним выводам М. Бахтина: «Жанр возрождается и обновляется на каждом новом этапе развития литературы и в каждом индивидуальном произведении этого жанра».¹⁴⁸

Завершая трагедию «Бертран де Борн», Лунц раскрывает в послесловии свое понимание актуальности ее проблематики: «Я написал свою пьесу во время великой революции, и только потому, что я жил в революции, мог написать я ее. Но не в том грубом смысле, в каком принято понимать “отражение эпохи”. Трагедия собственности Бертрана, трагедия свободы не есть трагедия нашего русского мещанина, у которого отняли мебель. <...> Это трагедия человека, борющегося с государственной властью, и трагедия человека, у этой власти <...> Бертран гибнет, потому что “время сильнее человека”» (С. 142–143). В том же Послесловии сверкнут провидческие слова по поводу собственной судьбы художника в его раздумьях, перспективах и итогах революции в будущем: «Я не мог написать эту пьесу до революции. И не боюсь я того, что люди, делавшие материалистическую революцию <...> осмеют меня, но я знаю и другое. Пройдут года, и то, что теперь звучит будничным, станет высоким и прекрасным. Знаю, что нынешние люди, отрицающие героев, станут героями. Знаю, что штурм Кронштадта, и взятие Перекопа, и ледяной поход Корнилова, и партизанская

¹⁴⁷ Цит. по: Свербилова Т. Г. Трагикомедия в советской литературе. Генезис и тенденции развития. Киев, 1999. С. 114.

¹⁴⁸ Бахтин М. М. Собрание соч. в 7 т. Т. 6. ... С. 120.

война в Сибири будут воспеты, как подвиги человеческого героизма. Эти песни и трагедии *не будут нисколько похожи на то, что происходило на самом деле, на историческую правду* (курсив мой. – А. В.). Но они будут прекраснее исторической правды. 14 сентября 1922 года» (С. 143).

Авторский диалог драматурга с читателем раскрывает внутренние импульсы работы над текстами трагедий, выводящие к пониманию трагических проблем переходных эпох истории, к возможностям провидчески улавливать в атмосфере эпохи угрозы перерождения великого в злое, правды в ложь, уничтожения в человеке человеческого.

На эстетическом пространстве текстов своих трагедий Лунц (очень рано) прочертил «болевы́е точки» эпохи:

трагизм личности в ее стремлении к абсолютной власти;

разрушительный смысл массовых мятежей;

подавление идеалов равенства, братства сокрушительной и изоцированной властью;

недостижимость романтической устремленности к свободе в ситуации несвободы.

Жанр трагедии послужил той художественной рамой, в которой были остро представлены историческо-философские проблемы бытия, в том числе и той переломной, полной катастрофизма эпохи, современником которой был Л. Лунц.

Трагикомедия «Обезьяны идут!», написанная в 1920 году (увидевшая свет в 1923 году в журнале «Веселый альманах»), – еще один шаг к реализации жанровых экспериментов. Пьеса о современности, она уводит зрителя от бытовых реалий в мир некоего нового синтезированного времени. В водевильно-буффонадной фактуре пьесы «Обезьяны идут!» в основе своей разворачивается трагедийный конфликт. Лунц вводит зрителя в атмосферу, характерную для жанра трагикомедии, определение которой вполне соотносимо с текстом «Обезьяны идут!»: «Трагикомедия – жанр драмы, выстраивающий модель мира,

где *трагическое* начало сплетено с *комическим*, причем жанровая двойственность пронизывает все уровни структуры».¹⁴⁹

Узнаваемая реальность 1920-х годов помещена в некую ирреальную сюжетную раму. Толпы городских обывателей сталкиваются со зловещей опасностью: город окружен, на него наступают вражеские ополчения. Страх загнал самых разных людей в замкнутое пространство чужого дома. Как герои народного площадного театра-балагана, эти люди – социальные маски. Среди них – «студенты и гимназисты, и толстые буржуа, и рабочие, и солдаты, и матросы, и крестьяне, и кухарки, и служащие “барышни”, и дамы, и “просто люди”» (С. 150, 153, 157, 161). «Гримасы современности» отмечались современной критикой как характерная черта драматургии масок. Под пером Лунца это шаг по пути персонализации толпы, участника действия. Страх уничтожения приводит в действие самые фантастогоричные поступки, выкрики, драки и самосуды, заводит механизм подлинной «дьяволиады». Действие усугубляется ворвавшимся отрядом красноармейцев, пытающихся либо стрельбой, либо призывами заставить строить баррикады и вступать в ряды Красной армии, усмирять разъяренную от ужаса толпу.

Покровительствующий серапионам М. Горький, состоявший с ними в многолетней переписке, в цикле статей «Несвоевременные мысли», относящихся к 1917–1919 годам, публикуемых в газете «Новая жизнь», нелюбезно писал о «зверствах» и «самосудах» большевиков в эти годы (за время революции их насчитывалось десятки тысяч), о грабежах продовольственных и винных погребов («напиваются, бьют друг друга бутылками по башкам, режут руки осколками стекла и *точно свиньи* (курсив мой. – А. В.) валяются в грязи, в крови». М. Горький продолжает: «Во время погромов людей пристреливают, как *бешеных волков* (курсив мой. – А. В.), постепенно приучая к спокойному истреблению

¹⁴⁹ Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий... С. 269.

ближнего». Автор квалифицирует их поступки как «взрыв зоологических инстинктов».¹⁵⁰

В 1919 году И. Бунин запишет в своем дневнике «Окаянные дни»: «В человеке просыпается обезьяна».¹⁵¹ Позже в советской литературе конца 1920-х годов появятся модификации зоологического перерождения человека в смутные эпохи, в том числе в эпоху после Октября («Собачье сердце» М. Булгакова, рассказы М. Зощенко, «Клоп» В. Маяковского и др.).

Зооморфизм и «обезьянья тема» прямо напрашиваются для сопоставления с образной системой и концепцией пьесы Лунца «Обезьяны идут!». Исследователи указывают еще на один источник, повлиявший на выбор названия и на конфликт пьесы. В книге «Сентиментальное путешествие» В. Шкловского есть такой фантастический эпизод: «Рассказывали, что англичане – рассказывали это люди не больные – уже высадили в Баку стада обезьян, обученных всем правилам военного строя. Рассказывали, что этих обезьян нельзя распропагандировать, что идут они в атаки без страха, что они победят большевиков. Показывали рукой на аршин от пола рост этих обезьян. Говорят, что когда при взятии Баку одна такая обезьяна была убита, то ее хоронили с оркестром шотландской военной музыки и шотландцы плакали. Потому что инструкторами обезьяньих легионов были шотландцы».¹⁵²

Есть соблазн соотнести этот эпизод с пьесой Лунца, однако удерживает хронология появления в печати этих произведений: пьеса Лунца «Обезьяны идут!» написана в 1920 году, а опубликована в 1923 году в «Веселом альманахе»; «Сентиментальное путешествие» Шкловский публикует в Берлине в 1923 году. Можно, конечно, предположить, что в период активных контактов в ДИСКе в 1919–1920 годах. Шкловский устно воспроизводил этот эпизод, однако прямых свидетельств этого нет.

¹⁵⁰ Горький М. Несвоевременные мысли // Новая жизнь. 1917. № 195. 7 декабря.

¹⁵¹ Бунин И. Окаянные дни // Своевременные мысли, или Пророки в своем отчестве. Л., 1989. С. 17.

¹⁵² Шкловский В. Сентиментальное путешествие. Москва, 1990. С.43.

Художественные контакты А. Ремизова с группой «Серапионовы братья» были связаны с близостью эстетических принципов писателей. Факт образования их союза был для Ремизова «исключительно актуален и коррелировал с выдуманном им еще в 1908 году «тайным обществом», получившим название «Обезвельволпал» или «Обезьянья великая и вольная палата».¹⁵³ «Игра в мифологемы» для Ремизова была основой как для построения новых художественных текстов, так и для преобразования слепой реальности. Это был еще один из способов отделить литературу от идеологии, что сближало серапионов с Ремизовым, побуждало приглашать его на свои заседания. Можно согласиться с замечанием автора статьи «А. М. Ремизов и Серапионовы братья (к истории взаимоотношений)»: «Даже в заглавии пьесы Лунца “Обезьяны идут!” можно разглядеть аллюзию на ремизовскую “обезьянью тему”».¹⁵⁴

Трагедийный сюжет пьесы Лунца стилистически решается с помощью проходящего через весь текст, через все действие рефрена: «Обезьяны идут!» Громко и яростно, вторгаясь в действие, он несетя из-за сцены с разнообразием добавлений: «Стройте баррикады!», «Стройте баррикады! Обезьяны идут!», «Спокойствие. Мертвецы оживают. Обезьяны идут!» Этот вопль деморализует толпу, ее настроение меняется до крайностей, уже непонятно, кто «свои», кто «чужие»... публика бросается на сцену с рычанием зверей – это предостережение, крик, который означает, что нужно быть начеку, готовиться отразить нападение, ведь на город наступает не какой-то абстрактный враг, а дикие обезьяны, забавные в своих ужимках, но беспредельно жестокие к покоренным.

Представляется неубедительным указание комментатора пьесы Е. Лемминга, который со ссылкой на В. Каверина пишет, что в основе пьесы – события обороны Петрограда от войск Юденича в 1919 году. В. Каверин многие годы оберегал память о «Серапионовых братьях» от обвинений властей в

¹⁵³ Обатнина Е. Р. А. М. Ремизов и «Серапионовы братья» (к истории взаимоотношений) // «Серапионовы братья» в собраниях Пушкинского дома. Материалы. Исследования. Публикации. СПб., 1998. С. 173.

¹⁵⁴ Обатнина Е. Р. А. М. Ремизов и «Серапионовы братья» (к истории взаимоотношений)... С. 175.

антиреволюционности. Только этим можно объяснить его интерпретацию конфликта пьесы Лунца как конкретное противостояние революционного Петрограда белогвардейским войскам «обезьян» Юденича. Это полностью противоречит трагедийному конфликту пьесы, символика которой направлена против грозной опасности всепожирающего обезьянивания, озверения и утраты человечности. Название «Обезьяны идут!», рефрен, повторяющийся, как грозная музыкальная нота, через весь текст пьесы, – это предостережение, несущее глобальный символический смысл.

В различных исследованиях трагикомедия истолковывается как жанровый гибрид, в котором жанровая двойственность свойственна всей структуре. Выдвигая в качестве гипотезы определение жанра пьесы «Обезьяны идут!» как трагикомедии, исходим из следующих структурно-стилевых качеств. Прежде всего, ее смысл, концепция порождены, как в трагедии, определенной реакцией на мировые катаклизмы, исторические смуты. Если обращаться к классическим примерам жанра трагикомедии, то ее формирует само восприятие мира как многоуровневого, соединяющего пограничные зоны трагического и комического. В ней нет, как правило, главного героя. В трагикомедийном наследии Шекспира исследователи отмечают важное особое качество: «На смену последовательному чередованию трагических и комических эпизодов (в литературе прошлых эпох. – *А. В.*) приходит нечто принципиально новое – симультантное звучание трагического и комического».¹⁵⁵ Современное театроведение называет этот прием жанровой гибридизации принципом «микса». Так, К. Гутке выделяет критерии типологии «микса»: «Пьесы, смешивающие героев из разных сословных групп; пьесы, смешивающие стили трагедии и комедии; смешение стилиевых и сюжетных качеств драматургического действия, условно говоря “королей и клоунов”».¹⁵⁶

¹⁵⁵ Рацкий И. Трагикомедия // КЛЭ в 9 т. М., 1962–1978. Т. 6 (1972). С. 640.

(В КЛЭ употребляется также в качестве жанрового определения трагикомедии принцип «микса».)

¹⁵⁶ Guthke K. Modern Tragicomedy. An investigation into the nature of the Genre. New York, 1996.

Трагическая основа пьесы «Обезьяны идут!» строится на конфликте, связанном с глобальной катастрофой, угрожающей городу. В конфликт вовлечены огромные массы народа, которым, независимо от их сословного положения, угрожает опасность уничтожения. При этом особый ужас и обесмысливание угрозы заключены в том, что ее олицетворяют звериные стада озлобленных обезьян.

Жанровая специфика трагикомедии определяется и тем, что «трагикомедия, как, может быть, ни один другой драматический жанр, связана с определенным содержанием эпохи: историческая смута его порождает и, в свою очередь, именно в нем выражается адекватно».¹⁵⁷

Собирательный образ толпы (в противовес бессловесным толпам с красными знаменами, которые в это время заполняют театральные площадки) – это введенный Лунцем в эстетику советского театра символ хаоса, который содержит в себе сокрушительную и угрожающую энергию. В то же время Лунц делает шаг вперед и раскрывает содержимое этого Хаоса. Сохраняя за некоторыми участниками толпы маски, которые маркируют их внешность или короткие ролевые функции («человек в шапке», «ватага мальчишек», «дама в каракулевом жакете», «голос из публики», «человек через букву ё», «человек через букву ять», «человек в черном», «старая дама в черном»), драматург вводит и иные сценарные характеристики участников толпы: крестьяне, рабочие, солдаты, кухарки, служащие, барышни, милиционер, комиссар и т. д.

Толпе, вобравшей в себя, по существу, главные сословия жителей города или, как говорится в одной из реплик Шута, «символизирующей все классы общества», дается по ходу действия право «приговорных» реплик – разоблачительных криков: «Они разрушили церкви!», «Они отняли у нас хлеб!», «Они убили наших детей, мужей!», «Кончилось ваше царство, кровопийцы!» (С.157) и т. д. Появляются даже надежды, что идущие к городу захватчики – обезьяны – могут помочь: «Они дадут нам есть», «Они дадут нам свободу», «Они

¹⁵⁷ Поэтика. Словарь актуальных терминов... С. 270.

освободят нас» (С.157). Трагедийное начало пьесы подходит к своему эпицентру, опрокидывающему сам ход действия. Призыв «Обезьяны идут!», вопль о всеобщей опасности деморализуют толпу, ее настроение меняется, уже непонятно, кто свои, кто чужие. Публика по ходу пьесы бросается на сцену для участия в строительстве баррикад. Наряду с нарастающей силой назревающего бунта, жанровое сцепление трагедийного и комического ведет к прямо противоположному повороту событий.

Буффонада сопровождает действие пьесы на всем ее протяжении: цирковые трюки с участием Шута, упавших на толпу из дымовой трубы одного за другим четырех клоунов, с криками на сцене и за сценой, призывающими строить баррикады, и т. д. Разрабатывая принципы игрового театра, Лунц вводит в пьесу прямую связь сценического действия со зрительным залом. При этом зал – это не просто публика с ее реакцией на действие пьесы, это один из массовых персонажей, участник событий. Вот пример авторской ремарки: «Что это, точно зверь какой рычит? Это публика в зале смеется». Справедливо замечание комментатора пьесы Лунца: «Режиссер пытается наладить связь с аудиторией и для этого применяет словесную импровизацию, разворачивая действие на сцене, лишенной кулис, что отсылало к народной драме шекспировских времен».¹⁵⁸ Сценическое действие с участием шутов и клоунов, в том числе цирковых профессиональных артистов, было популярно в 20-е годы. Такие режиссеры, как С. Э. Радлов, разрабатывали теории включения эксцентрики в театральные представления. Лунц сотрудничал с Радловым, ему близки были импровизации, в которых действие переносилось в зал или зрители получали доступ на сцену во время происходящего действия.

В трагикомедии Лунца участию Шута отведено активное место. Лунц вводит роль Шута как *главного* персонажа, в отличие от трагедийного канона, в котором это был персонаж, сопровождающий основное действие, своими функциями

¹⁵⁸ Лунц Л. Обезьяны идут!.. С. 614.

дополняя, варьируя, акцентируя события. Драматург ставит Шута в один ряд с основными персонажами пьесы, наделяет его реальной биографией («Я сегодня в три часа утра стал в очередь за дровами и весь день волок их на санях от черта на куличках») и ролевыми функциями в структуре пьесы. Он заявляет о себе как об актере в пьесе, которую предлагает играть людям на сцене, он дает объяснения по ходу пьесы: «Это – декорация», «это – суфлер» и т. д. Как Шут, он общается со зрительным залом, участвует в буффонадных аттракционах и потасовках. Ему отведена важная роль в структурном развитии действия: он комментатор «пьесы в пьесе», сюжетно раздвигающий одноплановость, однолинейность событий. Шут заявляет о своем активном участии в действии: «Если я проспал, мне здорово влетит от режиссера». Он проясняет происходящую ломку сюжета, объявляя, что мы имеем дело с «пьесой в пьесе», и провозглашает ее революционное название «Сомкнутыми рядами», которое звучит явным диссонансом в связи с происходящим на сцене. Шут исполняет важную функцию – контакт со зрителем: объясняет, комментирует, вызывает на ответные реплики («Меня поставили смешить и забавлять вас»). Шут берет на себя роль отвлекать публику от сигналов, криков о приближении к городу врага. Устами Шута рекламируется пьеса, которую должны были играть на этой сцене, по-советски пропагандистски названная «Сомкнутыми рядами», создающая подтекстовый резонанс всем происходящим событиям.

По ходу внедрения действия этой пьесы происходят события: приближающееся нашествие обезьян, бунт толпы, попытки похоронить невинно расстрелянного человека и т. д., которые создают двойной сценический эффект. Разные уловки Шута рассмешить окружающих своими репликами, кувырканием и т. д. терпят крах. В момент, когда реальная опасность приближается к убежищу, где прячутся люди, Шут снимает с себя полномочия: «Я перестаю понимать что-либо... ничего этого не значится в пьесе...»

При появлении патруля и начале арестов комедийное начало отступает в общих криках «Спасайтесь!», а рефрен «Обезьяны идут!», многократно повторенный,

ведет к открытому финалу: люди готовятся к защите при приближении звериного рева обезьян. Именно в уста Шута вложена реплика, разрушающая попытки вернуть людей к восприятию действительности: «О проклятый спектакль! Я ничего не понимаю! Все смешалось, все спуталось! <...> Разрешили только поставить революционную пьесу, а тут сам черт ничего революционного не сыщет. Занавес! Занавес!» Монолог Шута в рамках трагикомедии становится ключевым эпизодом пьесы.

Структурные объединения нескольких линий: Шут, горожане, толпа на фоне приближающейся реальной опасности – создают то взаимодействие, которое формирует жанровое своеобразие трагикомедии в ее современном для эпохи изводе.

Символика страха, опасности и хаоса определяет общий трагический конфликт пьесы. Симультантное звучание трагического и комического порождено самой жанровой природой и стилистикой пьесы. Развивая трехмерное пространство пьесы, вводя в сюжетную систему усложняющие элементы (пьеса в пьесе), создавая панорамирование и напряженный динамизм действия, Лунц движется по пути обновления классических жанров. Облекая глобальные проблемы революционной эпохи, такие как жестокость и справедливость, человечность и утрата человечности, в форму трагикомедии, Лунц в рамках избранного жанра раскрывает бессмысленный хаос происходящего и беспомощность личности в этой системе. В то же время автор вызывает у зрителя смех, возможно считая, что смех сильнее страха.

Драматическая антиутопия «Город Правды» занимает особое место в творческой биографии Лунца. Ее жанровая новизна, философская насыщенность, стилевое решение развивают важные системные черты драматургического наследия Лунца. Прежде всего, мы имеем дело с первой в отечественной драматургии *драмой-антиутопией*.

В поэтике «Города Правды» преобладает философское движение мысли: от утопии к антиутопии. В центре этой драмы – проблема подмены высоких идеалов

Равенства плоским стереотипом одинаковости, опредмечивания людей. Вспомним, что именно в эти годы в духовном мире литературного Петербурга присутствует непечатный текст, читаемый автором, – роман «Мы» Е. Замятина, писателя, которого серапионы считали своим учителем. Именно в его романе высказано провидческое трагическое опасение утраты революцией человеческой личности, заменой «Я» на «Мы». Скука, застой, мертвечина царят в лунцевском «Городе Правды». Сама Правда, по словам героя, «растаскана, растерзана, брошена». Под пером Лунца-драматурга родился новый литературный жанр антиутопии, впервые реализованной в стилистике пьесы.

В XX–XXI веках жанр антиутопии получил широкое распространение, обрел многообразие художественных форм и особенностей их реализации в мировом пространстве культуры. Об антиутопии и ее модификациях написано множество работ, защищены кандидатские и докторские диссертации, созданы монографии. Российское литературоведение начиная с конца двадцатого столетия активизировало усилия по изучению антиутопических тенденций, все более заполняющих культурное пространство.¹⁵⁹ Серьезное внимание уделено наследию классики антиутопии: роману Е. Замятина «Мы» (год создания – 1922, публикация в России – 1988), романам-антиутопиям О. Хаксли «О, этот дивный новый мир» (1932), Дж. Оруэлла «Ферма зверей» и «1984», написанным в 1948 году, и многим другим произведениям прозы.

Характер мотивации столь активного развития антиутопии с первой четверти XX столетия известен: реальность мировой войны, революций связана с глобальными катаклизмами; активизация на исторической арене коммунизма и социал-национализма, возникновение тоталитарных государств и т. д. К концу XX столетия прозаические жанры оказались на переднем плане в реализации идей антиутопии. Драматургия значительно позже занялась переложениями для сцены некоторых романов и созданием оригинальных произведений.

¹⁵⁹ Зверев А. «Когда пробьет последний час природы...». Антиутопия. XX век // Вопросы литературы, 1989, №1.; Ланин Б.А. Русская литературная антиутопия. М., 1993.

Стоя у истоков жанра, его авторы Е. Замятин и Л. Лунц оказались идеологическими жертвами, произведениям которых был поставлен знак «Стоп!» в советской России. Показательно и то, что этот запрет долгое время применялся и к другим попыткам прогнозировать будущее и анализировать советское прошлое: таковы судьбы «Котлована» и «Чевенгура» А. Платонова, безысходность исторических ассоциаций «Собачьего сердца» и «Мастера и Маргариты» М. Булгакова. Под лозунгом «Долой сатиру!» вплоть до конца 70-х – начала 80-х годов литературоведение советской эпохи трактует суть антиутопии в целом отрицательно. Отбрасывая антиутопию в сферу буржуазной эстетики и идеологии, авторы обобщающих работ сравнивали антиутопические предупреждения об опасности тоталитаризма (Дж. Оруэлл) с «мнимыми опасностями», «историческим пессимизмом», характерным для деградирующего буржуазного сознания. Антиутопия объявлялась «сатирой на демократические и гуманистические идеалы, выражающей негативное отношение к социальным идеалам».¹⁶⁰

Словари советского периода дают политизированные определения жанра антиутопии: «Антиутопия – идейное течение современной общественной мысли, которое в противоположность утопии ставит под сомнение возможность достижения социальных идеалов и установление справедливого общественного строя».¹⁶¹ В философском словаре советской эпохи в статье «Утопия и антиутопия» сказано: «В антиутопии, как правило, выражается кризис исторической надежды, объявляется бессмысленной революционная борьба, подчеркивается неустранимость социального зла; наука и техника рассматриваются не как сила, способствующая решению глобальных проблем, построению справедливого социального порядка, а как враждебное культуре средство порабощения человека».¹⁶² Такой подход во многом был продиктован

¹⁶⁰ Араб-Оглы Э. А. В утопическом антимире // О современной буржуазной эстетике. Вып. 4. М., 1976. С. 72–103.

¹⁶¹ <http://www.enc-dic.com/sociology/Antiutopija-13/html> (дата обращения 30.09.2013).

¹⁶² Философский словарь. 4-е изд. М., 1981.

тем, что советская философия воспринимала социальную действительность СССР если не как реализовавшуюся утопию, то как общество, владеющее теорией создания идеального строя (теория построения коммунизма). Поэтому любая антиутопия неизбежно воспринималась как сомнение в правильности этой теории, что в то время считалось неприемлемой точкой зрения. Антиутопии, которые исследовали негативные возможности развития капиталистического общества, напротив, всячески приветствовались, однако антиутопиями их называть избегали.¹⁶³

К современному осмыслению природы жанра антиутопии наука шла достаточно долго. «Литературная энциклопедия терминов и понятий» дает такое определение антиутопии: «Антиутопия – это пародия на жанр утопии, либо на утопическую идею; подобно сатире, может придавать своеобразие различным жанрам: роману, поэме, пьесе, рассказу. Если утописты предлагали человечеству рецепт спасения от всех социальных и нравственных бед, то антиутописты, как правило, предлагают читателю разобраться, как расплачивается простой обыватель за всеобщее счастье».¹⁶⁴ В этом определении, если опираться на классику антиутопии (в качестве примеров, кроме романа «Мы», авторы приводят русские антиутопии 1920-х годов: «Ленинград» (1925) М. Козырева, «Чевенгур» (1926–1929) и «Котлован» (1929–1930) А. Платонова), вряд ли бесспорным кажется термин «*пародия*». Этому определению не соответствуют многие антиутопии XX века, в том числе рассматриваемые в данной работе произведения 20–40-х годов. Авторы современных русских и зарубежных исследований справедливо отмечают 20-е годы XX столетия как этап активизации и становления жанра антиутопии. В русском изводе таким произведением принято считать роман Е. Замятина «Мы» (1921–1922). Обновленные современные словарные определения с этого момента уже объективно раскрывают

¹⁶³ Впервые термин «антиутопия» был введен английским философом и экономистом Дж. Стюардом Миллем в 1968 году.

¹⁶⁴ Литературная энциклопедия терминов и понятий (под ред. А. Н. Николюкина. Институт научной информации по общественным наукам РАН). М., 2001. С. 38.

проблематику этого романа, видя в нем обобщенные черты жанра антиутопии, употребляя для него различные наименования: «дистопия» (перевернутая антиутопия), «какотопия» (злая утопия) и т. д. К этому времени заново был перечитан роман «Мы» Е. Замятина (публикация 1988 года), возвращалась из подполья запрещенная цензурой литература, восстановлены контакты с мировой культурой. Это были пути к пониманию и осмыслению накопленных литературных богатств. Возвращение драматургии Лунца в историю русской литературы и театра – это также одно из необходимых исследовательских усилий на этом пути.

Первая редакция пьесы создана в октябре-ноябре 1922 года, вторая, окончательная – в марте 1923 года, она была отправлена Горькому для публикации в «Беседе»,¹⁶⁵ ибо невозможность напечатать ее в Советском Союзе была очевидна.

Е. Замятин, не выпускавший из поля зрения творчество «Серапионовых братьев», один из первых обратил внимание на переход Лунца от прозы к драматургии и дал этому профессиональное объяснение.

В исследованиях, посвященных Лунцу, рассмотрена близость замысла пьесы к первому рассказу Лунца «В пустыне». Однако сопоставление по тематическому сближению, при опоре на библейские реминисценции, приводит анализ к потере главного – выявления специфики жанра пьесы «Город Правды», и к определению, насколько новаторским было это произведение и в чем новизна его концепции и жанра. Объединенные в обращении к общему источнику, библейскому ветхозаветному мотиву приближения конца, исхода человечества, рассказ и антиутопия Лунца обладают принципиальными различиями по целому ряду художественных и концептуальных признаков.

Живая образная стихия рассказа, в котором рисуются трагические эпизоды пути детей Израиля в сторону «земли, текущей медом и молоком», наполняет до

¹⁶⁵ Горькому удалось напечатать пьесу лишь после смерти Лунца в журнале «Беседа». 1924. № 5. С.63 – 101.

предела текст убийствами неверующих, заморенных голодом, «великим безумием, охватившим народ, ненавистью к тем, кто ведет их все дальше к гибели: “И дети росли, и страх, и голод <...> И на высоком помосте билось тело Моисея, изо рта била пена, и с пеной были звуки, непонятные, но страшные”». Стилизация под библейское сказание, ритмы близкие к читаемым мотивам, символика бесконечно длящегося времени («**И** началось великое безумие и блуд в Израиле», «**И** годы ползли, как полз Израиль, **и** Израиль полз, как ползли годы», «**И** было раз», «**И** было утро») (С. 11) – все это наносило на живописное полотно все новые и новые краски.

Задача, которую теперь, после создания нескольких трагедий и пьес, ставит перед собой Лунц-драматург, гораздо более значительна, ее обобщенный смысл глубже, чем представлено в его раннем рассказе.

Антиутопия, рождающаяся на страницах пьесы «Город Правды», обладая реминисцентной близостью к рассказу «В пустыне» об отчаянном походе людей в поиске земли обетованной, теперь передает иные запросы и мечты людей об идеальной стране без разбоя и воровства, без крови, где «мир в избе, мир в доме, и в поле, и во всей стране» (С. 12). Границы антиутопии раздвинули пространство и смысл действия мотивацией исхода за Правдой и Справедливостью. Самим выбором названия Лунц воссоздает параллель с «Городом Солнца» Т. Кампанеллы, под его пером рождается антипод утопии.

Концепция катастрофизма мира, приближающая его к исчезновению человека, оказавшегося на разломе, ищущего выход в иное пространство вселенной, – это концепция трагического повествования. Она также близка внутренним смыслам предшествующих драматических произведений Лунца.

В отличие от первых пьес, где действие структурируется по линейному принципу развития событий: действие первое, второе и т. д., в «Городе Правды» представлена жесткая трехчастная структура, формирующая *существо* развития событий: «Пролог», «Катастрофа», «Развязка».

В предисловии к антиутопии автор раскрывает саму природу выбора и характеристики действующих лиц: «Героями этой пьесы по замыслу автора являются не отдельные лица, а *два народа* (курсив Лунца. – А. В.), две толпы: солдаты и жители города Равенства» (С. 167). Драматург заведомо ставит задачу не персонифицировать личности героев, а придать им обобщенно-символический облик, еще более подчеркнутый следующей авторской установкой: «Горожане все похожи друг на друга, одеты одинаково, ступают в ногу, говорят глухо и резко, монотонно. Все сливаются в одну массу. Солдаты – каждый особенный. Одежда, голоса, движенья – у каждого свое, не похожее на других» (С. 167). Из общей массы солдат выделены столь же обобщенные символические образы двух антагонистов – Комиссар и Доктор.

Не персонифицируя представителей «двух народов» – солдат и горожан, автор строит развитие действия как движение толп, наделенных многоголосием. В «Прологе» активные речевые протесты происходят от толпы солдат, усталых от долгого, изнуряющего пути, голодных, оборванных, завернутых в звериные шкуры. Солдаты пытаются повернуть вспять, не продолжать поиски земли обетованной. Голоса толпы, резкие, динамичные, формируют смысл происходящего. Цель их многотрудного пути – в выкриках, соединенных с жалобами на голод и усталость. Им противостоит яростная речь Комиссара, зовущего солдат через пустыню Гоби в Россию. Там, по словам Комиссара, «все равны <...> нет судов и тюрем, и налогов, и солдат» (С. 169). Именно эти мотивы оказывают свое воздействие на изнуренную толпу. Многоголосие «Пролога» продолжено и усложнено за счет включения в него реплик Доктора, антагониста Комиссара («Назад, пока не поздно, назад!» (С. 169)). Одновременно сквозным мотивом через все действие проходит тяжелый вздох старика-солдата: «Помолиться бы надо, братцы!», который вызывает насмешки солдат. «В России бога нет» (С. 171) – такова их протестующая логика.

Напряженное и динамичное действие пролога завершается сценой расстрела Комиссаром одного из сопротивляющихся солдат. Акт расстрела происходит на

фоне силуэтов убитых Юноши и Девушки на горизонте Города Правды. Символика насилия становится прелюдией второго акта «Катастрофа».

В действии втором «Катастрофа» Лунц в ремарке панорамирует сцену, которая разворачивается далее, создавая параллельный фон (прием, близкий панорамному плану киноэстетики). Пространная ремарка вводит читателя в действие: «Восходит солнце... на вершине холма *Юноша* и *Девушка* целуются. Кусты раздвигаются, и Ваня с копьем в руках выскакивает... копьё пронзает обоих, и Юношу и девушку. Они стоят один момент неподвижно. Потом падают. Так и лежат, мертвые, пронзенные копьем, освещенные солнцем» (С. 179).

Символика кадра становится ключом к развитию действия антиутопии и последующему финалу. Последний акт «Развязка» – приговор Городу Правды, в котором люди – манекены, лишённые человеческих чувств: «Никто не плачет и смеется, не сердится, не пугается. Все равны – счастье! Ха!» (С. 195) Пришельцы отказываются от такого счастья, такого равенства, где нет самой жизни. Здесь звучит замятинский мотив: «“Мой”, “твой” не скажут. Все “мы”, да “наше”».

Используемые Лунцем атрибуты трагедии, условно назовем их «хоры», сопровождающие развитие сюжета, резко меняют свою функцию. Если в первом акте рисунок «хора» определялся сомнениями и неуверенностью: «Назад! Зачем ты увел? Не пойдем дальше!» (С. 169) и т. д., то в третьем акте, уничтожив жителей Города, солдаты покидают город и с песней продолжают свой бессмысленный путь.

Те, кто пришел с призывами о мире, о счастье, о покое в доме и стране, столкнувшись с царством единообразия, уныния, отсутствия любви и сострадания, теперь исповедуют другие принципы: «И ты будешь убивать, бороться, обманывать, мальчик», – учит теперь Комиссар, вновь призывая продолжать путь в неведомую Россию, где «все равны, но не одинаковы», «счастье есть, но не покой», «вечный бой, борьба», «кровь». Уничтожив большинство горожан («шутка ли, целый народ в ночь уколошили») (С. 192), солдаты продолжают свой путь к земле обетованной, не научив механизированных

граждан ни любви, ни радостям жизни, уничтожив их законы и обычаи. Финальная сцена под крик Доктора: «Конца нет! Не дойдете, не найдете!» – сопровождается пением солдат: «В царство свободы дорогу грудью проложим себе» (С. 196). Круг замкнулся. Антиутопическая концепция вечного движения, как и другие провидческие манифестации Лунца, была оценена лишь спустя 70 лет. Передавая пьесу на прочтение серапионам, Лунц неоднократно высказывался о том, что надежды на ее публикацию нет. В это время он снимает с рукописи посвящение Е. Замятину, проявив вполне объяснимую меру осторожности в отношении учителя. Безысходность финала в предсмертных словах Доктора «Конца пути нет!», «Дойдете, но не найдете» выражает трагическую сущность, положенную в основу создаваемого жанра, реализованную в библейском ключе апокалипсиса.

Близкие Замятину взгляды не удержали ученика от выбора собственного пути и диалога с Учителем. Замятинская антиутопия антропоцентрична. Человек у Замятина (Д-503) расплачивается за пробуждение в нем душевного порыва к свободе, вопреки механизированному обществу «Мы». Драматизм коллизии романа в том, что герою хирургически удаляют душу, а ее носителя возвращают к безличностному «цифровому» существованию. Остальные «нумера» в городе равенства продолжают жить в согласии с законами государства. Лунц, поднимая содержание пьесы до высоты трагедии, придает обобщающий смысл уже не отдельному душевному порыву индивидуума, но всей энергии масс, идущих по пути поиска пусть и мнимой свободы *для всех*.

Кроме того, в романе Замятина на горизонте видна манящая свободой Зеленая стена, путь к ее преодолению практически не намечен. Трагедийность концепции пьесы Лунца в том, что этот барьер в виде некоего города Правды и равенства уже пройден и последующая безысходность выливается в подлинный апокалипсис. Именно здесь выражен глобальный отказ от достижимости счастья любой ценой из-за слепоты человечества, идущего по пути неустанного поиска за счет насилия и принуждения. Лунц раздвигает рамки этого поиска, в его антиутопии – это

порыв большой социальной значимости, поиск свободы для всех, и тем ощутимее крах этого поиска.

В то же время есть общая доминанта, которая сближает эти антиутопические произведения. Понадобится еще одно обращение к современным словарным квалификациям жанра антиутопии. «Российский гуманитарный энциклопедический словарь» вводит в ее жанровое определение важную черту: «литературный *философский* жанр»,¹⁶⁶ подчеркивая тем самым присутствие философской тенденции в ее жанровом составе. «Для меня искусство – осознание мира», «искусство рождается при столкновении эпох и мировоззрений», – писал В. Шкловский, современник творческих новаций писателей-антиутопистов 1920-х годов.¹⁶⁷

Оба писателя, Е. Замятин и Л. Лунц, видели свое призвание – осознать те катастрофические сдвиги, которые переживают мир и страна, современниками которых они являлись. Прогнозируя будущее на фоне раскалывающегося настоящего, они оба были пророческими предвестниками возможной грядущей опасности. Их произведения, при всем их сходстве и различиях (в том числе разных литературных жанрах), являются антиутопиями *предупреждения*, предвидения трагических катаклизмов, зерна которых уже заложены в недрах предлагаемой обществу утопии настоящего и будущего.

Опасения по поводу этих возможных метаморфоз выразил в 1923 году еще один современник Замятина и Лунца философ Н. Бердяев. В отличие от мысли Дж. Оруэлла о том, что антиутопия становится возможной лишь после того, как утопия была дискредитирована, Н. Бердяев писал: «Утопии выглядят гораздо более осуществимыми, чем в это верили прежде. И ныне перед нами встал вопрос, терзающий нас совсем иначе: как избежать их окончательного осуществления?»¹⁶⁸

¹⁶⁶ Российский гуманитарный энциклопедический словарь: в 3 т. М., 2002. Т. 1. С. 25.

¹⁶⁷ Шкловский В. Б. О теории прозы... С. 204.

¹⁶⁸ Бердяев Н. Смысл истории М., 1990. С. 12.

Показательно, что О. Хаксли взял это высказывание эпиграфом к своему роману-антиутопии «Этот прекрасный новый мир», созданному в 1932 году в ситуации уже шагающего твердым шагом национал-социализма.

Одной из ключевых сцен второго действия «Катастрофа» является диалог между жителями Города Равенства («хор горожан») и солдатами, пришедшими в город. В форме античного многоголосого форума предстает эта встреча, раскрывающая непреодолимый конфликт сторон.

Слева: мы все – как один *«жители»*

Справа: в ненависти – жизнь *«солдаты»*

Слева: все владеют всем, ни один не владеет ничем *«жители»*

Справа: идет вечный бой всех против всех *«солдаты»*

Слева: все равны. Выбора нет *«жители»*

Справа: в убийстве – жизнь *«солдаты»*

Слева: не должна женщина любить одного ребенка, она отдает его на луг и забывает его. Все равны перед законом *«жители»* (С. 186)

Вместо ожидаемого «вечного» Города Равенства возникают картины унылого, безэмоционального механизированного существования. Ответом на полученное разочарование становятся кровь и смерти, которые солдаты обрушивают на город. Разрушается таким образом сама идея идеального Единого государства, или Города Равенства. В рассказе Лунца «В пустыне» путников подгоняют «смутные, с пеной у рта, на непонятном языке “выкрики Моисея”» (С. 11). В антиутопии эта роль принадлежит Комиссару, который в стилистике пафосной пропаганды понуждает оставшихся в живых солдат идти дальше, напоминая об их непосильной работе в Китае («забыли, как вы плакали о родине вечерами?», «А разве не там, в России, ваши жены? Не маленькие, не желтые, как рыбы, а настоящие ваши жены, русые и большие?» (С. 168).

Антиутопия в пьесе Лунца средствами обобщенного динамического действия, в стилистике своей апеллирующего к библейским мотивам поиска земли обетованной, устанавливает сложные эстетические связи с проблемами

современности. Вводя в повествование аллюзии на философские идеи о достижении утопического идеала в ситуации кровавых войн и революций, Лунц вскрывает историческую дистанцию, отделяющую мечту от действительности, «сегодня» от «завтра».

Финальная панорама антиутопии «Город Правды», где на холме освещенные солнцем фигуры Девушки и Юноши, пронзенные копьем, как символ попрания высоких чувств, сигнализирует о трагическом несоответствии высоких утопических порывов к совершенству на земле и реального уровня бытия. Лунц смог воплотить в рамках осваиваемого им нового жанра болезненно-обостренное преодоление массами потери утопической мечты, крушения веры в будущее, в том числе достигаемого ценой ненависти и братоубийства. В своем антиутопическом прогнозе он делает следующий шаг вперед по сравнению с Е. Замятиным.

Эволюционная карта драматургии XX столетия пополнилась новаторским жанром драмы-антиутопии.

2.2. Новаторство в сюжетостроении

Лунц придавал огромное значение содержательной и структурной составляющим сюжета драмы. Выбор сюжета для него определяла ориентация на предельное углубление проблематики. Заголовки его драм и трагедий ориентированы на выбор сюжета: «Вне закона», «Город Правды», «Обезьяны идут!».

«Искусство рождается при столкновении эпох и мировоззрений»,¹⁶⁹ – пишет в 1922 году В. Шкловский, личность, несомненно оказавшая влияние на Лунца. И далее: «Искусство выносит приговоры».¹⁷⁰ Таким образом, узловые моменты сюжета структурируют содержательную сторону драматического текста, а

¹⁶⁹ Шкловский В. Б. О теории прозы... С. 112.

¹⁷⁰ Там же.

движение к финалу подводит к так называемому «приговору», т. е. мотиву, завершающему сюжетное движение.

Таково мотивное завершение темы «вождизма» героя, жизнь которого обрывает выстрел («Вне закона»). Таким является приговор, вынесенный романтическому трубадуру Бертрану де Борну, оставленному в живых, чтобы неизменно служить королю: «Вот пытка страшная, невиданная в мире, вот наказание, тяжелее смерти!» (С. 139). Общефилософская концепция последних трагедий «Бертран де Борн» и «Город Правды» вложена в уста побежденного героя: «Безумец тот, кто времени не слышит... ты победило, время, я сдаюсь» (С. 139).

В. Шкловский называл сочлененность мотивов, организующих сюжет, сюжетосложением. Такой подход к теории сюжета был определен еще А. Н. Веселовским, который формулировал понятие мотив как простейшую повествовательную единицу, а сюжет – как взаимодействие и комбинаторику множества мотивов, а также других сюжетов.

Эпоха второй четверти XX столетия была насыщена новым ритмом исторического развития. Воздух современности, чутко улавливаемый молодым Лунцем, был наполнен потребностью в динамизме, движении. Искусство первой половины 1920-х годов всеми своими эстетическими средствами обращалось к поискам новых форм, «нового дыхания».

Универсальный термин М. Бахтина «хронотоп», который он сам раскрывает дословно как «времяпространство»,¹⁷¹ позволяет рассмотреть сюжетную специфику драматургии Лунца именно как единый хронотоп, в котором образуется некое пространство, где художественное время действия создает определенную устойчивость черт в их развитии и конкретном эстетическом разрешении.

Метасюжетность пьес Лунца проявлена в единстве обращения к событиям эпохи Средневековья, экзотическим странам, где действие пьес происходит в

¹⁷¹ Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М. : Художественная литература, 1975. С. 16.

древних замках или абстрагированном библейском пространстве на пути к земле обетованной. Единственный мелодраматичный сюжет пьесы «Обезьяны идут!» разворачивается в рамках того же «времяпространства», инициирующего катаклизмы XX века как эпохальный сдвиг.

Комментируя подобное сюжетно-композиционное своеобразие на материале романов Стендаля и Бальзака, М. Бахтин подводит к типологической общности в использовании близких хронотопов: «Главное же во всем этом: сплетение исторического и общественно-публичного с частным и даже сугубо приватным, альковным, сплетение частно-житейской интриги с политической и финансовой, государственной тайны с альковным секретом, исторического времени, так и времени биографического и бытового, и то же время они теснейшим образом переплетены друг с другом, слиты в единые приметы эпох как сюжетобразующее значение».¹⁷²

Лунц понимал, что сюжеты его трагедий и перенос действия в Средние века вызовут отрицательную реакцию советской критики. «Русских трагедий нет, – писал Лунц в Послесловии к «Бертран де Борн». – Учителей у меня в России не было. А рабски брать с Запада я не хотел. Тяжкая опасность грозила мне: а не будет ли эта пьеса звучать как перевод? Всеми силами избегал я этого» (С. 142).

В современных работах понятие мотивности уже объединено с сюжетом: «Сюжетная схема – это комплекс взаимосвязанных мотивов».¹⁷³ Мотивы в пьесах Лунца носят обобщенно-значимый смысловой характер: «Вне закона» – *это власть, тирания власти, вне закона, законы чести, заговор*; в «Бертране де Борне» – *родина, месть, бунт, погоня, предательство*; в пьесе «Обезьяны идут!» – *враг близок, будьте на страже, сомкнутыми рядами, стройте баррикады*; в антиутопии «Город Правды»: *бесконечность пути, помолиться, Россия, правда, справедливость, равенство, счастье, катастрофа*.

¹⁷² Бахтин М. М. Вопросы литературы... С. 31.

¹⁷³ Левитан Л. С., Цилевич А. М. Основы изучения сюжета. Рига, 1990. С. 158.

Характер мотивности в пьесах Лунца, их систематичное родство позволили выдвинуть гипотезу о природе цикличности всего материала его драматургии. Ю. М. Лотман делит сюжеты по способам текстопорождения на циклические и линейные.¹⁷⁴ Представляется, что драматургия Лунца демонстрирует скорее линейный тип. При всей концептуальной близости «скреп» объединить тексты его пьес в цикл мешает их жанровое разнообразие.

Более убедительна точка зрения исследователей на метасюжетность драматургии Лунца как тип повествования. Эту черту в прозе Лунца отмечает Е. Лемминг.¹⁷⁵ Данное качество действительно прослеживается в драматургии писателя. Метасюжетное сближение здесь не является простой установкой на сближение событий или конфликтов. Оно организует своеобразный сплав энергии действия, активизирует способы разрешения событий, эволюции судеб; оно прочитывается в общефилософской социальной проблематике, в присутствии «болевых точек» эпохи 1920-х годов (драматизм личности, который виден в стремлении к абсолютной власти, разрушительный смысл мятежной толпы и т. д.).

Большинство выявленных в пьесах Лунца мотивов образуют своеобразную цепочку лейтмотивности, сближающую сюжетную основу всех пьес.

Современник Лунца И. Эренбург, выступая в 1922 году с манифестом левого искусства в книге «А все-таки она вертится!», декларировал необходимость существенной новизны в искусстве, которую он видит в «пафосе движения», в «новом ритме жизни, побуждающем взрыв, исторический катаклизм».¹⁷⁶ Пафос высказываний И. Эренбурга созвучен требованиям эпохи середины 1920-х годов: найти сюжеты, стиль, адекватные времени; для этого искусству необходимо

¹⁷⁴ Лотман Ю. М. Происхождение сюжета в типологическом освещении // Избранные статьи в 3 томах. Т. 1. Таллинн, 1992. С. 19.

¹⁷⁵ Лунц Л. Обезьяны идут!.. С. 366.

¹⁷⁶ Эренбург И. А все-таки она вертится!.. С. 96.

обратиться к разработке особого композиционного строя, активного способа воплощения авторской художественной воли.

Речевая экспрессия как стилевая доминанта в художественной системе драматургии Лунца во всем спектре художественных качеств способствует динамике движения сюжета. Если пользоваться музыкальным термином «крещендо», то именно он позволяет оценить нарастающие темпы развития действия в исследуемых пьесах. Речь героя, персонажа в драме нацеленно коммуникативна.

Представляется удачным термин Н. Д. Тамарченко,¹⁷⁷ адресованный драме, – «речевой жест» героя. Речь героя в пьесах Лунца, особенно главного героя, концентрирует в себе коммуникативную стратегию текстопорождения и далее – динамизм в продвижении его в рамках сюжета. Например, концептуальная лексема пьесы «Вне закона» последовательно разворачивается в стремительном действии от первых заявлений главного героя: «Я – вне закона» до последующих: «Я – вне стыда», «И вот я хочу, чтобы все были вне закона!», «Весь Сьюдад будет вне закона», «Каждый будет законом самому себе!» и наконец: «Я – укротитель. Укротитель зверей», «Да, я прослаблю Сьюдад кровью и насилием!», «Я буду императором над всей землей... меня коронует Папа!».

«Речевые жесты» героя организуют весь ход развития сюжета. Сюжетная эволюция движет действие резкими переходами: от счастья к несчастью, героя – от жертвы к злодейству.

Художественное движение сюжета в трагедии «Бертран де Борн» реализуется через ритмизованную стилистику всего текста. Ритмическая система в сценическом решении, наряду с другими средствами усиления напряжения и динамизма действия, подчинением ритму ускоряет движение, задает ему организованные ритмом скорости. С одной стороны, введение «текстов в тексте» в виде песенных баллад усложняет сюжетостроение, с другой – эти сгустки

¹⁷⁷ Тамарченко Н. Д. Теоретическая поэтика: понятия и определения. М. : РГГУ, 1999. С.137.

художественно воссозданных песенных текстов способствуют сжатию, коммуникативному сгущению всего развития сюжета. Здесь уместно сослаться на оценки роли включенных элементов стилистики (в равных формах): «Элементы разных уровней – это зеркала, направленные друг на друга и отражающие друг друга».¹⁷⁸

Критические отзывы о первых пьесах Лунца, прочитанных в среде Союза писателей в Москве 1921 года, высоко оценили сценичность, «неистовую страсть в интриге и в действии»,¹⁷⁹ достойные западные и российские традиции, столь ощутимые в сюжетостроении и стилистике этих драм. Такова оценка сюжета и героев трагедии «Бертран де Борн»: «Франция 80-х годов XII века, трубадуры, рыцари, прекрасные дамы; Ричард Львиное сердце, Генрих II, Бертран де Борн – вот место и лица этой трагедии. Но говорить об этом возможно ли, минуя влияние Мериме («Жакерия»), Пушкина («Сцены из рыцарских времен») и Блока («Роза и крест»)¹⁸⁰ Столь же отчетливо понята актуальность исторического сюжета: «“Бертран де Борн” рисует трагедию человека, борющегося с государственной властью, и трагедию человека, стоящего у этой власти».¹⁸¹

Элементы «зеркальности» в стилистике трагедии Лунца наиболее отчетливо и театрально выигрышно представлены балладными текстами, как бы «проживающими» все сюжетное действие: в первом действии – это обличительные куплеты против лакейства рыцарей пред властью («И за подачки каждый раз гнет спину до земли...»); в третьем – любовные песни в жанре альбы (в вольном переводе Е. Полонской); в пятом действии – финальная песнь поверженного трубадура:

Мой меч мне пел всегда в огне,

Всю жизнь я бился им, всю жизнь, король, сверкал он мне

Над замком родовым, ты замок бросил в тину рва,

¹⁷⁸ Махов А. Е. Антиномии игры // Традиционная культура. 2001. № 1. С. 3–6.

¹⁷⁹ Соболев Ю. Театр чистого движения... С. 68.

¹⁸⁰ Там же.

¹⁸¹ Соболев Ю. Театр чистого движения... С. 68.

И я пою «без гнева» –
 Тебе, о Ричард, Сердце Льва,
 И вам, о королева!¹⁸² (С. 140)

Мотив «родового замка», на освобождение которого направлены рыцарские устремления главного героя трагедии, по смыслу (и по тексту трагедии) синонимичен мотивам «родина», «Дом отцов». Именно ему посвящены монологи Бертрана: «Мой замок отнят – жизнь мне не нужна, и не боюсь я ни огня, ни кольев! О замок мой! Мой Аутафорт! И для тебя лишь жил, и за тебя умру, и о тебе одном тоскую, умирая» (С. 136).

«Я не мог написать эту пьесу до революции», – говорил Лунц о своем «Бертране». Пафос защиты героической личности во всем многообразии страстей был понят современниками.

В трагикомедии «Обезьяны идут!» ритм сюжетного движения организуется необычайной скоростью смены сцен и картин действия, включением в сценическое пространство нескольких одновременно или последовательно вводимых в действие площадок. «Пьеса в пьесе» органично вплетена в общий сюжет. Это создает парадоксальный параллельный план к основному развитию событий.

Пьеса, «Сомкнутыми рядами», которую по развитию сюжета должны были создать перед зрителем, явно пародирует псевдореволюционную тематику идущих в это время во многих театрах страны пьес. Она ассоциируется с многочисленными театральными поделками, вызванными к жизни призывом «революционизировать» репертуар нового театра. В то же время эстетически драматург вписывает ее как элемент основного сюжета, развитие которого сочетает черты трагедии и вступающие с ними во взаимодействие традиционно комедийные моменты. Поведение шута в эпицентре трагедии города, на который движутся стада озверевших обезьян, грозя его уничтожить, усиливает напряжение

¹⁸² Слова написаны Н. Тихоновым, поэтом из группы «Серапионовы братья».

конфликта пьесы: его безуспешные попытки успокоить толпы горожан, призывы вернуться к приготовленной пьесе «Сомкнутыми рядами» терпят крах. Провал пьесы сопровождается выкриками шута: «разрешили поставить только *революционную пьесу* (курсив мой. – А. В.), а тут сам черт ничего революционного не сыщет!» Шут молит опустить занавес, обращается за помощью к публике. «Пьеса в пьесе» играет роль контрапункта в основном сюжете произведения.

Новизна этой сюжетно-композиционной черты очевидна в контексте русской драматургии 1920–50-х годов.

Очень важную роль для обострения и ускорения событий в пьесе играет десятки раз повторенный из-за сцены страшный рефрен: «Обезьяны идут!», создающий отнюдь не комедийный поворот всего сюжета. Сквозному трагедийному мотиву «Враг близок! Обезьяны идут!» в поэтике пьесы отведена роль некоего метронома, ритмично, через все действие отбивающего звуковые такты – сигналы опасности. Ритмизация способствует ускорению сюжетного действия.

Трагикомический сюжет пьесы «Обезьяны идут!» напоминает принцип «матрешки»: события как бы вкладываются одно в другое. «Пьеса в пьесе» здесь реализована в самом театральном пространстве сцены, одновременно с основным сюжетом. Эпизоды с различными персонажами внедряются в это «фальшь-действие»: мальчишки-торговцы, крестьяне, милиция, горожане, красноармейцы и другие заполняют сцену. Шуты и клоуны создают параллелизм с толпами, имитируя сопровождающие хоры по примеру нового трагедийного театра.

В «Городе Правды» сюжетное движение организует мотив пути, вызывающий библейские реминисценции шествия народов к земле обетованной. Ю. М. Лотман использует обобщенный термин «индивидуальная модель мира»,¹⁸³ выявляя с его помощью авторские права в расширенном пространстве – описание «точечного»

¹⁸³ Лотман Ю. М. Художественное пространство в прозе Гоголя // В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь. М., 1988. С. 251.

пространства, при расширении границ оно поддается разного рода перемещениям. По наблюдениям Ю. М. Лотмана, героям замкнутого *locusa* противостоят герои «пути». Уже в ранней прозе Лунца этот мотив способствовал раскрытию эволюции героя в пространстве долгого пути (рассказы «В пустыне», «Родина»).

В антиутопии «Город Правды» в качестве центрального используется хронотоп пути для построения с помощью сюжета (движение масс людей к земле обетованной) главной концепции пьесы: обреченность движения к цели, несущей в самой себе гибельное начало. Последняя остановка в пути – Город Правды, куда устремились обессилевшие толпы солдат, которым было обещано найти: «Дóма – правда, и по правде люди живут. И все равны. Только работай – и нет никого лучше тебя. Никто не скажет: “Я богаче тебя” – одна кровь у всех, красна кровь у всех. <...> Нет больше разбоя и воровства, и нет судов и тюрем, и налогов, и солдат. Не течет больше кровь – мир! Мир в избе, мир в доме, и в поле, и во всей стране. Поэтому все люди равны» (С. 169).

Приход в Город Правды показал всем идущим гибель мечты. Это город равенства, где жители похожи друг на друга, одеты одинаково, ступают в ногу, говорят глухо и монотонно. Это автоматизированная масса, лишенная эмоций, тупо подчиняющаяся законам и указаниям Старейшин.

Общая установка Лунца на создание «театра чистого движения» реализуется на сюжетно-композиционных уровнях всех его пьес. Различными приемами драматург наращивает темп развития сюжета, уводя его от раскритикованной им «вялости» русской классической драматургии. В стремительно движущихся сюжетах его пьес используется музыкальный прием отбивания ритма, ритмичность входит в текст разнообразием форм: поэтическая стилизация прозы в пьесе «Бертран де Борн», обилие открытых, повторяющихся ремарок, стимулирующих ритмику сценического действия, повторы в ролевых ситуациях и т. д.

Лунц вводит внутренние жанровые переходы, добиваясь новых поворотов внутри сюжетной конструкции. В предисловии к трагедии «Вне закона» он

пишет: «Я пытался разрешить трудную задачу: начав водевилем, кончить трагедией. Я хотел сделать этот переход органическим: он вытекает из основной идеи пьесы» (С. 42). А в послесловии к трагедии «Бертран де Борн» драматург вновь обращается к своим зрителям-читателям: «Вместо театра настроений, голого быта, я попытался дать театр чистого движения. <...> Это не проза, не стихи, а *сценическая речь*, местами ритмическая» (С. 142).

Обращает на себя внимание тот факт, как последовательно, в предисловиях и послесловиях, в своих критических статьях и т. д., Лунц комментирует, вплоть до деталей, свои поэтические приемы, пробы, в том числе и то, что считает недостатками. Мы становимся свидетелями того, как в каждой из своих пьес автор реализует и теоретически обосновывает новаторские шаги, предпринятые им в области драматургии и театра.

Тяготение к синкретизму как характерная тенденция эпохи проявляется во всей поэтике Лунца. Сопряжение с приемами других видов и жанров искусства – одна из черт его поэтики. Речь уже шла о стилизации, сближающей драму с поэзией, обнаруживающей себя в трагедии «Бертран де Борн». Подчеркнутая ритмизация всего текста этой драмы, пронизанного вставками из репертуара трубадуров Средневековья, не раз вызывала суждения критиков и композиторов о возможности постановки трагедии в жанре оперы. Таков, например, вывод композитора С. Слонимского, первого издателя произведений Лунца в России: «Бертран де Борн – это готовая опера, остается только написать музыку. Вся трагедия создана на основе стиля и жанров поэзии трубадуров. Фабула еще стремительнее, чем в ранней трагедии “Вне закона”. Концепция вновь современна. Победенный становится придворным трубадуром победителей».¹⁸⁴

Главной эстетической тенденции – сближению театра с приемами киноискусства как доминантной черте поэтики Лунца – посвящена третья глава диссертации.

¹⁸⁴ Слонимский С. Воскресение из небытия... С. 4.

В борьбе с попытками «Великого немого», киноискусства первой половины 1920-х годов, объявлявшего о смерти театра, где основным доводом выступало утверждение о замкнутости сценического пространства театра, в отличие от кино, Лунц, вслед за Мейерхольдом и другими режиссерами-авангардистами, идет по пути приспособления театральной сцены к убыстренному калейдоскопу сюжетного действия, раздвигая пространство сцены на левую, правую, среднюю части («Вне закона»), действия в которых происходят то последовательно, то одновременно.

Включая в структуру сюжета «величественную игру страстей» (Л. Лунц), исполнителями которой выступают главные герои пьес, автор идет по пути создания своеобразного многоголосия в каждой из пьес.

Исполнителями этого многоголосия выступают толпы народа, группы разбойников, трубадуры и менестрели, солдаты, красноармейцы, шуты и клоуны, уличные мальчишки, горожане, крестьяне. Эти персонажи, группы персонажей выполняют разнообразные функции: корректируют ход развития сюжета и влияют на него, объясняют происходящее, веселят зрителей, вступают в диалог с главными героями. Все это воссоздает атмосферу исторического и театрального времени.

Термин «карнавализация» М. Бахтина¹⁸⁵ получил свое распространение именно в силу отраженной в нем универсальности обобщений, охвативших явления начиная с самых ранних стадий развития культуры. Авторы многих работ подчеркивают, что поэзия карнавализации более всего затронула в мировой культуре прозу и драму. Сам термин введен в науку значительно позже. Лунц активно использует приемы карнавализации в своих драмах, ориентируясь на моменты, сближающие ситуацию «карнавала» с концепцией и сюжетом его пьес.

¹⁸⁵ Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1965.

Клоунада и полные драматизма «хоры» масс людей во всех пьесах Лунца способствуют предельному обострению фабульных моментов текста. Всему этому многоголосию участников «карнавала», их действиям автор отводит важные с точки зрения динамики сюжета роли. Условно называемые «толпа», «народ», «солдаты», «трубадуры», «горожане» и т. д. персонажи создают антитезу происходящему главному событию. Хаос голосов, амбивалентный смех вступают в сложное взаимодействие с голосами героев, подчас создавая «логику наоборот», опрокидывая сюжетный ход. Так, в трагедии «Вне закона» крики толпы в четвертом и пятом актах звучат в диапазоне от «Ура! Ура! Да здравствует Алонсо, консул! <...> Пей! Смерть! Пей! Нет законов!» до «Алонсо – клятвопреступник! Город горит! Повсюду грабежи! Насилие! Убийства!» (С. 80-88)

В раскрытии ролевых вариантов карнавализации, наряду с мотивом страха (крик «Обезьяны идут!» рефреном проходит и электризует участников), большая роль отводится смеху. Для этого в сценическое действие вводятся шуты и клоуны. «Поэтика мира наоборот, амбивалентность и широко понимаемая диалогичность, достигнутая с помощью использования разных форм и жанров высказывания, в том числе и ярмарочно-фамильярного языка, сильной пародийно-комической окраски, <...> соединение противоположных моделей», – так характеризует природу карнавализации в ее органической связи с сюжетом, стилем, конфликтом драмы словарная статья.¹⁸⁶

Если исходить из такого понимания карнавализации, то анализ текста позволяет выявить в исследуемых пьесах суть игрового сюжетного стержня, перепады стилистики, роли фигур шута, плута, клоуна, дурака. В каждой пьесе Лунц находит способы включения персонажей и сцен, воссоздающих в рамках единого сюжета контрастный мир, сотканный из противоречий высокого и низкого, страшного и смешного. Например, как уже было отмечено, значительная роль в общей композиции пьесы «Обезьяны идут!» отведена шуту, едва ли не

¹⁸⁶ Поэтика. Словарь актуальных терминов... С. 92.

главному персонажу пьесы. Шут отказывается от звания «клоун», говоря о себе: «Я – шут. Шут этой пьесы», таким образом подчеркивая свое важное место в самом действии пьесы.

Как хозяин, шут разгуливал по сцене, объясняя участникам, а заодно и зрителям, что обозначают театральные термины «рампа», «оркестр», «суфлер». Завоевав пространство сцены, шут вклинивается в общение с залом, объявляя начало революционной пьесы «Сомкнутыми рядами».

Все неполадки, в том числе провал пьесы, шут берет на себя, превращая в шутку, все время обещая, что будут еще веселее. В минуты всеобщей опасности (за сценой начинаются долгие и протяжные крики: «Враг близок! Обезьяны идут!») шут успокаивает всех, обманывает, отвлекает разными способами. Шуту дано право намекать на несовершенство внедряемых принципов новой революционной жизни – «сомкнутыми рядами».

Шут поведенчески выламывается из происходящих событий, позволяя себе драться, ругаться, обзывать других героев грубыми словами, вовлекая зрителей в парадоксы реальности. В минуты опасности он кувыркается, беснуется, как бы подстегивая сам ход сюжета.

Все действия создают нелепый комедийный контраст с реальной действительностью, входящей в фабулу пьесы (голод, нет дров, спекуляция, аресты, расстрелы, мотив разрушения церквей и т. д.). В то же время шут среди тех, кого арестовывают и уводят красноармейцы. Смеховое начало отразило реальность и трагизм происходящего.

Реплики озлобленной обыском и арестами толпы, как титры в кино, уже не расписаны по ролям, а возникают как общий вопль: «Убийцы! Конокрады! Хамы! Погодите... придет наше время. Попили кровинушки, будет!» Волна ненависти перекрывается звериным ревом и криками «Обезьяны идут!».

Карнавализация дополняется финальным призывом к публике: «На баррикады!» Реплика финала: «Публика из зала карабкается на сцену и присоединяется к толпе» (С. 166).

Творческая позиция Лунца, сформулированная как задача создать «театр чистого движения», реализуется многогранно и многоаспектно. При всей близости к образцам западного театра с девизом «Sturm und Drang» Лунц работает в рамках русского контекста, в том числе театральных экспериментов его современников, а также использования киноприемов, которые по своей эстетике близки Лунцу. В его замыслах присутствуют задачи создания народного театра «площадей и улиц», «театра, чуждого мелочному быту», иные сцены его пьес апеллируют к жанру народного балагана.

Игровое начало как основной прием пьесы «Обезьяны идут!» не раз позволяло сравнивать стилистику автора с европейской комедией dell'arte, а поэтика абсурдного действия и поведения героев апеллирует к последующему опыту ОБЭРИУтов, к европейскому театру абсурда.

Сопровождая свое художественное творчество многочисленными критическими статьями, соединяющими теоретические размышления с рецензиями на актуальную литературную и театральную проблематику своего времени, Лунц «отрабатывает» важные для себя выводы и наблюдения, столь необходимые в процессе творчества.

Так, в рецензии, написанной в 1922 году на сложный роман И. Эренбурга «Необычайные похождения Хулио Хуренито и его учеников», поддерживая его общий пафос, Лунц бескомпромиссно заключает: «“Хулио Хуренито” – книга с темой, но без сюжета. Нет в ней единого поступательного движения».¹⁸⁷ «Можно изгнать с грехом пополам законы трагического сюжета из романа, из повести, но не из театра», – пишет Лунц в своем известном Послесловии к пьесе «Бертран де Борн» (С. 142). В критической статье о пьесах Мариво Лунц замечает: «Прежде всего, нет захватывающей интриги. Никакого быстро и увлекательно развивающегося действия. Комедии Мариво – “стоячие”».¹⁸⁸

¹⁸⁷ Лунц Л. Рецензия на книгу: И. Эренбург. Необычайные похождения Хулио Хуренито и его учеников // Город. 1923. № 1. С. 101–102.

¹⁸⁸ Цит. по Лунц Л. Мариво даж / Лунц Л. Обезьяны идут.... С. 323.

2.3. Герой в драматургии Льва Лунца

«Если бы я был дерзок, я бы назвал свою трагедию *романтической* (курсив Лунца. – А. В.). Но я не решаюсь. Слишком ответственно звучит это слово, слишком оно мне дорого» (С. 141), – писал Лунц в Послесловии к своей самой романтической трагедии. И далее: «Для меня романтизм – это *раньше всего* буря и натиск, не чувствительный, не смешливый, а бешеный и победный. То, чего нет в русской литературе, то, чему я научился, учусь и всегда буду учиться на Западе» (С. 141).

Осторожность в использовании термина «романтизм» далеко не случайна в устах современника послереволюционных двадцатых годов. Драмы романтиков-классиков с большим отбором допускались на «революционно-пролетарские» сцены театров, да и то, если режиссеры могли придать этим произведениям осовремененные смыслы. Лунц был достаточно эрудированным филологом, чтобы понимать степень художественных возможностей в опоре на романтизм в XX столетии.

Лунц ставит перед собой задачу – в декорациях прошлых или фантазийных эпох воссоздать мир реальный. Но мир этот он стремится окрасить высокой эстетикой романтизма: «Не чувств требую я, а *страстей*, не людей, а *героев*, не правды житейской, а *правды трагической*» (С. 141).

Особое эстетическое значение в характеристике главного героя придается вербальной организации образа. От мощи и силы слова, которым наделен герой трагедии («совершенство трагедийной риторики»,¹⁸⁹ как это квалифицируют специалисты) зависит «глубина и сила очищения зрителя через переживаемые им страх и сострадание».¹⁹⁰ Анализируя феномен пафоса как неотъемлемой составляющей всей стилистики трагедии и речевого образа главного героя,

¹⁸⁹ Ищук-Фадеева Н. И. Драма // Драма и театр. Вып. 2. Тверь, 2001. С. 17.

¹⁹⁰ Ищук-Фадеева Н. И. Драма // Драма и театр. ...С. 17.

Вячеслав Иванов подчеркивает, что именно в пафосе реализуется «победа духовного над телесным, вечного над преходящим».¹⁹¹

Таким образом, создавая свою эстетику как победу «правды трагической» над «правдой житейской», Лунц наделяет своих героев теми страстями, которые формируют выбор судьбы и поступков: борьба за власть как концепция трагедии «Вне закона», идеалы родовой мести и приверженность героя своей родине («Бертран де Борн»), крушение антиутопических идеалов («Город Правды»).

Исследователи отмечают принципиальное отличие драмы от других родов литературы в том, что в ней изменилась функция героя за счет передачи ему в диалогах и монологах элементов авторской позиции, в отличие от эпики и лирики, где обозначено присутствие автора как повествователя или лирического героя. «Драма – единственный род, – пишет В. Хализев, – где авторское слово остается вне пределов собственного текста, что серьезно меняет и принципы его анализа».¹⁹²

Гибель или поражение героев в борьбе за идеалы потребовали в 1920-е годы от драматурга внесения в характеры главных героев трагедии способности к осмыслению тех событий, которые ими спровоцированы, в гуще которых они находятся. Так, у Алонсо заявленный лозунг «Вне закона!» проходит ряд стадий в попытках его реализовать. Сначала это обещание толпе некой утопии: городу – полная свобода, без тиранов, судов, насилия, убийств, равенство без господ и рабов. И далее – действие толпы, грабящей и убивающей, подталкивает героя к выводу, что толпа – это звери, которые нуждаются в укрощении («Народ – стадо! Их надо бы в клетку. И я – укротитель») (С. 91). В сердце героя появляются мотив мести за собственное низкое происхождение: «Я – каменотес!» (С. 94) – и желание, заняв трон, отомстить за это классовое неравенство. Таковы функции хронотопа в драматургическом пространстве и времени. Такова в нем и эволюция

¹⁹¹ Иванов Вяч. Дионис и прадионисийство. СПб. Алетейя, 1994. С. 101.

¹⁹² Хализев В. Е. Драма как род литературы. М., 1986. С. 131.

героя, в рамках трагического канона она предполагает резкие переходы состояний, экзальтирование, отстаивание противоречивых чувств и т. д.

Жанр трагедии в канонических формах подчиняет характер героя логике поступков, а поступки выводятся из единой страсти – предназначения. При этом не ставится задачи психологически нюансировать поведение героев и тем самым подводить к авторскому самовыражению в самой логике личности героя.

Лунц, не разрушая приоритета действий над состоянием, находит художественные пути к раскрытию характера героя – через действие и элементы логико-психологического осмысления своих поступков. В конечном счете эти прочерченные пути в эволюции героя выводят зрителя к авторской концепции: опасность перерождения массовых кровопролитий в тотальную тиранию.

В трагедии «Бертран де Борн» найдены другие формы авторского самовыражения: через поражение героя и признание им, что его гибель – унижение перед королевской волей. Это нравственный урок. Герой этой трагедии также находится в эпицентре конфликта, суть которого – катастрофизм мира и человека в этом мире. Здесь герой поставлен в иные сюжетные рамки: в нем борется движение души против утраченной свободы, гордости и чести ради того, чтобы не жить, как лакей. Он готов на все, чтобы вернуть родовой замок, наследие отца, свою былую родину. Трагический финал отбрасывает его назад, поражение возвращает ему унижительную роль трубадура, певца при короле. Эта трагедия, в отличие от других, потребовала важного Послесловия автора, где раскрывается понимание диалектики природы героизма с его «нечеловеческой» высотой и необходимостью достойно воспеть эти подвиги.

Не случаен термин *воспеть*, употребленный здесь Лунцем, ибо написанное в необычайной ритмизированной стилистике действие трагедии сопровождается включением нескольких песенных баллад в исполнении трубадура Бертрана,

создающих большое смысловое сюжетное поле и раскрывающих романтический характер и романтические идеалы героя.¹⁹³

Главный герой Лунца вполне вписывается в канон романтической трагедии. Прежде всего, если пользоваться терминологией кинематографа, он дан «крупным планом». Важным композиционным обрамлением этого крупного плана служат различные формы вовлечения масс народа, толп, так называемого хора, подчеркивание силы и мощи такой личности, которая может противостоять толпе, увлечь за собой, добиться признания своего неукоснительного лидерства.

Однако это не реалистическая установка на психологизм героя, на раскрытие его чувственного и интеллектуального мира. Такой герой как бы отлит в бронзе как классический герой трагедии, он обладает способностью посягать на преобразование мира или влиять на него поступком и силой. Таковы Алонсо («Вне закона»), Бертран де Борн («Бертран де Борн») и Комиссар в антиутопии «Город Правды». Налицо конфликт: романтика бунта. «Способность к действию не является индивидуальным свойством героя – его действенность обусловлена жанром, предполагающим активное вмешательство в жизнь».¹⁹⁴

Система персонажей, по существу, во всех трагедиях Лунца позволяет выделить в их разнообразии определенный внутренний сюжет. Главного героя в его окружении сопровождает некий двойник, олицетворяющий моральную поддержку или контрастное поведение в переломные для судьбы героя моменты. Из размышлений Виктора Шкловского: «Шуты навек остаются в искусстве <...> *Удвоение и параллелизм* линий наследуются еще из мифологии».¹⁹⁵ Во «Вне закона» это один из разбойников Ортуньо, который взывает к законам дружбы, укоряет Алонсо в бесстыдстве, жестокости. Ортуньо – пьяница, ему подчас отводится роль шута, которого можно оскорблять, бить по щекам и т. д. Он присутствует в трудных сценах, комментирует речи Алонсо («Как врет! Как

¹⁹³ Важно отметить, что тексты баллад созданы при участии поэтов группы «Серапионовы братья» Елизаветы Полонской (вольные переводы и песни II и III действий) и Николая Тихонова (песни I и V действий).

¹⁹⁴ Поэтика. Словарь актуальных терминов ... С. 64.

¹⁹⁵ Шкловский В. О теории прозы... С. 62.

врет!)), в финальных сценах выносит приговор: «Смерть изменнику!», «Я не пойду участвовать в бесчестии» (С. 90). Герой бросает его в тюрьму.

В трагедии «Бертран де Борн» тоже введен протагонист героя – жонглер Папиоль, которому Бертран отводит роль верного ученика. Функции этого персонажа – служить трубадуру, охранять его, петь дуэтом или соло. Баллады юного Папиоля играют сначала роль предостережения учителю, но в роковой момент убийства брата короля Папиоль, обвиняя Бертрана, кричит: «Убийца!» – и покидает своего господина.

В системе литературно-мифологических сюжетов двойничество героев присутствует в качестве активного архетипа. «Архетип героя с самого начала теснейшим образом связан с архетипом антигероя <...> В мифологии многих народов мира культурный герой имеет брата <...> Также весьма распространено представление о двух братьях – “умном” и “глупом”, т. е. культурном герое и трикстере. Последний либо неудачно подражает культурному герою, либо нарочно создает дурные примеры», – пишет Е. М. Мелетинский.¹⁹⁶ Периферийные персонажи, шутя, свободно пересекая строго очерченные границы, рассуждают на запретные темы: об отношении народа к революции и коммунистам, частной собственности и советской власти, неоплаченному энтузиазму, о вероятности будущей войны, добровольности и недобровольности колхозов. Функции традиционно преданных своему господину слуг в духе Санчо Пансо разрушаются Лунцем, слуги становятся антиподами своих хозяев, которые нарушают собственные, в том числе рыцарские принципы и достоинства, попирают смыслы Добра и Зла, насилия и свободы.

Антиутопия «Город Правды» открывает еще один мотив взаимосвязи героев. Отражением миссии Комиссара становится Мальчик: «Господин! Возьми меня с собой! К вам. Я хочу, как вы, – говорить, так, как вы, и убивать, так, как вы. Это весело, господин!» (С. 195) В качестве испытания Мальчик получает из рук

¹⁹⁶ Мелетинский Е. М. О происхождении литературно-мифологических сюжетных архетипов // О литературных архетипах. М., 1994. С. 110–112.

Комиссара кинжал и приказ убить человека. Верность ученика удостоена согласия идти дальше вместе с Комиссаром и Солдатами под звуки песни «В царство свободы дорогу грудью проложим себе».

Финальная сцена заключается репликой Доктора: «Конца нет! Дойдете, но не найдете!» (С. 196). Она выносит приговор поколениям, идущим рука об руку к миру насилия.

Следует отметить, что Лунц совершает большой художественный прорыв в изображении «толпы», «массы народа» и других множественных участников всех его пьес. Для театра 1920-х годов, особенно по сравнению с кино, это была огромная профессиональная проблема, в первую очередь связанная с ограниченными возможностями сцены. В отличие от великого пушкинского «народ безмолвствует» («Борис Годунов»), Лунц разработал систему разнообразных смысловых частей толпы в развитии конфликта пьес, в сюжетной динамике. Толпы в его пьесах получили права персонажного включения в действие, иногда обретая имена и социальные маски, иногда выполняя роль в озвучивании происходящих событий. Примеры этому щедро представлены во всех драмах Лунца: разбойники («Вне закона»), трубадуры («Бертран де Борн»), горожане, красноармейцы, рабочие («Обезьяны идут!») и т. д. В антиутопии «Город Правды» некоторые безмолвные солдаты, участники похода к земле обетованной, к концу действия обретают имена и фамилии.

(Солдаты стоят во фронт. Комиссар по списку выкликает)

Комиссар: Сергеев Иван!

1-й солдат: Погиб в пути.

Комиссар: Сердюков Никанор!

1-й солдат: Погиб в пути.

Комиссар: Хомяков Сергей!

1-й солдат: Погиб в пути.

Комиссар: Царьков Сергей!

1-й солдат: Погиб в пути.

Комиссар: Чубарь Михайло!

Веселый солдат: Здесь!

Комиссар: Юшков Иван!

1-й солдат: Казнен! (С. 191–192).

Программное значение для понимания роли массовых сцен имеет диалог хоров (жителей города и солдат) в антиутопии «Город Правды». Многоголосый полилог концентрирует сущность главного конфликта трагедии. Голоса слева и голоса справа под удары колокола фиксируют узловые противоречия сторон.

Хор горожан: Мы живем, чтобы работать.

Солдаты: <...> Один не работает совсем, другой трудится без отдыха и сна, кровью, соком своим поливая труды свои <...> В ненависти – жизнь.

Хор горожан: Мы говорим вместе, думаем вместе, работаем вместе. Все как один.

Солдаты: Когда один из нас берет вещь у брата своего, то брат его идет войной и борется с ним, доколе не погибнет или не отнимет вещи! В борьбе – жизнь.

Хор горожан: Все равны перед законом! Закон – господин.

Солдаты: Если один не убьет другого, то другой убьет его. В убийстве жизнь (С. 185–186).

Время от времени в сцену состязания хоров, в ответ на жестокость «программы» солдат, горожане вставляют: «Не понимаем!», в то же время лозунги правой стороны (Солдат и Комиссара) зеркально отражают лозунги революционной эпохи: «В борьбе – жизнь!», «В ненависти – жизнь», «Идет вечный бой – и в этом жизнь», «В убийстве – жизнь!» (С. 186)

Эпоха 1920-х годов напрямую ставила проблемы жизни и смерти, революционной необходимости в красном терроре. Годы братоубийственной Гражданской войны были не историей, а актуальной современностью. Книга В. Гудковой «Рождение советских сюжетов», обращенная к развитию советских драматургических сюжетов 1920–1930-х годов, раскрывает, как уничтожение человека и человеческих масс с идеологической оценкой «враги народа»

становилось одним из активных сюжетов советской драмы и литературы с позитивной коннотацией.¹⁹⁷

В разрабатываемых Лунцем принципах нового театра особого внимания заслуживает проблема психологизма героя в ряду поведенческих мотивировок его участия в развертывании сюжета пьес. Избрав для основных своих произведений жанр трагедии и основываясь на его типологических принципах, Лунц наделяет героя поведением, для характеристики которого мы используем термин «речевой жест» как наиболее соответствующий трагическому повествованию, построенному на крупных мазках в портретировании и поведении героев.¹⁹⁸ Речь идет не о том, что автор осознанно отказался от психологизма, направленного на раскрытие мира чувств и внутренних душевных переживаний героя. В рамках избранного жанра этот путь диктовался, с одной стороны, уроками времени, идущего в искусстве по пути приоритетности *действия* на театральной сцене перед углублением внутренних мотивировок, а с другой стороны – «античеховской» позицией Лунца, который осваивает близкие ему традиции искусства «бури и натиска». В поэтике этого направления на первый план выдвигаются личности героев, которые «принимают на себя роль политического и социального мессии, освободителя гонимых, мстящего за социальную неправду, за эксплуататорство, за бесправие. <...> «Буря и натиск» – восстание от имени темпераментов, стихийный бунт, безоглядный, сокрушительный в своей интенсивности»¹⁹⁹. Таковы черты Шиллера, Гете, Клингера. Переноса из поэтики эпохи «бури и натиска» черты, настроение, близкие мотивы, динамизм и эмоционализм стиля, Лунц использует экстенсивность характеров героев, вводя их в новый контекст проблематики эпохи XX столетия.

¹⁹⁷ Гудкова В. В. Рождение советских сюжетов. Типология отечественной драмы 1920-х – начала 1930-х годов. М., 2008.

¹⁹⁸ Об этом шла речь в параграфе 2.1.

¹⁹⁹ Берковский Н. Я. Театр Шиллера // Статьи о литературе. М.; Л., 1962. С. 132.

Главные герои его драм наделены охваченностью определенной идеей, и эти идеи сопряжены с противоречиями современного периода: герой и народ, герой и власть, герой и родина, герой в поисках земли обетованной, справедливости, равенства, закона и т. д. Отсюда выбор амплуа героя: главарь, диктатор, вождь, комиссар.

Рамки жанра классического канона трагедии диктуют определенное стилевое решение образа такого героя. Передавая всеобщую тенденцию «бури и натиска», которой охвачено действие, герой несет в себе черты безоглядности, неистовства, атакующего поведения, стремления и овладения лидерством. Его речь страстна, нетерпима к окружающим. Старейший исследователь драматургии Шиллера так образно характеризовал героя бури и натиска: «Стиль – грубый, полудицинический, полудифирамбический. Вместо походки – прыжки, вместо запятой – восклицательный знак, вместо тирады – тире, вместо прозы – поэзия и очень часто вместо поэзии – безумие».²⁰⁰

Рисуя прошлые эпохи или входя в философские размышления о мировой эволюции человечества, Лунц методом умеренной стилизации передает портрет эпохи, современником которой он является. При этом глубина, серьезность, трагизм конфликтов, которые реализуются в его пьесах, явлены в чертах и образах, прочитываемых его согражданами.

²⁰⁰ Pallese Emil. Schillers Leben und Werke. Stuttgart: Krabbe, 1886. (первое издание), переиздана в 20011 г. С. 72.

Глава 3. Драматургия Льва Лунца и кино 1920-х годов: проблемы синтеза искусств

3.1. Взаимодействие театральных принципов и приемов драматургии Лунца с кинопоэтикой

По природе таланта Лунц заявил о себе, прежде всего, как искатель новых путей в искусстве. «Энциклопедические познания удивительным образом сопрягались в его натуре с пророческой интуицией и мощной фантазией творца», – пишет С. М. Слонимский.²⁰¹

Ранняя проза Л. Лунца, предшественница его перехода в драматургию, содержала в себе энергию сюжета и стиля, которую манифестировал Лунц в окружении собратьев по перу группы «Серрапионовы братья» и в своих призывах «На Запад!», имея в виду уход от «вялости и инертности» русской литературы. Рамки его прозаических текстов рвутся под напором глобальных мотивов. В новеллистических зарисовках начинают являться моменты сближения с киноискусством, носителем остроты действия, повышенной темпоральности повествования и других приемов. Диалоги в рассказах Лунца по краткости и «энергоёмкости» подчас напоминают титры немого кино.

Интересные наблюдения над прозой Лунца содержатся в статье С. К. Хегнер.²⁰² В тексте рассказа «Ненормальное явление» (1920) исследовательница отмечает признаки киносценария: телеграфный стиль и упрощенный синтаксис: «Небо спряталось, была ночь, шел человек, на углу спал милиционер. В десяти шагах от него два черных человека снимали шубу с третьего. Потом две тени спрятались в темноту. Человек без шубы будит милиционера. – Милиционер! Милиционер!

²⁰¹ Слонимский С. М. Воскресение из небытия.... С. 5–8.

²⁰² Хегнер С. К. Приемы кино в «Ненормальном явлении» Л. Лунца // Анализ текста: метод и результат. СПб., 1996. С. 104.

Меня ограбили! Шубу!»²⁰³ Диалоги в рассказе автор сравнивает с титрами немого кино.

Еще одна особенность, характерная для эпохи черно-белого кино, выделяется автором статьи: контрасты света и тьмы. Лунц использует в прозаическом тексте эффекты черно-белого кино. Такова, например, сцена ночного грабежа в рассказе «Ненормальное явление». Фигуры грабителей внезапно отражаются на фоне петербургской тьмы, как «два огня, два курящих рта двух курящих мужчин». Движение в пространстве города напоминает перемещение кинокамеры: «Трамвайный путь повернул, и по сторонам зажглись огни. Огни появились и исчезли, бежали, убегали. Огни в домах убегали. Дома убегали».²⁰⁴

Главным в сближении принципов кино и прозы в статье исследовательницы справедливо называется динамизм действия, имитирующий движение камеры. Логичным является общее заключение автора: «Рассказ предстает прообразом звукового кино».²⁰⁵

Сама эпоха начала XX века толкала искусство на поиски путей обновления. Серебряный век начал поступательное движение по пути синкретизма, синтезирования искусств. Литература и живопись, литература и архитектура, литература и музыка, другие эстетические формы сближения, взаимопроникновения различных видов искусств открывали новые возможности их эволюции. Оттуда же, из недр Серебряного века, началось мощное продвижение в эпоху «великого немого» – кинематографа.

К середине 20-х годов кино и киноискусство занимают важные эстетические позиции, находят в лице ученых, писателей, публицистов (С. Эйзенштейн, Б. Эйхенбаум, В. Шкловский, Ю. Тынянов) авторов серьезных профессиональных исследований, которые обосновывают перспективы развития этой важнейшей области.

²⁰³ Лунц Л. Ненормальное явление // Л. Лунц. Завещание царя. Мюнхен, 1983. С. 71.

²⁰⁴ Лунц Л. Ненормальное явление // Л. Лунц. Обезьяны идут... С. 16.

²⁰⁵ Хегнер С. К. Приемы кино... С. 104.

С первых же шагов развития кино оно занимает атакующую позицию в отношении театра, его апологеты активно доказывают, что театр обречен уйти в прошлое, уступив место кино. Ю. Тынянов пишет: «В сравнении с чудовищной свободой кино в его распоряжении перспективой– театр, обладающий технической трехмерностью, выпуклостью, осужден на одну точку зрения, на плоскостность, как элемент искусства».²⁰⁶

Характерной чертой культурной жизни 1919–1925 годов были многочисленные диспуты, собрания на темы о настоящем и будущем театра и кино: в петроградском Доме искусств (ДИСК), в авангардных театрах, в зале Политехнического музея Москвы и т. д.

Оказавшись в атмосфере активного противоборства театрального и киноискусства, Лунц избирает свой путь защиты театра, способствуя всеми творческими усилиями его обновлению. Он создает драматургические произведения, разнообразие и новизна которых, начиная с жанра (пьеса, драма, трагедия, трагикомедия, антиутопия), раскрываются в крупномасштабных сюжетах. Его герои – романтики, сотрясающие основы бытия, – противостоят тиранам своими лозунгами: «Все свободны! Каждый будет править самим собой!» Начиная с первой пьесы «Вне закона» (1920–23) Лунц выводит на сцену толпы, включает их в сценическое действие, наделяет «правом голоса». Пьеса с трагикомическим сценарием «Обезьяны идут!» погружает в атмосферу фантасмагорического сюжета, где герои предстают в разнообразии социальных масок: шуты и клоуны, пугливые обыватели, кровавый комиссар – и толпа, превратившаяся в чудовищные стада обезьян, рвущихся захватить город. Мотив «Обезьяны идут!» становится апокалипсическим предупреждением гибели цивилизации.

²⁰⁶ Тынянов Ю. Об основах кино // Сб. «Поэтика кино»... С. 62–80.

Наращивая от пьесы к пьесе новые черты театральной поэтики, Лунц оказывается в самой гуще дискуссий о природе театра и кино. В 1919 году Лунц пишет серию статей для газеты «Жизнь искусства» о проблемах современного театра, является постоянным сотрудником Театрального Наркомпроса. Именно в этот период в Наркомпросе готовится проект создания нового репертуара для театров и кинематографа. Осенью 1919 года подготовлено решение приступить к созданию инсценировок на базе истории мировой культуры под руководством редколлегии издательства «Всемирная литература». В составе редколлегии – звездные имена писателей: М. Горький, А. Блок, Н. Гумилев, Е. Замятин и другие.²⁰⁷ Тематика статей Лунца о путях развития драматургии и кино свидетельствует о его готовности развивать драматургию на пути создания динамических, зрелищных произведений в духе исканий этого времени. Таковы статьи «Об инсценировке сатирических романов», «Детский смех», «Творчество режиссера», «Театр Ремизова», «Маривоодаж» и ряд рецензий на спектакли тех лет.

Лунц был знаком с первыми российскими шагами кино, среди которых были фильмы режиссеров П. Чердынина («Идиот», 1910), Я. Протазанова («Крейцерова соната», 1911; «Домик в Коломне», «Пиковая дама», 1916; «Отец Сергей», 1917), Г. Славинского («Барышня и хулиган», 1918). В репертуаре немого кино было много мелодрам, в которых такие актеры, как Иван Мозжухин и Вера Холодная, своими экстраординарными жестами и мимикой стремились передать внутренний мир героев. Современники Лунца – молодые и маститые писатели 20-х годов – активно включались в работу над созданием киносценариев (И. Бабель, Е. Замятин, В. Шкловский, М. Слонимский и другие). Заметное место в развитии киноискусства этих лет принадлежит В. Маяковскому. Он написал более 15

²⁰⁷ Жизнь искусства. 1919. 25–28 сентября. С. 1.

киносценариев, снялся в ряде фильмов тех лет («Барышня и хулиган», «Не для денег, родившийся» (в главной роли поэта), «Закованная фильмой»²⁰⁸).

После 1919 года к середине 1920-х годов кино набирает темпы, развивает новые технологии. В кино пришли ставшие впоследствии знаменитыми такие режиссеры, как С. Эйзенштейн, Вс. Пудовкин, Г. Козинцев, А. Ромм, А. Довженко, Ф. Эрмлер, Д. Вертов. С их приходом начинается новый этап в эволюции кино: «Великий немой» обретает голос (в 1924 году выходит первый полнометражный звуковой фильм Льва Кулешова «Необычайные приключения мистера Вепса в стране большевиков») и обращается к глобальным социальным проблемам.

Театр по-своему готов к диалогу с кино, избирая разные формы, прежде всего направленные на размыкание трехмерного пространства. Так, характерной чертой первых послереволюционных лет становятся массовые театральные празднества, действия которых выносятся на улицы и площади городов.

На театральных подмостках реализуются смелые идеи и эксперименты Вс. Мейерхольда, А. Таирова, Н. Евреинова, Е. Вахтангова, создается множество экспериментальных театров. На сцену русских театров, словно буря, врываются экспрессионистские зарубежные драмы Г. Кайзера, Э. Толлера и др. Театральные «действия» берут у кино приемы размыкания пространства, отказ от понятия рампы, разъединяющего сцену и зрительный зал (рампа здесь прозрачна с двух сторон), зритель вовлечен в действие. Среди художественных кино-средств используется светозвуковая аппаратура как мощное средство эмоционального воздействия.²⁰⁹

Разделяя авангардистские взгляды приверженцев киноискусства на устаревшие, с их точки зрения, театральные возможности, Лунц решительно взялся за обновление драматургии и сценических форм ее воплощения. Воздух времени

²⁰⁸ Опыт работы Маяковского в кино обобщен в книге: Маяковский В. В. Кино. Сценарии. Статьи. Письма. Речи / вст. статья и ред. А. В. Февральского. М., 1940.

²⁰⁹ Крусанов А. Русский авангард... Т. 2.

был насыщен потребностью синтеза, тенденциями, направленными к слову старых традиций. В ситуации острого соперничества киноискусства и театра Лунц был «обречен» на активное вхождение в зону эксперимента на уровне синтезирования новой эстетики, взаимопроникновения ее художественных приемов, принимая и развивая их как органическую и новаторскую эстетику эпохи. Лунц избегает крайностей конструктивизма и приемов футуристов на пути внешнего декорирования сцены с помощью зеркал, железных гигантских конструкций, перевода действия из горизонтали в вертикаль или подвешивания актера под потолком вниз головой и т. д. Лунц ищет эстетически мотивированные приемы, многие из которых он берет из поэтики «великого немого» – кино.

Принцип монтажа явился одним из серьезных открытий в области кинематографа, оказав при этом большое влияние на драматургию, театр, а позднее на литературу в целом.

«Монтаж, – по М. Бахтину, – определяется соотношением различных сообщений, их соположением в близких пространствах и времени».²¹⁰ По выражению С. Эйзенштейна, монтаж – «это элементарные правила киноорфографии».²¹¹ К этому выводу кинематография шла, шаг за шагом наращивая возможности и вариативные формы монтажного структурирования.

Универсальные возможности, заложенные в технике монтажа, пришедшие из киноэстетики, получили в XX веке огромное распространение во всех областях искусства. Современный словарь дает этому понятию достаточно широкое толкование: «Монтаж в литературе – соположение разнящихся по предметной отнесенности, структуре или генезису элементов текста».²¹² С. Эйзенштейн уже в середине 1920-х годов представлял монтаж в качестве ключевого конструктивного принципа. Многие его современники, сценаристы, режиссеры, писатели испытали влияние техники монтажа.

²¹⁰ Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М. 1975 С. 403.

²¹¹ Эйзенштейн С. М. Монтаж. М. 2000. С. 19.

²¹² Поэтика. Словарь актуальных терминов ... С. 130.

Практика раскрывает разнообразие интерпретаций монтажности – от «присоединительной логики» до «монтажа аттракционов» (С. Эйзенштейн), обостряющего коммуникативное воздействие: «Монтажный принцип в отличие от изобразительного заставляет творить самого зрителя и именно через это достигает той большой силы внутренней творческой взволнованности», – писал С. Эйзенштейн.²¹³ Подчас это приобретало характер наступления на театральные устои с их локализацией сценического пространства, сложностью средствами театрального искусства реализовать перебросы, скачки во времени (время происходящих событий и образ времени, опрокинутого в историю) и т. д. Специфическими киноприемами можно было управлять темпом происходящих событий, воссоздавать бурную динамику эпохи. Своей неторопливостью, театральной ментальностью театр побуждал защитников кино говорить о нем уже в прошедшем времени.

Монтажные элементы в кино с первых шагов демонстрировали свои разнообразные виды связей: монтажные эпизоды, кадры, между которыми устанавливались различные, иногда близкие, подчас отдаленные пространственные отношения. Уже в 20-е годы в работах режиссеров и теоретиков кино возникали разработки принципиально различных видов монтажа: линейное повествование как «сцепление кусков», ведущее к пониманию целого, и «столкновение» кадров (С. Эйзенштейн).

Для Лунца использование монтажного построения имело принципиальное значение. Прежде всего приемы монтажа изменяли трехмерность сцены. В своих пьесах Лунц идет на разбивку сценического пространства на две-три и более сценических площадок, где действие происходит одновременно. Например, Левая, Правая и Средняя сцены в трагедии «Вне закона» являют собой слом сценического поля. В пьесе «Обезьяны идут!» рушащиеся на глазах декорации выводят действие на улицы, площади, в места, где строятся баррикады и

²¹³ Эйзенштейн С. Избранные статьи. М., 1956. С. 268–269.

происходят другие массовые действия. Монтажные фрагменты, смещаясь, могут реализовываться почти одновременно или по ходу действия. Принцип «столкновения кадров» используется Лунцем при введении «пьесы в пьесу». Это новая для русского театра структура, «театр в театре», когда реальная хроника жизни 20-х годов сплетается с потоками вставных сюжетных кусков. Текст драм Лунца как будто «прошит» монтажными вставными кусками, имеющими законченный сюжетный смысл.

Таковы сцены пьесы «Обезьяны идут!» с неожиданным появлением людей в черном, вносящих гроб с покойником, и далее трагический рассказ о судьбе покойного: «Его расстреляли за то, что он был честным человеком, за то, что он боролся за правое дело, за то, что он покушался на жизнь насильника, который незаконно правит страной» (С. 156). Это обособленный, вставной сюжет с трагическим завершением, еще одна пьеса в пьесе. Его кажущаяся нелепая несовместимость с действиями пьесы разрушает жесткость логики действия, ломая линейное повествование, но создает спектральное изображение реальности в виде как бы несовпадающих композиционных элементов.

Другой пример, когда параллельно с основным сюжетом вводится ироническая фабульная линия, – это подготовка представления под оптимистическим революционным названием «Сомкнутыми рядами». Возникают сцены столкновения двух фабульных линий, под напором событий рушатся декорации псевдопьесы, а сцену заполняют уличные торговцы, патрули красноармейцев, начинаются обыски, аресты. Воссоединение трех эпизодов в пространстве единой сцены являет собой монтаж фрагментов, который, как в калейдоскопе, создает новые смысловые единства.

Именно в эти годы в ряде работ С. Эйзенштейна развивается концепция монтажа как мировосприятия, при котором «из отдельных фрагментов создается

новая реальность, а сопоставление двух и более монтажных кусков больше похоже не на сумму их, а на произведение».²¹⁴

Драматургия Лунца, обращенная к масштабным историческим, социально-значимым сюжетам в свете его эстетических установок, требовала высочайшей степени *динамизма*. В движении к повышению эффекта динамизма монтажный принцип позволял создавать крупные и мелкие планы, монтировать близкое и дальнее, расширять и сужать пространство и время. «Монтаж аттракционов» – термин С. Эйзенштейна – являлся тем «агрессивным элементом» театра и кино, необходимость которого обосновывалась режиссером как сильнейшее чувственное и психологическое воздействие на зрителя. Стремительность действия, заключенная в последовательности/непоследовательности сцен, позволяет характеризовать ее не как «связь кадров», а как «смену кадров», близкую кино и порождающую в конечном счете обнаружение общих связей в развитии действия.

Лунц в своем стремлении предельно расширить театральное пространство берет на вооружение игру кадров, чередование планов в их быстрой смене. Это ему удалось воспроизвести в пьесе «Город Правды». Важным мотивом пьесы-антиутопии является концепция противостояния добра и зла, жизни и смерти, любви и ненависти. Финал пьесы воссоздает панорамный кадр: холм, на котором, как скульптурные изваяния, видны освещенные солнцем фигуры пронзенных копьем юноши и девушки. Лунц использует прием зрительного панорамирования, дальний дистанцированный план, до него в эти годы мало разработанный в русском театре. Дистанцированный в пространстве «кадр» – не декорация («задник»), традиционная для классического спектакля. Это *дальний план*, задающий мотив финала. С ним сочетается выхваченный лучом света «крупный план»: монолог Доктора о бессмысленности веры в будущее. Столкновение, сопряжение, чередование обоих *разнотилевых* и *разномасштабных* планов в

²¹⁴ Эйзенштейн С. М. Избранные статьи. М., 1956. С.268-269.

финале ведет к углубленному проникновению в смысл пьесы, отвергающий жестокость, кровь, убийство как синоним утраты человечности.

В прессе 1920-х годов начинают мелькать профессиональные кино-термины: крупный и общий план, наплыв, монтаж, simultанность (одновременность нескольких зрительных кадров), кино-время, ритм кино и т. д. Следует учесть, что в период своей активной деятельности Лунц имеет дело с практикой и опытами немого кино (звуковые фильмы появились после смерти драматурга). Приемы немого кино активизировали за счет отсутствия звучащего слова – скорость движения в кадре, перемещение кадров, раскрывающих ход развития сюжета, чередование планов и т. д. В рисунке образа героя преобладают резкие, порывистые жесты, выразительная мимика, как правило попадающая в крупные планы, имитация крика, ужаса и страха и т. д. Сюжет фильма развивается стремительно, подчас бегло, почти пунктиром. Массовые сцены, в том числе, бунт, стачка, клоунада и «буффонада», обретают важную экстенсивную роль в эстетике кино.

В. Шкловский выразил свое позитивное отношение к поэтике киноискусства в словах: «Весь этот наш сумасшедший мир несообразностей откроет именно кино»,²¹⁵ а С. Эйзенштейн ставил монтажный метод в ряду открытий авангарда.

Пьесы Лунца содержат в себе монтажные модификации, нашедшие свое художественное решение в драматургических жанрах. «Монтаж выполняет в литературном тексте, – пишет И. А. Мартянова, – разнообразные функции: создания и сопряжения наблюдаемых и слышимых образов, выражение эксплицированной и имплицитной оценки, динамизм художественного пространства, воздействия на воспринимающего, вовлечения в его сотворчество, изображения художественного времени».²¹⁶

²¹⁵ Цит по: Мартянова И. А. Киновек русского текста: парадокс литературного кинематографизма. СПб.: САГА, 2002. С. 14.

²¹⁶ Там же.

Выделяя аккордные позиции обобщения, а именно: визуальность, звуковой фон, наблюдаемое и слышимое, динамизация действия, – мы находим в текстах пьес Лунца примеры их воплощения, подтверждая тем самым его опору на принципы кинематографизма на уровне театральной специфики. «Сопоставление двух кадров – изображений, находящихся часто в конфликте друг с другом, может служить передаче *неизобразимого образа*».²¹⁷

При понимании широкой универсальности терминов «монтаж», «монтажность» очень важно учитывать, что Лунц стоит у самых истоков явления синкретизма, создавая свою драматургию (1918–1924) в эпоху немого кино, обнаруживая в опорах на киноискусство источники ее обновления и ведя свой художественный поиск на пути преобразования театральной эстетики.

Речевые фрагменты создают новые возможности форм динамизма, разрывают жанровое пространство, вводя в него новые дополнительные ассоциативные смыслы, составляющие важный для развития сюжета подтекст. Так, в шутовскую стилистику клоуна врывается выпадающий на первый взгляд текст: «Я не пьян. Но я сегодня в три часа утра стал в очередь за дровами. И весь день волок их на санях, от черта куличиках, так что вы извините меня, товарищи» (С. 148). Монтажное звено введено в несвойственный для речи шута и всего его поведения контекст и на первый взгляд кажется инородным. Однако его смысл апеллирует к другим, отдаленным в пьесе, но важным для раскрытия общих проблем эпизодам. Например, к протестным воплям толпы, сопровождаемым ремаркой: «Слышны ругательства по адресу правительства, цен на продукты» (С. 156) и т. д. Толпа (наседая на рабочего): «Они довели нас до этого. Они отняли у нас хлеб, сахар, муку...» В этом же ряду – политические выкрики: «Они разрушили церкви... Они убили наших детей, мужей...» (С.156)

С. Эйзенштейн считал монтаж важнейшим способом опоры на ассоциативность восприятия, при котором, в отличие от изобразительного искусства, зритель сам

²¹⁷ Эйзенштейн С. М. Избранные статьи. М., 1956. С.264.

должен участвовать в сюжетно-образном действии. Режиссер называл монтажный прием системой кадросцепления. В этой системе важность представляют ее составляющие: обобщающее начало к восприятию событий; сам событийный ход; оценочные элементы, проявляющие развитие основной концепции.

Кажущееся нестыкующимся в своих композиционных фрагментах, «рваное» сценическое полотно трагикомедии «Обезьяны идут!» ярко демонстрирует мощные возможности монтажной системы. «Нестыковка» раскрывается как на жанровом уровне (трагического с комическим), так и на структурно-композиционном (пьеса в пьесе), стилистическом (высокий стиль сочетается с улично-разговорным). Стилистика всех пьес Лунца содержит разнообразные приемы повторов («Вне закона!», «Обезьяны идут!», «Моя родина!» и др.), которые, по обобщению И. А. Мартьяновой, «выполняют, наряду с другими функциями, роль монтажной рифмы».²¹⁸

Особое место в поэтике пьес Лунца отводил элементам буффонады, эксцентрике. Уже на примере немого кино эксцентрика признавалась органичным элементом в структуре фильма. В. Шкловский называл акробатические трюки, приемы буффонады «внефабульными приемами» кино и отводил им роль замены психологических мотивировок. Он сближал их с цирком как одним из низовых первичных зрелищных жанров. Крайнее выражение поддержки акробатики, цирковых трюков, шутовской маски-образа и т. д. мы находим в высказываниях В. Шкловского, который на примере фильмов Чаплина говорит о «внесении этими трюками разнообразия в жанр, нимало не изменяя его существу».²¹⁹

В активные «серапионовские годы» в Петрограде в 1920 году кинорежиссерами Г. Козинцевым и Л. Траубергом была организована «Фабрика эксцентрического актера (ФЭКС)». ФЭКС выпустила манифест «Эксцентризм», в котором провозгласила будущее театра и кино в формах кабаре, мюзикла, цирковых аттракционов. Позже, в 1923 году, С. Эйзенштейн напишет теоретическую статью

²¹⁸ Мартьянова И. А. Киновек русского текста... С. 15.

²¹⁹ Шкловский В. Поэзия и проза в кинематографии // Сб. «Поэтика кино»... С. 157.

«Монтаж аттракционов»,²²⁰ рассматривая ориентацию театра и кино на введение элементов клоунады, буффонады. В ней С. Эйзенштейн писал: «Монтаж аттракционов» раскрывает эстетическую природу монтажа, под которой он понимает «всякий “агрессивный элемент театра”», подвергающий зрителя чувственному или психологическому воздействию, рассчитанному на определенные эмоциональные потрясения и подталкивает к конечному идеологическому выводу».²²¹ Одним из таких потрясений С. Эйзенштейн называл «идею переустройства мира», а художнику отводил роль творца-демиурга.

Эти мысли и выводы были важны и близки Лунцу. В структуре создаваемых им драматургических жанров мотивы экстенсивного движения, рассчитанного на эмоциональное участие зрителя, занимали лидирующее место в избираемых им художественных принципах, а идея «переустройства мира», становясь концептуальной основой всего его творчества, потребовала от драматурга умелого использования новых приемов повествования.

События, сопровождаемые дискуссиями, различные начинания и формы киноискусства, знакомство с современной кинопродукцией привлекали молодого драматурга Л. Лунца. Не развивая их в автономных жанровых формах, Лунц отдает дань этим приемам, организуя действие своих пьес с помощью монтажных фрагментов.

В исследованиях, посвященных технике монтажа, присутствует наблюдение о ритмической природе, которую обнаруживает монтажная стилистика. Это, по словам А. Тарковского, «ваяние из времени, соединение кадров с учетом их ритмической напряженности».²²² Важное место в экспериментальных поисках Лунца занимают *темп* и *ритм* театрального действия. Критикуя неприемлемую для него «вялость» русского театра, Лунц вводит ритмически организованные приемы, которые способствуют наращиванию темпа драматургического действия

²²⁰ Эйзенштейн С. М. Избранные статьи... С.268-269.

²²¹ Там же.

²²² Тарковский А. Лекции по кинорежиссуре. // Искусство кино. 1990. № 9. С.106.

за счет стремительности сюжетов; он включает в текст пьес «носителей» ритма времени. Это могут быть регулярно (из-за сцены) нарастающие крещендо крики в пьесе «Обезьяны идут!»: «Враг близок!», «Враг ворвался в город!», «Спасайтесь!», «Враг в городе!». Музыкальный ритм, «отбивку» монтажных кусков создают введенные в текст трагедии «Бертран де Борн» песни трубадуров XII века. На памяти Лунца – современный ему опыт немого кино с музыкальным сопровождением тапера.

В антиутопии «Город Правды» весь ход событий воспроизводит ритм текущего времени. Движение масс солдат под предводительством Комиссара, подчиненное определенным временным и пространственным импульсам, чередующим протестное сопротивление голодных, изнуренных походом к «земле обетованной» масс с железной волей Комиссара, которому нечеловеческими усилиями удастся сломить бунт и продолжить путь. Эта сюжетная коллизия неоднократно повторяется: протест сменяется жестокими мерами его пресечения, обманом, убийствами, насилием. Ритмическая схема прервана дважды: остановкой в Городе Правды, завершившейся уничтожением его жителей, и финалом, когда остатки толпы под предводительством Комиссара движутся в неведомый рай, убив единственного человека (Доктора), посмеявшегося перед смертью крикнуть: «Конца нет! Дойдете, но не найдете!» (С. 196)

Настаивая на том, что кино обладает приемами, которые невозможно использовать в театре, киноведы часто приводили такой пример, как длительность и повторяемость кадра для акцентировки его смысла. Лунц вводит этот прием, придавая ему особое акцентное значение. Примеры этого – многократно повторенные крики, приобретающие «лозунговые формы»: «Вне закона!» и «Обезьяны идут!», ритмизирующие пространство обеих пьес. Словесная повторяемая фраза вполне сопоставима с повторяемыми кадрами кино или с титрами немого кино. Рубленые короткие фразы диалогов характерны для киностилистики пьесы «Город Правды». В качестве примера приведем диалог старейшин города, озабоченных вторжением чужаков:

- Что делать с ними?
- Прогнать!
- Погубят город!
- Разобьют порядок.
- Совратят юношей.
- Прогнать! (С. 180).

Лунц часто использует повторы, рефрены; короткие и точные, они сродни кинорепликам или кинотитрам. В авторском предисловии к «Городу Правды» указано: «перед каждой сценой, перед каждым переломом стиля – пауза и обычно перемена в освещении сцены» (С. 167). Переломы стиля в сочетании с паузами – это тоже прием для усиления динамики и ритма действия.

Смена кадров («сцен» в драме) при ее взаимодействии с общим монтажным принципом – это дифференциация не только фабульного характера, но, как писал Ю. Тынянов, «еще и в гораздо большей степени стилевого. Здесь невозможна простая перетасовка, стилистическая неорганизованность – это то же самое, что перетасовка интонации в стихе. Кадры в кино не развертываются в последовательном строе, постепенном порядке – они *сменяются* (курсив автора. – А. В.). Кино делает скачки от кадра к кадру, как стих от строки к строке».²²³ Сравнение со стихом здесь уместно и доказательно в случае, когда монтаж действий и сцен решительно нарушает линейную логику сюжета.

Если наблюдать ритмизированную соподчиненность сюжетного строя пьес Лунца, можно найти подтверждение тому, как кажущаяся «нестыковка» кадров тем не менее отвечает законам ритмического действия и общей концепции пьесы.

Примером может быть сцена диалога солдат с горожанами города Правды. Она построена как экспрессивный набор высказываний, выражающих мировоззренческие и нравственные противоречия между спорящими. Ее краткий рисунок, исполненный в виде реплик-афоризмов, вызывает ассоциации со

²²³ Тынянов Ю. Об основах кино... С. 75.

стихотворным верлибром с рефреном, многократно повторяемым горожанами: «Не понимаем». Непонимание охватывает программу антигорода, где в противовес законам ненависти, убийства (солдаты и Комиссар) выдвинуто безумное стадное существование, построенное на абсолютном подчинении масс верховной воле. Завершающие аккорды этого хора звучат, как «Выбора нет» (С.186).

Трагедия «Бертран де Борн» представляет особый интерес с точки зрения ее стилового решения. «Это не проза, не стихи, – пишет Лунц в Послесловии, – сценическая речь, местами ритмическая».²²⁴ Ритмизированный текст трагедии пронизан песнями средневековых трубадуров. Это те самые монтажные звенья, которые в балладной форме развивают то лирическую, то памфлетно-воинственную сюжетную линию пьесы. Песни, исполняемые главным героем, способствуют самовыражению и психологическому раскрытию характера. Трагедия «Бертран де Борн» в своей стилистике содержит сильнейшую концентрацию ритмического движения, энергетику «отбивания ритма» в различных формах.

Обладая мощным диапазоном в воплощении художественных новаций, монтажный метод вел к созданию новой стилистики драматургии. Ю. Тынянов, защищая права киноискусства на новизну в создании приемов, резко возражал тем критикам, которые упрекали «великого немого» в упрощении раскрытия психологии героев. Эти же упреки пришлось испытать Лунцу. Тынянов отвечал на этот упрек доводом о том, что, в отличие от словесных искусств, кино владеет изощренными конструктивными способами для передачи состояния, переживания человека: «Игра монтажными элементами, перспективой “вблизи” – “вдали”, “наплывом”, “симультантностью” (одновременностью) нескольких рядов зрительных представлений, на основе которой получают совершенно новое

²²⁴ Слонимский С. Воскресение из небытия... С. 4.

толкование жест и движение».²²⁵ Овладевая многими возможностями кино, Лунц-драматург ощущал пересекаемую им границу между словесным и зрительным образом и стремился найти и здесь синхронию, учитывая приоритет слова в театре. Важно его признание в Предисловии к трагедии «Вне закона»: «Когда я писал трагедию, я ее *видел...*» (курсив автора. – А. В.) (С. 42).

Один из способов воссоздать визуальность – четко определить место и роль пространства, в котором находится персонаж, произносит реплики или происходит важный эпизод действия. Так, герой-антагонист Ортуньо обретает место на сцене – *из угла*. Алонсо, как герою романтического склада, достаются программные монологи, обращенные к *небу и вселенной*: «Эй вы, солнце, луна и звезды! Я беру вас в свидетели!», «Эй ты, солнце, отчего ты спряталось?.. <...> Эй вы, маркизы, графы, дворяне, сеньоры и синьорины, мужчины и женщины, старики, юноши, дети, младенцы, коровы, лошади, кабаны, обезьяны, куры, верблюды, львы, скалы, козы, реки, моря, столы и стулья, вино, бокалы, деревья, дома, трубы, небо, облака – всё, всё, всё! <...> Я один – вне закона!» (С. 51–52). Панорамное, осязаемое зрелищное полотно, разворачиваемое словесно, обладает одновременно живописно исполненной картинностью, визуальностью, функции которой существенно расширяют словесную формулу «Я – вне закона!».

В поисках приемов экспрессивной динамики Лунц приходит к выводу, что движение существует не само по себе, а как определенный смысловой знак, подчас обретающий визуальные формы. В стилистике речевого образа Лунц часто использует сочетание экспрессивного высказывания с тем, что называют «речевой жест». Иногда оба эти приема совпадают. Лунц, увлеченный поисками различных форм динамизма, идет по пути высвобождения диалогического пространства от длиннот, придавая диалогам характер коротких, рубленых фраз:

Вы слышали?

Вы знаете?

²²⁵ Тынянов Ю. Об основах кино... С. 77.

Какая удивительная новость!
 Какое поразительное известие!
 Донья Инесса!
 Дон Пабло!
 Влюблена!
 В кого?
 Не знаю! («Вне закона», С. 56)

Скачкообразная переборка, смещение сцен и кадров, другие приемы формируют новую для драматургии стилистику, близкую по темпоральности и визуальности кинематографу.

Поиск формальных приемов для передачи динамизма одинаково важен как для театрального, так и для киноискусства. Интенсивное развитие кино в первой четверти XX века наглядно показывает пути, по которым идут режиссеры. Особенно при этом следует учитывать то, что пока еще «великий немой» действительно нем, он лишен слова, голоса, звука. Теоретики кино (Ю. Тынянов, С. Эйзенштейн) отлично понимают, что «видимый мир дается в кино не как таковой, а в своей смысловой соотносительности, иначе кино было бы только живой (и неживой) фотографией. Видимая вещь только тогда становится элементом киноискусства, когда она дана в качестве смыслового знака».²²⁶ Как главный прием обретения смыслового знака кино предлагает монтажную композицию, при которой в кадр попадают люди, вещи, перспектива и даже техника освещения. Именно в их соотнесенности (близкой и отдаленной) со смыслом появляется возможность свободного распоряжения всеми названными элементами.

Защитники приоритетных возможностей кино используют довод о неспособности театра в его узком трехмерном пространстве овладеть свободной перспективой с ее множественностями точек зрения одновременно. Для

²²⁶ Тынянов Ю. Об основах кино... С. 61.

разрушения статичности действия на сцене Лунц использует прием перемещения толп зрителей из зала на сцену (в момент опасности вторжения врагов в город раздался призыв к залу: «На баррикады! Все вместе... (к публике) Товарищи, к нам. Все. Все против общего врага! Против зверей. Обезьяны идут. Все против них. За общее дело!» («Обезьяны идут!», С. 166). Данный прием также реализуется в ремарках: «Публика из зала карабкается на сцену и присоединяется к толпе» (С.166). Действие с вооружившейся толпой (в ее числе – зрители) на баррикаде, ждущей схватки с врагом, – это новый для театра ракурс, при котором монтажные планы визуально расширяют сцену, соединяя ее пространство с пространством зала, порождая множественность точек зрения.

Таковы и словесные стоп-кадры, выхватывающие из зрительного зала с помощью обращений шута лица зрителей: «Кстати, вон тот, в первом ряду, от него здорово разит денатуратом, ей богу!» Этот прием можно сопоставить с крупным планом кино. Таково обращение к милиционеру: «Послушай, эй, ты, осторожнее, сиволапый черт! Ты стену проломишь. Ведь это декорация!» (С. 149). Зрительный образ вводится в само действие пьесы.

Опыт киностилистики этих лет, ставившей своей целью *показать*, а не *рассказать*, сыграл неоценимую роль в работе драматурга.

В киностилистике Лунц черпает логические нарушения в движении планов, разрывы и кажущуюся немотивированность перехода одного плана к другому, за счет чего происходит более обостренное восприятие действия, создаются своего рода «концептуальные толчки», ведущие к пониманию общего замысла, способствующие ускорению ритма и темпа действия.

Динамизм, вошедший в параметры монтажного метода, как и другие многочисленные открытия «великого немого», обостряли творческое воображение Лунца, который с первых шагов, работая для театра, стремится обновить его поэтику, в том числе за счет синтезирования с художественными принципами кино.

Таким образом, практически во всех пьесах Лунца формальные принципы полисобытийного монтажа служат укрупнению, обострению драматического конфликта. Крупные планы используются как визуальный знак, как отдельный значимый фрагмент общей картины, своего рода «стоп-кадры», создающие эффект замедленного действия с акцентом на слово-образ. Язык жестов, мимика, ракурс в раскрытии образа героя выполняют подчас невербальные функции. Сжатость в динамизме действия служит заострению смысловой природы драмы.

3.2. Роль ремарки в художественном пространстве пьесы

Ремарка (*фр.* – примечание) в своей классической роли создается как пояснение к совершаемым в драме действиям (время, место, действующие лица, характер их взаимоотношений); так называемые «технические» ремарки обозначают передвижения между декораций, очередность появления на сцене; «психологические» ремарки фиксируют состояние героя («плача», «смеясь», «волнуясь» и т. д.)

Работы, в которых раскрывается эволюция использования ремарки в русской драматургии, обозначают ее путь и безграничные возможности от Пушкина и Гоголя – «язык молчания» (финал «Бориса Годунова», «Пира во время чумы», «Ревизора») до обогащения ее смыслов в XIX веке: у Островского это реплика, у Тургенева – описание психологического состояния героя, у Чехова – символика звука («звук лопнувшей струны») и особого рода подтексты из несовпадения слов и значений.²²⁷

Ремарки в драматургии Лунца играют особую роль. Автор расширяет традиционные функции ремарок, они воссоздают многообразие форм, обновляя и обогащая *свое* присутствие в театральном действии. Они часто переходят в жанр сценарных планов, сценарных зарисовок. И в этом вновь обнаруживаются следы влияния могучего «соперника» – кино. Справедливое наблюдение

²²⁷ Подробно об этом: Ищук-Фадеева Н. И. Ремарка как знак театральной системы. К постановке проблемы // Драма и текст. Вып. II. Тверь, 2001.

И. Мартьяновой о том, что в киносценарии «ремарка выполняет далеко не служебную роль в развертывании текста»,²²⁸ вполне применимо к характеру и значимости ремарки в структуре драм Л. Лунца.

В предисловии к трагедии «Вне закона» Лунц писал: «Для меня важна не литературная, а только сценическая сторона пьесы» (С. 42).

Ремарки в поэтике драм Лунца функционально разнообразны. Очень важны те из них, которые организуют и комментируют сюжетное движение. Иногда это ремарки, по жанру напоминающие титры кино. Таковы нарастающие по накалу эмоций, близко расположенные реплики в трагедии «Вне закона»: «Толпа ревет», «Толпа молчит», «Толпа ропщет», «Ропот растет» (С. 86-88).

Ремарки структурируют пространство сцены, деля ее на фрагменты, увеличивая или сжимая действие драмы. Пространные ремарки сценарного типа подробно рисуют перспективу (площади в «Городе Правды», улицы, холмы). Ремарки формируют многообразие контактов персонажей со зрительным залом, воссоздают психологическое состояние героя. Так, ремарка «в сторону» позволяет ввести внутренний монолог героя, обосновать мотивацию поступков. Ремарки, помимо вербальных средств, сопровождают действия героев, своим зрелищно-активным характером выполняя роль сценарных указаний: «Алонсо проносится, задевая встречных и сбивая их с ног» (С. 60) или «Вытирает глаза рукавом» (С.58) («Вне закона»).

Следуя веяниям времени, Лунц выводит на сцену *массы, толпу*. Он ищет театральные возможности для реализации этого важного аспекта в масштабных исторических, социально обостренных сюжетах своих пьес. Кино обладало, несомненно, большими технологическими приемами для показа народных толп, сочетая широкое панорамирование с крупными планами. Художественными шедеврами были картины лестницы в Одессе и матросские волнения в фильме

²²⁸ Мартьянова И. А. Текст киносценария и киносценарий текста. СПб., 2003. С. 188.

«Броненосец “Потемкин”» С. Эйзенштейна (1925). Лунц ушел из жизни, не увидев этого классического фильма.

Лунц ищет различные новые для театра способы введения в действие масс народа, важной составляющей в его исторических и антиутопических сюжетах. Он акцентирует сценическое присутствие толпы и ее разнообразие богатством речевого участия в действии. Огромную роль при этом драматург отдает ремаркам: «Толпа на сцене заволновалась, заговорила, зашпорила. Слышны ругательства по адресу правительства, цен на продукты, политические слухи. Вздохи, нытье. Все кричат. Все вскочили. Все волнуются» («Обезьяны идут!», С. 156).

Прежде всего, народ, толпа у Лунца не безмолвствует. Образ толпы предельно озвучен разнообразием голосов, выкриков, *реплик* (особое значение приобретают именно реплики).

Важно, что эти голоса активно способствуют движению сюжета, усиливая его экспрессию и динамизм: «Враг близок!», «Враг приближается!», «Враг врывается в город!», «К оружию!» («Обезьяны идут!», С. 153, 157, 158). Голоса толпы вносят концептуально значимые акценты в происходящие события: «Убийцы! Погодите! Придет наше время! Вы еще ответите нам!» (С. 164-165) В силу краткости и эмоциональной емкости они напоминают титры кино, передающие квинтэссенцию смыслов происходящего на экране.

Выкрики толпы, песни формируют в пьесах художественный портрет времени: «Накорми!», «Накорми!» (С. 178); в иронико-трагическом контексте: «В царство свободы дорогу грудью проложим себе» («Город Правды», С. 196). Создается живописное полотно, зрелищное, предлагающее театральное сценическое решение созданием объемной *речевой* панорамы, в духе лучших приемов кинематографизма. Кроме того, здесь присутствуют панорамное видение и вкрапление крупных планов – лица из толпы.

Лунц разбивает массовую безликость, однородность толпы, дифференцируя в разных пьесах ее человеческую, классовую и т. д. индивидуальность.

«**Толпа:** Пустите... Хамы! Этот хлеб из кооператива по карточкам. Негодяи! Ну, ты, в шубе, молчи... Дяденька, это не мои папиросы, ей-богу, не мои. Я не спекулянт, пусти... Где ваша учетная карточка? Нахал... Арестовать его... Оставьте моего сына... В комендатуре разберут... У меня пропал кошелек. Не трогайте меня. Я сам сниму... Воры! Мерзавцы! Негодяи! Кровопийцы! Потихе, потихе. Кровопийцы... Насильники... Воры... Бездельники... Негодяи...» («Обезьяны идут!», С.164).

Крупные планы лиц персонажей, выделенные из массовки, – это значимые, обобщенные портреты людей своего времени: так, в пьесе-антиутопии «Город Правды» это Комиссар, Доктор, Молодой, Угрюмый, Веселый, Старый, Старейшины Города Равенства и др.

Массовые сцены с их монтажным перемещением вызвали необходимость включения толпы народа в самую сюжетику пьес, регулирующим фактором в этом перемещении являются ремарки. Толпам безымянных героев отведена роль камертона к гуще происходящих событий. В трагедии «Вне закона» толпа в начале действия поддерживает разбойника Алонсо, рвущегося к власти («Наш вождь! Да здравствует Алонсо!», С. 87-88), затем проявляет признаки опасения («Толпа молчит», «Толпа ропщет», «Ропот растет», С. 88), наконец, готова растерзать разбойника, превратившегося в кровавого тирана. Ремарки вновь напоминают аккордные по стилистике титры кино.

По мере создания новых пьес Лунц все больше внимания уделяет массовым сценам. Разделяя взгляды Вс. Мейерхольда на эффект перемещения действия со сцены в зрительный зал (это все тот же поиск расширения пространства сцены!), Лунц усиливает его, направляя толпы в зрительный зал и зрителей на сцену.

Драматург дифференцирует толпу по различным признакам, в том числе социальным, классовым: красноармейцы, буржуи, дамы, студенты, рабочие, крестьяне, матросы, служащие, барышни и «просто люди». У него в ремарке появляется и художественно-обобщенный, «нарисованный», как будто увиденный через кинообъектив, визуальный образ толпы: «Толпа изгибается и шипит, как

хлебный квас, ищут на ком сорвать злобу» («Обезьяны идут!», С. 156). Ремарка берет на себя новую, несвойственную ей *изобразительно-метафорическую функцию*.

Таким образом, поиск Лунцем художественных способов для введения в общий план пьес массы народа, толпы был существенным прорывом для театра в овладении новой стилистикой, близкой к поискам современного ему кино. Его разработки многообразия функций ремарки в драме опережают более поздние обращения к этой стилистике.

Ремарки в пьесах Лунца, вступая в определенные конкурирующие отношения с кино, демонстрируют перспективные возможности. В пьесах много ремарок, передающих различные *звуковые* эффекты на сцене. Среди них ремарки, сопровождающие динамичные элементы действия в виде звука, например, сцены приближения нашествия врагов на город: крики за сценой «Враг близок!», «Враг приближается!», «Будьте на страже!»; удар грома, завывание вьюги, грохот перемещения декораций, «звериный рев» за сценой и т. д. (пьеса «Обезьяны идут!», С. 164-165). Кроме того, ремарка вводит звуки, заменяющие действие и способствующие ускорению ритмов: «Неожиданно удар грома, молния. Декорация трясется. Громовой голос за сценой: “Враг ворвался в город! Враг ворвался в Город! Спасайтесь: обезьяны идут!”»; «Гром, молния грохочут. За сценой оглушительный звериный рев» (С. 164).

В пьесе «Бертран де Борн» используются звуковые ремарки: за сценой мощный крик и звон оружия; песни трубадуров; в «Городе Правды» – «колокольный звон» (С. 173, 174, 185), «трубный призыв» (С.176, 178). Близки к жанру «озвученных ремарок» и голоса толпы, в случае если они предстают как общий гул: «Что нам делать? Где же выход? Здесь смерть, там смерть <...> Пустите! Хамы! <...> Не трогайте меня! Кровопийцы! Насильники!» (С. 169)

Во времена Лунца исполнение многообразия звукового сопровождения было недоступно немому кино, в то время как театр обладал такой возможностью и активно использовал ее. Тем не менее, стилистика подобных ремарок в пьесах

Лунца очень часто выполнена в жанре кинопоэтики: лаконизм, стилевая броскость, экспрессия. Практически большинство ремарок в пьесах Лунца позволяют объединить их под знаком *сценарной разработки*, как бы созданной в жанре кинематографического прочтения. Перешагивая границы чисто театральных ремарок, Лунц апеллирует к кинематографическому воплощению, за счет которого поднимает эстетическую планку в самом театральном действии. Драматург здесь ставит задачу театрального разворота действия или вариантов характеристики героя на уровне синкретичного использования приемов кино.

Сценарные ремарки организуют сцены, построенные на принципе карнавализации, пронизывающей сюжетную структуру практически всех пьес Лунца, с буффонадой, клоунадой, шутовскими выходками, с противоречивыми действиями толп народа. В разных ситуациях, в площадных сценах, толпы вносят многоголосие как реакцию на происходящее. Выкрики толпы *остро комментируют* происходящие события, от отчаянных воплей о голоде и грядущей гибели до безграничного проявления веселья: «Сцена оживает. Мальчишки встречают гиканьем каждую проделку шута. Понемногу они присоединяются к нему. За ними начинают двигаться, шуметь гимназисты. Мужчины закуривают, женщины охорашиваются. Начинаются общие разговоры. Молодые люди подходят к барышням, дамы говорят о хозяйстве, о продуктах, толстые буржуа спекулируют в углу <...>, кто-то затягивает песню. Кто-то фальшивит на откуда-то взятой гармошке, кто-то насвистывает. Все говорят, движутся, смеются. Кто-то садится за рояль и играет плясовую. Кто-то кричит: “Танцы!”» (С. 159–160).

Это огромная ремарка, чья художественная самостоятельность сопоставима с пьесой в пьесе, когда от ужаса и страха из-за нападения врага, толпа переходит к состоянию почти безумного веселья. Ремарка сценарного плана живописно, на уровне зрелища реализует выход в жизненное пространство. Такая ремарка дает описание групп персонажей, участвующих в действии, дифференцирующих

общий образ массы, разнообразие ее поведения, вводит речевые штрихи, характеризующие современность.

Функции ремарки выходят за рамки сценических рекомендаций актеру или театральному режиссеру за счет ее монтажной обобщенной структуры: «За сценой стук, возня, топот. Дверь направо открывается и сцена заполняется самым разнообразным людом. Здесь студенты и гимназисты, и толстые буржуа, и рабочие, и солдаты и матросы, и кухарки, и служащие, барышни, и кондукторши, и дамы и «просто люди». Они разбредаются по сцене. Гул голосов. Вопросы сыплются со всех сторон. Разговор общий, громкий. Толпа разбивается на кучки, в каждой кучке соответствующий разговор. Хозяйки говорят о дороговизне, кухарки ругают жидов, спекулянты шушукаются. Человек через букву “е” спорит с человеком через букву “ять”. Мальчишки предлагают папиросы и пирожки, дамы торгуют мукой <...>» (С. 153).

В трагедии «Вне закона» сценарная ремарка обобщенно констатирует состояние персонажей, которое не раскрывается вербально в репликах персонажей. Их предложено изобразить зрелищно: «Недоумение. Недоумение переходит в негодование» (С. 77).

Пьесы Лунца в убедительной палитре разворачивают многообразие сценарных ремарок, принципиально расширяющих классический тип ремарки. Так, в трагикомедии «Обезьяны идут!» ремарка рисует расстановку декораций на сцене, придавая ей смысловой характер: «Левая сторона каменная, *дворцовая*. Передняя стена крестьянская, *избяная*. Направо маленькая стенка петербургского²²⁹ чердака. Мебель каждой стены *соответствующая*» (С. 144).

Другой функциональный смысл драматург закладывает в реплику-ремарку «Что это точно зверь какой кричит? Это публика в зрительном зале смеется» (С.

²²⁹ Исследователи отмечают, что, вопреки факту переименования города в Петроград, Лунц, как и многие деятели культуры, его современники, пользуется традиционным именем города, и видит в этом определенный идеологический подтекст.

147). Реплика содержит в себе сигнал к режиссерскому решению сцены и форму создания контакта сцены с залом.

В трагедии «Вне закона» сцена озвучена, смысл ее картинно визуален: «Идем и откроем все погребя. Пей! Смерть! Бей! Пей!»; «Толпа только что подожгла дом Родриго и живьем жарит его детей. И весь город пьян» (С. 89). В ряде случаев ремарка создает живописную картину распределения групп действующих лиц. Так, ремарка планирует конкретику сцены в «Городе Правды», придавая ей сходство с диспозицией античной трагедии: «Солдаты отходят к холму направо, садятся, посредине К о м и с с а р» (С. 185).

Сценическая ремарка выполняет разнообразные функции как предвестник приближающегося звукового кино. В ней Лунц использует многообразие звуков («протяжный трубный призыв», «колокольный звон», «удар колокола» (С.185)).

В других случаях в сценарную ремарку переносится эмоциональный ключ к последующему действию: «Один шумный восторженный вздох – и все на ногах», «вторичный из тьмы колокольный звон. Солдаты, обезумевшие, бросаются друг на друга, целуются, некоторые чуть не плачут» («Город Правды», С. 173). Ремарка, фиксирующая ритм, движение, звук, несет в себе концептуальный смысл: «Старейшины Города ступают мерно, в ногу», «Горожане говорят, как всегда, глухо, жестко» (С. 180). Сумма сценарных ремарок организует сцену как действие античного хора, где сценарист как будто дирижирует «хором» – диалогом солдат и горожан: «Голос справа», «Хор горожан», «Голос слева», – такие ремарки повторяются в непрерывном ритме, рефреном которого становится многократно звучащая (в ответ на декламируемую программу солдат) реплика горожан: «Не понимаем!» (С. 185-187)

Сценарные планы, как в черно-белом фильме, на протяжении всей пьесы «Город Правды» в ремарках чередуют свет и тьму: свет луны со светом солнца; город в лучах солнца и город в полной темноте; выхваченная лучом света символическая пара убитых юноши и девушки.

Для творческой биографии Лунца значение приобретает факт интереса к созданию киносценариев начала века. От анонимных авторов эта деятельность переходила в руки писателей, первыми из которых были А. А. Вербицкая, Н. Н. Брешко-Брешковский; позже к ним присоединились известные писатели Л. Н. Андреев, Ф. Сологуб, Д. Мережковский, А. И. Куприн.

В начале 20-х годов, во время драматургической деятельности Лунца, получают развитие киносценарии для немого кино, начинает формироваться «сценарная школа» 1920-х годов.²³⁰ Среди сценаристов были И. Бабель, М. Булгаков, И. Ильф, Е. Петров, В. Маяковский, А. Толстой, Ю. Тынянов, Е. Шварц, В. Шкловский и другие. Постепенно складывались представления о киносценарии как об *ином* типе текста (И. Мартьянова). Лаконичный сценарный текст, как правило, в режиссерском кинотексте приобретал зрелищную компенсацию этой краткости. Замечателен пример С. Эйзенштейна. К сценарной реплике «Мертвая тишина» предполагался следующий режиссерский кинотекст: «Неподвижные крупные планы. Тихое мрачное качание носа броненосца. Вздрагивание Андреевского флага. Может быть, прыжок дельфина. И низкий полет чаек».²³¹

Лунц не остается в стороне от общего движения в сторону создания сценарной школы 20-х годов. Помимо своих драм, он пишет в эти годы напряженной творческой работы два сценария: «Завещание царя» и «Восстание вещей». Оба текста впервые опубликованы в 60–80-е годы XX века²³² по рукописным копиям и условно датируются 1923 годом.²³³ Здесь Лунц-сценарист уже пользуется сценарными ремарками как жанром, публикатор выделил их курсивом. Это позволяет наглядно представить их как титры немого кино и как развернутые сценарные планы. Здесь, в тексте, напрямую адресованном режиссеру и актерам,

²³⁰ Коновалова А. О. Кинодраматургия Н. Эрдмана: эволюция и поэтика: автореф. дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2012. С. 10.

²³¹ Эйзенштейн С. О форме сценария // Избр. произведения в 6 т. Т. 5. М., 1968. С. 47.

²³² В данной работе киносценарии Лунца анализируются для выявления сходства/различия со сценарной функцией ремарок в его драматургии. Полнота рассмотрения сценариев – отдельная тема, решение которой должно быть сопряжено с принципами кинопоэтики и дано в сравнении с другими сценариями 1920-х годов.

²³³ Современная публикация сценариев в книге «Лев Лунц. Обезьяны идут». Проза. Драматургия. Публицистика. /Сост., подготовка текстов, комментарии Е. Лемминга. СПб., 2003.

функции сценарной реплики обретают свою специфическую роль в развороте всего действия. Они предлагают во всей палитре хронотоп фильма (время, место действия и т. д.), вводят голоса персонажей в качестве титров («Кто идет?», «Сделано, Ваше Величество», «Боря, пойдем гулять») и т. д. В своей последовательности и логике фильма большинство сценарных ремарок служит организации развития сюжета. Они предельно коротки, эмоциональны.

В то же время основное действие сценария переполнено конкретными сценарными «указаниями»: как перемещаться в кадре, что играть в самом фильме, каковы общие планы и мизансцены, в которых происходит действие, кто и как произносит монологи и диалоги (их содержание – в титрах). Здесь есть зарисовки сцен: «Стрельба. При виде мотоцикла лошадь на дыбы, падает на спину, мотоцикл врезается в живот лошади, сальто “мортал”».²³⁴ События гражданской войны даны в батальных сценах ярко, остро, сюжетно-напряженно. Сценарий «Восстание вещей» явно отражает поиски Лунца на пути введения в кино новаторского жанра антиутопии. По сравнению с «Городом Правды», где с социально-философских позиций разыгрывается трагедия утраты веры в поиске земли обетованной, здесь антиутопическое неверие воплощено в фантастические формы, а крушение идеалов связано с развитием технического прогресса, при котором вещный мир торжествует свою победу над человеком.

Представляется, что, отвечая потребностям времени и создавая эксцентрические сюжеты для фильмов, пользовавшихся спросом, Лунц не осуществил художественного прорыва в этой сфере, в отличие от собственных поисков новых театральных форм в драматургии, где кинопоэтика сыграла свою огромную эстетическую роль.

Функции ремарок в драмах Лунца часто совпадают с введением и регулярными повторами лейтмотивов. Ремарки концентрируют лейтмотивные повторы, вбирая в себя сам лейтмотив. В пьесе «Бертран де Борн» речь героя, обращенная к

²³⁴ Лунц Л. Восстание вещей. цит. по Лунц, Л. Литературное наследие... С. 465.

королеве, многократно завершается репликой «Дама!». Этот лейтмотивный прием повтора также использован в заключительном действии, где многократно, усиливая действие, звучит реплика «Мой замок!». Принцип *речитативного повтора* введен и в песни трубадуров: «Уже близится» (С.123) и другие.

В антиутопии «Город Правды» таковы лейтмотивный повторяющийся рефрен в устах Старика «Помолиться бы, помолиться!» (С.171, 174), мотив солдат «Скучно!» (С.183, 185, 193). Ранее приведены лейтмотивы трагикомедии «Обезьяны идут!»: «Враг близок!», «Стройте баррикады!» (С. 164-165) и другие. Рефрены-лейтмотивы пронизывают текст, ритмизируя его, обостряя смысловые акценты.

Анализ пьес позволяет найти множество других приемов, сближающих текст с ходом действия. Так, помимо скорости и динамизма, монтажный метод использует короткие остановки в течении событий, так называемые стоп-кадры. Остановливая внимание, они влияют как обостряющий действие фактор. В драмах Лунца неоднократно встречаются ремарки «Пауза», «Молчание», «Ропот», «Толпа колеблется», «Толпа ревет», «Часы бьют десять», «Через несколько дней» и др.

Сценарные ремарки способствуют *зрительному* воссозданию второстепенного персонажа: «Через дверь, *нагибаясь и кряхтя*, вламываются двое крестьян» (С. 144); «Человек, *нащупывая скамейку*, садится», «Человек в шапке юлит на месте» (С. 145-147). Это не театральные ремарки по типу «вошел», «вышел» и т. д., это предлагаемые *сценарные* решения образа персонажа.

Жанровый канон трагедии, избранный Лунцем, продиктовал и законы психологического раскрытия образов, которые не предусматривают детализации и показа сплетений чувств героев в процессе действия. Громкий голос, резкие движения, отсутствие тонкой мотивации поступка являются эстетически обоснованным типом повествования в классических жанрах трагедии. «Великий немой» также демонстрирует примеры раскрытия личности героя в основном рельефными мазками, используя крупный план и наплывы. Раскрывая эти

приемы, С. Эйзенштейн обращал внимание на повышенный акцент в кусках монтажа, передающих состояние героя. Например, в сцене показа убийства аппликация монтажных элементов акцентирует крупные планы: «схватывание горла», «вылезавшие на лоб глаза», «замах ножом», «жертва падает» и т. д. Каждый из элементов вызывает нужные ассоциации зрителя. Интересна реакция на ранние шаги в кино О. Мандельштама, написавшего стихотворение «Кинематограф 1913 г.»:

⟨...⟩ И в исступленьи, как гитана,
Она заламывает руки.
Разлука. Бешеные звуки
Затравленного фортепьяно.

В ремарках по типу «крупного плана» Лунц не использует столь экспансивных приемов, но, по сути своей, они бывают близки кино: «хватая за рукав», «бьет по щекам», «вытирает глаза рукавом», «мечется по комнате», «падает на колени», «опрокидывает трон», «поражает кинжалом грудь» («Вне закона»), «вздрагивает», «зычно хохочет», «говорят глухо, резко, монотонно», «говорит нервно», «дикий смех в полной тишине», «мрачно», «торжественно», «громко и гневно» («Город Правды»). В одной ремарке – столкновение героев-антагонистов Комиссара и Доктора – дается по существу крупный план в технике, который вряд ли мог быть реализован театрально: «Комиссар смотрит на Доктора *в упор*. Доктор *опускает глаза*» (С. 190). Это типичный киноприем (крупный план).

Драматургия Лунца позволяет выявить в пространстве создаваемых ремарок явление, которое позже получило название *паратекст*. Паратекст, особенно на уровне сценарных ремарок, составляет особую зону текста, где воля автора, его отношение к миру выражены достаточно открыто. Если в трагедии «Вне закона» эту функцию выполняют монологи главного героя, а их поэтапное развитие позволяет увидеть распад его личности и превращение в тирана, а в трагедии «Бертран де Борн» концепция пьесы обобщается в песне трубадура, то в

последних пьесах можно наблюдать, как паратекст раскрывается в содержании ремарок.

В «Обезьяны идут!» буффонада в поведении толпы героев, поверивших, что опасность миновала, резко сменяется ремаркой: «Сильный стук в дверь. Никто не обращает внимание. Стук усиливается. Голос: отворите, отворите! Именем революционной власти отворите! Шум на сцене затихает. “Кто там?” – Отворите! Мы будем ломать дверь! – “Кто вы?” – «Отворите. Обыск». Толпа замирает. Двери трещат. <...> В комнату вваливается патруль красноармейцев во главе с Комиссаром» (С. 162). Следующие ремарки разворачивают действие: «Красноармейцы рассыпаются по сцене, проверяя документы, и шарят под стульями, под скамейками. Открывают рояль. Отнимают продукты, <...> обыскивают, обшаривают карманы. Несколько человек арестовано, среди них два клоуна» (С. 164). Ремарки толпы: «Кровопийцы... Насильники... Убийцы...!» (С. 164) И только последующая ремарка «Крик за сценой: “Враг ворвался в город!”» (С. 164) – прерывает этот эпизод.

Если учесть, что именно в период создания пьесы в городе был объявлен красный террор, из Дома Искусств (где жил и трудился Лунц с «Серапионовыми братьями») был увезен и через два дня расстрелян Николай Гумилев, то содержание и смысл приведенного паратекста и авторская позиция в нем предельно выражены и подтверждены в финальной ремарке: «Толпа за баррикадой напряженно ждет врага. Посредине человек держит красное знамя. Гром. Молния. За сценой звериный приближающийся рев и крик: “Обезьяны идут!”» (С. 166)

В «Городе Правды» в паратексте ремарок очерчены черты антиутопического «рая»: «Горожане все похожи друг на друга, говорят глухо и резко, монотонно. Все сливаются в общую массу» (С. 167).

Сценарная ремарка в стилистике паратекста, раскрывающая почти ритуальное убийство солдатом Юноши и Девушки, жителей Города Правды, явно романтизирует сцену: «На вершине холма Юноша и Девушка целуются. Кусты

раздвигаются, и Ваня с копьем в руках выскакивает. Бросает копье в Юношу. Копье пронзает обоих, и Юношу и Девушку. Они стоят один момент неподвижно. Потом падают. Так и лежат мертвые, пронзенные копьем, освещенные солнцем. Ваня исчезает. Солнце освещает всю сцену» (С. 179). Ремарка не только передает авторское отношение к казни, она делает символический живописный трагический эпизод ключевым в антиутопии. На фоне холма финальная ремарка завершает текст: «Восходит солнце, освещая пронзенную пару на вершине». (С. 179) Этот ключевой эпизод пьесы Лунца – еще одна явная заявка на синкретизм. Запечатленный образ пронзенных копьем юноши и девушки – своеобразный стоп-кадр, обладающий важной чертой символики обобщения главной идеи антиутопии: «добро» против «зла». Кроме того, здесь продемонстрирован основной принцип современной Лунцу ранней киностилистики: подчеркнутая визуальность отодвигает или даже исключает вербальность в раскрытии смысла происходящего. (Ремарка: «Остальная сцена в темноте».) Паратекстуальный смысл ремарки входит важной эстетической составляющей в концепцию первой драматургической антиутопии, вышедшей из-под пера Лунца. Справедливое обобщение И. Мартыяновой о том, что в киносценарии «ремарка выполняет далеко не служебную роль в развертывании текста»²³⁵ вполне применимо к характеру и значимости ремарки в структуре драм Л. Лунца.

Подводя итог рассмотрению *многофункциональности* ремарок Лунца, мы должны подчеркнуть их глубокую эстетическую содержательность в формировании всей структуры пьес. В театре Лунца система пространства и времени в значительной степени реализуется в ремарках. По своей специфике ремарки (в значительном их числе) можно соотнести с элементами жанра сценарной разработки, близкой принципам киноискусства, с комментариями для актера и режиссера для обнажения авторской позиции. Современные словари

²³⁵ Мартыянова И. А. Текст киносценария... С. 188.

характеризуют получившую распространение функцию ремарки в драматургии XX столетия как форму самовыражения автора в закрытом для него тексте драмы.

Кроме того, ремарки важны с точки зрения *содержательности* их присутствия в тексте пьес, их концентрированности на природе конфликта драмы и ее обострении; ремарки различными способами обуславливают и определяют психологическое состояние и поведение персонажа (жест, взгляд, поза и т. д.); ремарки выполняют формальную функцию ускорителя темпа развития действия, организуя перемещение толп актеров внутри сцены и в зрительном зале, вовлекая зрителей в ход сюжета; соединяясь с диалогами и монологами пьес, ремарки ведут к своеобразной художественной полноте текста, который получает свойства «текста для чтения»; по принципу киноискусства ремарки образуют жанр сценарного текста с комментариями для актера и режиссера; ремарки способствуют усилению монтажного эффекта: ретроспектива, логика кадров, столкновение событий; ремарки дополняют действие пьесы, вводя визуально-звуковые ряды или паузы, тем самым организуя пространственную насыщенность действия.

Таким образом, сценарная ремарка продвигает драматургическую поэтику по пути синкретизации искусств, в частности, драмы и киноискусства, сочетая их с театральными формами: это путь к совершенствованию словесно-зрелищных форм, уравнивающий слово и живописно-панорамные монтажные элементы, дополняющие энергетику динамического развития сюжета.

Новизна общих поэтических составляющих драматургии Лунца свидетельствует об определенном художественном опережении в области драматургии, в том числе переключками с русским авангардом, киноискусством и поисками перестроечной эпохи конца XX столетия.

Внимание Лунца к «приему», реализованное в период 1921–1923 годов под влиянием кино, приводит к мысли о том, что в этих эстетических экспериментах зарождаются более поздние черты поэтики, ставшей центром внимания формальной школы. В то же время, как справедливо говорит в своей книге

«Русский формализм» О. А. Ханзен-Лёве,²³⁶ само «обнажение приема» или «обновление зрения» гораздо шире формализма и в той или иной степени присуще разным типам поэтики модернизма.

Опыт киностилистики этих лет, ставившей своей целью *показать*, а не *рассказать*, сыграл неоценимую роль в творчестве Лунца. В киностилистике Лунц черпает логические нарушения в движении планов, разрывы и кажущуюся немотивированность, нелинейность при переходе одного плана к другому, за счет чего происходит более обостренное восприятие действия, создаются своего рода «концептуальные толчки», ведущие к пониманию общего замысла.

«Да здравствует театр бури и натиска, не чувствительный и слезливый, а бешеный и страстный!» – так формулирует программу «брата-серапиона» Льва Лунца Вениамин Каверин.²³⁷

²³⁶ Ханзен-Лёве О. А. Русский формализм. М.: Языки русской культуры, 2001. С.28.

²³⁷ Каверин В. «Здравствуй, брат, писать очень трудно...» М., 1965. С. 193.

Заключение

Лев Лунц – важнейшая фигура, теоретик и практик литературного содружества «Серрапионовы братья» (1919–1924), яркого эстетического явления постоктябрьского периода в литературе. В разнообразии и интенсивности творчества Лунца (проза, драматургия, критика), несмотря на рано оборвавшуюся жизнь, содержатся важные поэтические открытия, которые опережали поступательный ход развития современной литературы, в первую очередь драматургии.

Уже критика 20-х годов отмечала в его поэтике жанровое обновление, обращение на новой основе к романтическому театру, активную интертекстуальность. Высоко были оценены новаторские черты пьес и трагедий Лунца, опора на острую фабулу, близкую тенденции театра эпохи «бури и натиска», возрождение в рамках русского театра элементов комедии dell'arte, народного балагана и т. д.

Долгие годы его творчество оставалось под запретом или в забвении. Это связано как с авангардистскими новаторскими работами в области драматургии, так и с его позицией противостояния идеологическому давлению на культуру, литературу с первых шагов советской власти, публичными выступлениями в защиту свободы творчества.

Диссертация посвящена мощному влиянию постреволюционной эпохи на становление творческой личности Льва Лунца. Предметом исследования явились как различные серьезные факторы времени первой половины двадцатых годов (борьба за «новый театр», дискуссии о свободе творчества, бурные споры о традициях и новаторстве), так и прямое влияние на становление молодого драматурга выдающихся личностей эпохи: М. Горького, Е. Замятина, А. Блока, Н. Гумилева, В. Шкловского и других, творческого сотрудничества в рамках

литературной группы «Серапионовы братья», а также тесного общения с писательской элитой в Петербургском Доме Искусств.

Наследие Лунца, несмотря на короткую творческую жизнь, содержит богатый и малоисследованный материал, в котором центральное место занимает драматургия. Обращение к изучению запрещенных в двадцатые годы трагедий «Вне закона», «Бертран де Борн», трагикомедии «Обезьяны идут!» и пьесы-антиутопии «Город Правды» Л. Лунца расширяет и обогащает эволюционную картину XX столетия.

Объектом исследования в диссертационной работе явился весь корпус драматургических произведений Лунца с целью выявления и обобщения образной природы в ее эстетической системности, а также роли и места драматургического наследия Лунца в контексте раннего этапа развития постоктябрьской русской драматургии.

Смена культурных эпох начала 1920-х годов создавала вокруг проблемы развития театрального искусства острую дискуссионность. В многочисленных спорах, проходивших в это время в печати, в различных культурных центрах многих городов (особенно Петрограде и Москвы), принимали участие ведущие режиссеры, деятели театра, драматурги, художники (Вс. Мейерхольд, А. Таиров, Е. Вахтангов, С. Радлов, Ю. Анненков, К. Малевич, К. Петров-Водкин и многие другие).

Особую остроту спорам о судьбах традиционного театра придавали выступления деятелей пока еще «великого немого» – киноискусства. Их приговоры старому, уходящему театру с узким трехмерным пространством, вялой динамикой, медленным сюжетостроением и т. д. приводили к резким столкновениям спорящих сторон.

Оказавшись в атмосфере активного противоборства театрального и киноискусств, Лунц избирает свой путь защиты театра, способствуя всеми творческими усилиями его обновлению. Он создает драматургические произведения, новизна и разнообразие которых, начиная с жанра, раскрывается в

крупномасштабных сюжетах. «Он замахивается на широкие синтезы, а литература ближайшего будущего непременно уйдет от быта <...> к художественной философии»²³⁸, – напишет о молодом Лунце Е. Замятин.

Феноменальная творческая «питательная» атмосфера периода становления Лунца-драматурга располагала к высокой интенсивности художественных поисков и осмыслению коренных вопросов творчества. Контекст русской и мировой классики формировал у Лунца художественные и философские представления о больших мирах и необходимости подниматься в творчестве к уровню этих высоких миров. В этом заключался ответ на вопрос, почему Лунц избирает такие жанры, как трагедия, трагикомедия и антиутопия.

Дебют Лунца шел под знаком понимания исключительной роли и значения театра с его возможностью обращения к массовому зрителю, выходу на прямой диалог с многотысячной аудиторией. Прямой контакт со зрителем, активное продвижение острых сюжетов, апеллирующих к проблемам времени: личность и власть, народ и толпа, общество будущего, как оно видится из современности, – все это становилось идеями его драм. Писателям, поэтам, драматургам сама эпоха предложила участие в культурном строительстве. Лев Лунц оказался среди тех, кто услышал зов времени. В ситуации революционного переустройства мира трагический жанр, с точки зрения Лунца, позволял выйти к основным закономерностям эпохи и человека в ней.

Ставка на *динамизм* как главный сценический прием обретает в тексте трагедий различные варианты его спектрального решения и в совокупности с другими художественными средствами способствует модификации традиционного жанра классической трагедии. В послесловии к трагедии «Бертран де Борн» Лунц называет свою пьесу «театром чистого движения», а суть театральной концепции видит в том, что «театр чужд мелочного быта, он в действии, а чувства героя – страсти» (С. 206).

²³⁸ Замятин Е. Сочинения в 4 т. Т.4.... С.533.

Темп обобщенного действия, данного традиционно прежде в укрупненных программных монологах и диалогах героев его пьес, воплощается в чередовании экспрессивных, сменяющих одну за другой сцен, быстротой кратких высказываний, выкриков, чаще являющихся скорее репликами, чем элементами диалогического общения. Экспрессия жестов, бешеный темп, предельное обострение главного конфликта и быстрота действия вторгаются в каноническое пространство трагедии.

Происходит смена общего семантического рисунка, того, что называется повествовательная структура, повествовательная стратегия. Жанровая «чистота» трагического поля активно осложняется элементами комедии обмана, комедии положения и т. д.

Новая интертекстуальная глубина создается способом введения разнообразных стилистических новаторских моментов, какими, например, являются лирический контекст (вставные баллады трубадуров), «текст в тексте» – жанровое образование, которое становится по отношению к художественному целому еще одним «типом высказывания»²³⁹ (М. Бахтин).

На пути к расширению сценического пространства драматург создает то поочередное, то одновременное введение на одной площадке нескольких сцен (левая, правая, средняя). Активную роль Лунца отводит массовым сценам, в которых толпа отнюдь не безмолвствует, а включена в решающий ход событий. Эти эпизоды обретают высоко обобщенный смысл, уловленный современниками Лунца как провидческая черта нового драматического искусства.

Сюжет драм Лунца, построенных на катастрофических конфликтах мира и человека в нем, позволяет использовать термин Ю. М. Лотмана о значении философской составляющей в текстах с глобальными сюжетами: «индивидуальная модель мира».²⁴⁰

²³⁹ Бахтин М. Собрание соч. в 7 т... Т. 6. С. 116.

²⁴⁰ Лотман Ю. М. Художественное пространство в прозе Гоголя... С. 251.

Опережая поэтические прорывы последующих десятилетий, вплоть до конца XX века (интертекстуальность, игровое начало, карнавализация, текст в тексте, мотивность и лейтмотивность и т. д.), Лунц активно наращивает силу художественного новаторства.

Запросы современности поставили драматурга перед проблемой выбора героя. Лунц использует, перенося из поэтики бури и натиска, экстенсивность, эмоциональную страсть речи героев, острый динамизм поступков. В портретировании поведения героев характерологической чертой выступает прием так называемого «речевого жеста», построенного на резких порывах, крупных мазках. Неистовство, атакующее поведение героя соотнесено с противоречиями современной эпохи: герой и власть, герой и родина, герой в поисках земли обетованной, справедливости и равенства закона. Отсюда выбор амплуа героя: главарь, диктатор, вождь, комиссар.

Лунц отдавал себе отчет в том, что разрабатываемые им в новом формате классические жанровые тенденции покоятся на многовековой устойчивости канона, но при этом подлежат обновлению в изменившемся контексте культуры, что и стало главной задачей драматурга. Позже эта позиция обретет свое теоретическое обоснование в трудах М. Бахтина: «Жанр возрождается и обновляется на каждом новом этапе развития литературы и в каждом индивидуальном произведении этого жанра».²⁴¹

Одной из доминирующих черт поэтики драматургии Лунца выступает взаимодействие театральных приемов с кинопоэтикой. Для периода первой половины двадцатых годов это было важной инновационной особенностью в области театра, обращающегося к перспективной проблеме синтеза искусств.

Киноискусство, с одной стороны, явилось серьезным конкурентом театру, с другой – стало очевидным носителем творческой энергетике, побуждающей к новым поискам в области театральной эволюции. Стремление Лунца к созданию

²⁴¹ Бахтин М. Собрание соч. в 7 т... Т. 6. С. 120.

театра «чистого движения» оказывается в русле сближения драматургии с киноискусством. Острота действий его драм, повышенная темпоральность, контрасты света и тьмы, сменяемость сцен, близкая раскадровке кино, стоп-кадры, движущиеся фрагменты сцены, напоминающие перемещение кинокамеры, специфика диалогов, по краткости и энергоемкости напоминающих титры немого кино, и другие приемы явно сигнализировали о целенаправленном обновлении традиционных театральных средств, сближающих театр и кино.

Приемы монтажа, которые явились одним из серьезных открытий в технике ранней кинематографии, становятся важным новшеством для театра и драматургии, традиционно тяготеющей к линейно присоединительной логике. Использование монтажности в структуре драм позволяло изменить узкую трехмерность сцены, разбивая и расширяя сценическое пространство. Текст драм оказывается как бы прошитым монтажными кусками, имеющими законченный сюжетный смысл и, как в калейдоскопе, создающими новые смысловые единства.

Именно в эти годы в ряде работ С. Эйзенштейна развивается концепция монтажа как мировосприятия, при котором «из отдельных фрагментов создается новая реальность, а сопоставление двух и более монтажных кусков – не сумма, а произведение»,²⁴² – концепция, несомненно творчески воспринятая Лунцем.

Таким образом, структурные и другие синтезирующие моменты формируют новую для драматургии стилистику, близкую по темпоральности и визуальности к кинематографу.

Особую роль в драматургии Лунца играют *ремарки*, принципиально разрушающие традиционные формы, воссоздающие многие разнообразные ряды, разворачивающие и обогащающие свое присутствие в театральном действии.

Таково новое свойство ремарки, переходящей в жанр сценарных планов, сценарных зарисовок, уходящей от чисто служебной роли. Характерный пример подобной ремарки, который рисует обобщенный, как бы увиденный через

²⁴² Эйзенштейн С.М. Монтаж... С. 19.

кинообъектив визуально-звуковой образ толпы, можно наблюдать в пьесе «Обезьяны идут!»: «Толпа изгибается и шипит, как хлебный квас». Ремарки в пьесах Лунца вступают в опережающие отношения, вводя огромное количество звуковых эффектов, заменяющих действие и способствующих ускорению ритма. Стилистика подобных ремарок часто способствует лаконизму, стилевой броскости, экспрессии, характерными для кинопоэтики. Богатство и многообразие форм ремарки в стилистическом поле драматургии Лунца прежде всего свидетельство значимости содержательности их присутствия в тексте пьесы, концентрированности на природе конфликта драмы. Сценарная ремарка продвигает драматургическую поэтику по пути синкретизации искусств.

В драматургических текстах Лунца взаимодействие с киноискусством было направлено на внедрение приемов, которые органически вписывались в театральную специфику, в то же время принципиально ее обновляя.

Структура диссертационного исследования поэтапно вводит в системное поле поэтики драматургии Льва Лунца, свидетельствующее о роли и значении его драматургического вклада в историко-литературную парадигму XX столетия. Введенные в научный обиход позиции данного исследования служат обоснованием новизны и актуальности, расширяя и углубляя развитие русской драматургии на протяжении всего XX века.

Итоги, полученные в процессе решения поставленных задач, могут быть использованы в дальнейшей разработке расширенной эволюционной карты истории и теории русской драматургии XX века.

Библиография

Произведения Льва Лунца

1. Бертран де Борн. Трагедия // Город. – 1923. – № 1.
 2. Вне закона. Трагедия // Беседа. – 1923. – № 1. – С. 43–125.
 3. Восстание вещей. Киносценарий // Новый журнал. – Нью-Йорк. – 1965. – № 79.
 4. Город Правды. Антиутопия // Беседа. – 1924. – № 5. – С. 63 – 101.
 5. Завещание царя. Киносценарий. Сб. Рассказы. Статьи. Рецензии. – Мюнхен, 1983.
 6. Обезьяны идут! Фарс // Веселый альманах. – Пг., 1923.
 7. Сын Шейха. Неоконч. пьеса // РГАЛИ, Ф. 2578, оп. 1, Ед. хр. 1, Л. 1–30.
- Критические, теоретические статьи и рецензии Льва Лунца
8. Бернард Шоу. Кандида // Жизнь искусства. – 1922. – № 20. – 23 мая. – С. 1.
 9. Детский смех // Жизнь искусства. – 1919. – № 305. – 29–30 ноября. – С. 2.
 10. М. Ю. Лермонтов. Маскарад // РГАЛИ, Ф. 2578, оп. 1, Ед. хр. 17, Л. 18.
 11. Мариводеж // Жизнь искусства. – 1920. – 16, 19, 21 января. – № 344, 345, 348. – С. 1–2.
 12. На Запад! // Беседа. – 1923. – № 3. – сентябрь-октябрь. – С. 259–274.
 13. Новые поэты // РГАЛИ, Ф. 2578, оп. 1, Ед. хр. 17, Л. 1–13.
 14. Об идеологии и публицистике // Новости. – 1922. – № 23. – С. 110–114.
 15. Об инсценировке сатирических романов // Жизнь искусства. – 1919. – № 284–289. – 4–5 ноября. – С. 1.
 16. Письмо в редакцию (Ответ «Серапионовых братьев» Сергею Городецкому) // Жизнь искусства. – 1922. – 28 марта. – № 13. – С. 7.
 17. Посмертная литература о Блоке // Ежегодник РО Пушкинского Дома на 2000 год. – СПб., 2004. – 517 с.

18. Почему мы Серапионовы братья // Литературные записки. – Пг., 1922. – № 3. – С. 30–31.
19. Путешествие на больничной койке // Новый журнал. – 1968. – № 90.
20. Рецензия на книгу В. Лидина «Моря и горы» // Книга и революция. – 1922. – № 6. – С. 101.
21. Рецензия на книгу: Вс. Иванов. Седьмой берег // Книга и революция. – 1923. – № 1. – С. 55–56.
22. Рецензия на книгу: И. Эренбург. Необычайные похождения Хулио Хуренито и его учеников // Город. – 1923. – № 1. – С. 101–102.
23. Рецензия на книгу: Эккарт фон Сидов. Культура декаданса. (Дрезден, 1922) // Книга и революция. – 1922. – № 9–10. – С. 2.
24. Рецензия на перевод В. Шкловского трактата Данте «О народной речи» // Книга и революция. – 1922. – № 6.
25. Творчество режиссера // Жизнь искусства. – 1920. – 9 января. № 337–338. – С. 1.
26. Театр Ремизова // Жизнь искусства. – 1920. – 15 января. – № 343. – С. 2.
27. Уильям Шекспир. Отелло // РГАЛИ, Ф. 2578, оп. 1, Ед. хр. 1, Л. 16, 17.
28. Цех поэтов // Книжный угол. – 1921. – № 8.

Список использованной литературы

29. Аль, Д. Основы драматургии / Д. Аль – СПб. : СПб ГУКИ, 2004. – 280 с.
30. Араб-Оглы, Э. А. В утопическом антимире / Э. А. Араб-Оглы // О современной буржуазной эстетике. – Вып. 4. – М., 1976. – С. 72–103.
31. Барбой, Ю. М. Структура действия и современный спектакль / Ю. М. Барбой. –Л. : ЛГИТМиК (Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии им. Н. К. Черкасова), 1988. – 200 с.
32. Бахтин, М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М. М. Бахтин. – М. : Художественная литература, 1975. – 504 с.
33. Бахтин М. М. Собр. соч. в 7 т. Т. 6. М. : Русские словари, 2002.

- 34.Бахтин, М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин. – М. : Художественная литература, 1965. – 543 с.
- 35.Белая, Г. Дон-Кихоты 20-х годов : «Перевал» и судьбы его идей / Г. Белая. – М. : Советский писатель, 1989. – 396 с.
- 36.Бердяев, Н. Смысл истории / Н. Бердяев. – М. : Мысль, 1990. – 176 с.
- 37.Берковский, Н. Я. Мир, создаваемый литературой / Н. Я. Берковский. – М. : Советский писатель, 1989. – 496 с.
- 38.Берковский, Н. Я. Статьи о литературе / Н. Я. Берковский. – М. ; Л. : Гослитиздат. Ленингр. отд-ние, 1962. – 452 с.
- 39.Блок, А. Собрание сочинений : в 8 т. / А. Блок. О репертуаре коммунальных и государственных театров. – М. ; Л. : Гослитиздат, 1962. – Т. 6. – С. 276.
- 40.Блок, А. Собрание сочинений в 12 т. / А. Блок. – Т. 12. – Л., 1936. – С. 181.
- 41.Богуславский, А. О. Русская советская драматургия. Основные проблемы развития : в 3 т. / А. О. Богуславский, В. А. Диев. – М. : Издательство Академии Наук СССР, 1963. – Т. 1. (1917–1935) – 376 с.
- 42.Борев, Ю. О трагическом / Ю. Борев. – М. : Советский писатель, 1961. – 392 с.
- 43.Ван-Везен, Ю. Кино-Слово-Музыка / Ю. Ван-Везен // Жизнь искусства. – 1924. – № 1. – С. 3.
- 44.Бунин, И. Окаянные дни / И. Бунин // Своевременные мысли, или Пророки в своем отчестве / сост. М.С. Глинка. – Л., 1989. – 204 с.
- 45.Васильев, В. Е. Группа «Серапионовы братья» / В. Е. Васильев // Русская литература XX века. Школы. Направления. Методы творческой работы / под ред. С. И. Тиминой. – М. : Высшая школа, 2002. – С. 153-185.
- 46.Вахтангов, Е. Записки. Письма. Статьи / Е. Вахтангов. – М. ; Л. : Искусство, 1939. – 408 с.
- 47.Воронский, А. Об отшельниках, безумцах и бунтарях // Красная новь. – 1921. – № 1. – С. 292–295.

- 48.Воронский, А. Рецензия на альманах Серапионовы братья / А. Воронский // Красная новь. – 1922. – № 3. – С. 265–269.
- 49.Гинзбург, М. Я. Стиль и эпоха / М. Я. Гинзбург. – М. : Госиздат, 1924. – 238 с.
- 50.Голль, И. Современный германский театр / И. Голль // Жизнь искусства. – 1924. – № 18. – 29 апреля. – С.4.
- 51.Горбов, Д. Поиски Галатеи. Статьи о литературе / Д. Горбов. – М.: Изд. Федерация, 1929. – 298 с.
- 52.Горький, М. / М. Горький / Несвоевременные мысли // Новая жизнь. – 1917. – № 195. – 7 декабря.
- 53.Горький, М. Памяти Л. Лунца / М. Горький // Беседа. – 1924. – № 5. – С. 61.
- 54.Гофман, Э. Т. А. Серапионовы Братья / Э. Т. А. Гофман [предисловие Г. Гугнина]. – М. : Высшая школа, 1994. – 736 с.
- 55.Гудкова, В. В. Рождение советских сюжетов. Типология отечественной драмы 1920-х – начала 1930-х годов / В. В. Гудкова. – М. : НЛО, 2008. – 452 с.
- 56.Добренко, Е. Музей революции. Советское кино и сталинский исторический нарратив / Е. Добренко. – М. : НЛО, 2008. – 224 с.
- 57.Драма и театр : Сборник научных трудов / под ред. Н. И. Ищук-Фадеевой. – Тверь : ТГУ, 2009. – Вып. VII. – 276 с.
- 58.Евстигнеева, А. Серапионы и их младший брат скоморох. (Об архиве Л. Лунца) / А. Евстигнеева // Встречи с прошлым. Вып. 4. – М., 1982. – С. 215–222.
- 59.Жданов, А. Доклад о журналах «Звезда» и «Ленинград» / А. Жданов. – М. : Госполитиздат, 1956. – 29 с.
- 60.Замятин, Е. Серапионовы братья / Е. Замятин // Литературные записки. – 1922. – № 1. – С. 7.

61. Замятин, Е. Сочинения в 4-х т. [ред. Е. Жиглевич, вст. ст. А. Кашина] / Е. Замятин. – Munchen: A. Neimanis Buchvertrieb und Verlag, 1970. – Т. 4 (1988). – 602 с.
62. Зверев, А. Зеркала антиутопий / А. Зверев // Антиутопии XX века. – М. : Книжная палата, 1989. – С. 336–349.
63. Зверев, А. «Когда пробьет последний час природы». Антиутопия. XX век / А. Зверев // Вопросы литературы. – 1989 – №. 1. – С. 26–69.
64. Иванов, Вяч. Вс. Монтаж как принцип построения в культуре первой половины XX в. // Монтаж. Литература, Искусство, Театр, Кино. [сост. М. Ямпольский] – М., 1980. – С. 120-134.
65. Иванов, Вяч. Дионис и прадионисийство / Вяч. Ив. Иванов. – СПб. : Алетейя. – 1994. – 350 с.
66. История русской драматургии : вторая половина XIX – начало XX века до 1917 года / ред. Ю. М. Лотман. – Л. : Наука, 1987. – 658 с.
67. Ичин, К. Драмско стваралаштво Лава Лунца / К. Ичин. – Београд : Филолошки факултет, 2002. – 461 с.
68. Ичин, К. Лев Лунц. Брат-скоморох (О драматургии Льва Лунца) / К. Ичин. – Белград : Изд-во филологич. ф-та в Белграде, 2011. – 348 с.
69. Ищук-Фадеева, Н. И. Заглавие в драматическом тексте : к постановке проблемы / Н. И. Ищук-Фадеева // Театр в книжных памятниках / под общ. ред. А. Колгановой. – М., 2002. – 272 с. – С. 234–245.
70. Йованович, М. Полилог о конце : Блок Маяковский-Лунц / М. Йованович // Поэзия и живопись. Сборник трудов памяти Н. И. Харджиева / сост. и общ. ред. М. Б. Мейлаха и Д. В. Сарабьянова. – М. : Языки русской культуры, 2000. – 848 с. – С. 441–454.
71. Йованович, М. Ценный вклад в изучение русской драматургии / М. Йованович // Русская мысль. Париж. – 2003. – № 4475. – 16 октября.

72. Каверин, В. «Здравствуй, брат. Писать очень трудно...» Портреты. Письма. Воспоминания / В. Каверин. – М. : Советский писатель, 1965. – 255 с.
73. Казанский, Б. В. Метод театра Анализ системы Н. Н. Евреинова / Б. В. Казанский. – Л. : Academia, 1925. – 172 с.
74. Канунникова, И. А. Русская драматургия XX века / И. А. Канунникова. – М. : Флинта; Наука, 2003. – 208 с.
75. Коган, П. С. Кино и литература / П. С. Коган // Советский экран. – 1928. – № 35.
76. Коган, П. Литература о театре / П. Коган // Печать и революция. – 1921. – № 3. – С. 117.
77. Коновалова, А. О. Кинодраматургия Н. Эрсмана : эволюция и поэтика : автореф. дис. ... канд. филол. наук. – СПб., 2012. – С. 10.
78. Крайнев, А. Праздник мистерии / А. Крайнев // Жизнь искусства. – 1918. – № 3. – С. 11.
79. Краснова, М. Гротескный шаг обезьян / М. Краснова // Новый мир. – 2005. – № 3. – С. 112.
80. Крусанов, А. Русский авангард : 1907-1932. Исторический обзор. // в 3 т. – М. : Новое литературное обозрение, 2003. – 1104 с.
81. Кугель, А. О «новом театре» / А. Кугель // Жизнь искусства. – 1924. – № 2. – С. 3.
82. Кукулин, И. Скоморох-западник / И. Кукулин // Новое литературное обозрение. – 2012. – № 2. – С. 346–351.
83. Ланин, Б. А. Русская антиутопия XX века. / Б. А. Ланин, М. М. Боришанская – М. : Онега, 1994. – 247 с.
84. Ланин, Б. А. Русская литературная антиутопия / Б. А. Ланин. М. : Алконост, 1993. – 199 с.

85. Левин, Р. Об альманахе «Серапионовы братья» / Р. Левин // Литератур. еженедельник. – 1923. – № 20/21. – С. 11–12.
86. Левитан, Л. С. Основы изучения сюжета / Л. С. Левитан, А. М. Цилевич. – Рига : Звайгзне, 1990. – 187 с. – С. 158.
87. Лелевич, Г. Выступление на диспуте в Центральном клубе Московского Пролеткульта «О Серапионовых братьях» и литературе вообще / Г. Лелевич // На посту. – 1927. – № 4. – С. 12.
88. Ли Сын Ок. Элементы антиутопии в драматургии М. Булгакова 1920-1930-х гг. : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Сын Ок Ли. – СПб., 2009. – 180 с.
89. Литературное наследство. Т. 70 (Горький и советские писатели. Неизданная переписка). – М. : Академия наук, 1963. – С. 562–568.
90. Лотман, Ю. М. Диалог с экраном / Ю. М. Лотман, Ю. Г. Цивьян. – Таллинн : Александра, 1994. – 216 с.
91. Лотман, Ю. М. Избранные статьи в 3 т. – Таллинн : Александрия, 1992. – 1440 с.
92. Лотман, Ю. М. Художественное пространство в прозе Гоголя / Ю. М. Лотман // В школе поэтического слова : Пушкин, Лермонтов, Гоголь. – М., 1988. – С. 251–293.
93. Луначарский, А. В. Драматические произведения : в 2 т. / А. В. Луначарский. – М. : ГИЗ, 1923. – С. 6.
94. Луначарский, А. Заметки о западной литературе : несколько слов о германском экспрессионизме / А. Луначарский // Жизнь. – 1922. – № 1. – С. 76–82.
95. Луначарский, А. В. Неизвестные материалы / А. В. Луначарский // Литературное наследство. – М.: АН СССР, 1980. – Т. 82.
96. Луначарский, А. В. О задачах театра в связи с реформой Наркомпроса / А. В. Луначарский // Культура Театра. – 1921. – № 4. – С. 2.

97. Луначарский, А. В. Собр. соч. в 8 т. / А. В. Луначарский. – М. : Художественная литература, 1963–1967. – Т. 7 (1966) (Эстетика. Литературная критика. Статьи, доклады, речи. 1903–1928). – 4912 с.
98. Лунц, Л. Вне Закона. Пьесы, рассказы, статьи / Л. Лунц ; [вступ. ст. С. М. Слонимский. Воскресение из небытия]. – СПб. : Композитор, 1994. – 200 с.
99. Лунц, Л. Завещание царя. Неопубликованный киносценарий. Рассказы. Статьи. Рецензии. Письма. Некрологи / сост. и предисл. В. Шрика / Л. Лунц. – Мюнхен : Sagner, 1983. – 198 с. – С. 13–39.
100. Лев Лунц и «Серапионовы братья» / публ. Г. Керна // Новый журнал (Нью-Йорк). 1966. № 82. – С. 136-192; № 83. – С.132-184.
101. Лунц, Л. Литературное наследие / Л. Лунц ; [предисл., коммент., сост., подгот. текстов и указателя имен А. Л. Евстигнеевой]. – М. : Научный мир, 2007. – 744 с.
102. Лунц, Л. Обезьяны идут. Собрание произведений / Л. Лунц ; [составление, подготовка текстов, комментарии, указатели, послесловие Е. Лемминга]. – СПб. : Инапресс, 2003. – 752 с.
103. Лунц, Л. Н. Рассказ о скопце. Публикация Д. А. Благова / Л. Н. Лунц // Из творческого наследия советских писателей / отв. ред. Н. А. Грознова. – Л. : Наука, 1991. – 337с. – С. 285–295 (Академия наук СССР Институт русской литературы Пушкинский Дом).
104. Лунц, Л. «Родина» и другие произведения / Л. Лунц; [составление, послесловие и примечания М. Вайнштейна]. – Иерусалим : Серия Память, 1981. – 214 с.
105. Марджанов, К. А. // Вестник театра. – 1919. – № 39. – С. 10.
106. Марджанов К. А. // Вестник театра. – 1920. – № 72–73. – С. 14.
107. Мартянова, И. А. Киновек русского текста: парадокс литературной кинематографичности / И. А. Мартянова. – СПб. : САГА, 2002. – 224 с.

108. Мартянова, И. А. Текст киносценария и киносценарий текста / И. А. Мартянова. – СПб. : САГА, 2003. – 204 с.
109. Махов, А. Е. Антиномии игры / А. Е. Махов // Традиционная культура. – 2001. – № 1. – С. 3–6.
110. Маяковский, В. В. Кино. Сценарии. Статьи. Письма. Речи; [вст. статья и ред. А. В. Февральского] / В. В. Маяковский. – М. : Госкиноиздат, 1940. – 328 с.
111. Маяковский, В. Полное собрание сочинений в 13 т. / В. Маяковский. – М. : Гослитиздат, 1956. – Т. 2. – С. 359.
112. Медведев, П. Н. Формальный метод в литературоведении / П. Н. Медведев. – Л. : Прибой, 1928. – 232 с. – С. 149.
113. Мейерхольд, Вс. Статьи. Письма. Речи. В 2-х частях. Ч. 2. 1917–1939 / Вс. Мейерхольд. – М. : Искусство, 1968. – 643 с.
114. Мелик-Хаспабов, В. Луиджи Пиранделло – представитель послеверсальской Европы / В. Мелик-Хаспабов // Жизнь искусства. – 1924. – № 32. – 5 августа.
115. Мелик-Хаспабов, В. Социальный сценарий «Д.Е.» / В. Мелик-Хаспабов // Жизнь искусства. – 1924. – № 27. – 1 июля. – С. 2.
116. Методология анализа литературного произведения : сборник статей / под ред. Ю. Б. Борева. – М. : Наука, 1988. – 347 с.
117. Могиленский, М. Современная художественная литература. Беллетристика «Круга» / М. Могиленский // Книга и революция. – 1923. – № 4.
118. Монтаж. Литература, искусство, театр, кино : сборник статей ; [сост. М. Ямпольский]. – М. : Наука, 1988. – 236 с.
119. Нефагина, Г. Л. Поэтика драматургии футуристов и ОБЭРИУтов (к вопросу о преемственности) / Г. Л. Нефагина // Научные труды кафедры русской литературы БГУ. Вып. V – Минск : РИВШ БГУ, 2008. – С. 77–95.
120. Норман, И. Театральная Москва / И. Норман // Жизнь искусства. – 1923. – № 36. – 11 сентября. – С. 43.

121. Обатнина, Е. Р. А. М. Ремизов и «Серрапионовы братья» (к истории взаимоотношений) // «Серрапионовы братья» в собраниях Пушкинского дома. Материалы. Исследования. Публикации. – Спб. : Изд. «Дмитрий Буланин», 1998. – 191 с. – С. 171–185.
122. Пазолини, П. Паоло. Сценарий как структура, тяготеющая к иной структуре / П. Паоло Пазолини // Киносценарии. – 1989. – № 4.
123. Петров, Н. Русский театр за границей / Н. Петров // Жизнь искусства. – 1923. – № 36. – 11 сентября. – С. 16.
124. Пиотровский, А. Новые пьесы / А. Пиотровский // Книга и революция. – 1923. – №3 (27).
125. Полонская, Е. Г. Города и встречи / Е. Г. Полонская. – М. : Новое литературное обозрение, 2008. – 656 с.
126. Поэтика кино. Перечитывая поэтику кино. – СПб. : РИИИ, 2001. – 268 с.
127. Поэтика кино : сборник статей / под ред. Б. М. Эйхенбаума. – М. ; Л., 1927.
128. Поэтика. Словарь актуальных терминов / гл. науч. ред. Н. Д. Тamarченко. – М. : Издательство Кулагиной, Intrada, 2008. – 358 с.
129. Радлов, С. Доклад «Производственная программа Театра народной комедии» на заседании союза Рабис 18 октября 1920 г. – ЛГАОРСС. – ф. 255, оп. 1. – д. 2139. – л. 2–3.
130. Радлов, С. Статьи о театре. 1918–1922 / С. Радлов. – Петроград : Мысль, 1923. – 94 с. – С. 37–58.
131. Радлов, С. Театр экспериментальных установок / С. Радлов // Временник. – 1919. – № 1. – С. 30.
132. Российский гуманитарный энциклопедический словарь : в 3 т. – М. : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС : Фил. фак. СПбГУ, 2002. – Т. 1. – 688 с.
133. Русская литература XX века. Словарь : в 3 т. / под ред. Н. Н. Скатова. – М. : ОЛМА-ПРЕСС Инвест, 2005. – 2288 с.
134. Русская литература XX века : Школы, направления, методы творческой работы / под ред. С. И. Тиминой]. – М. : Издательство Logos, 2002. – 586 с.

135. Салайчикова, Я. Киносценарии Л. Лунца «Восстание вещей» и тема мировой катастрофы в литературе XX века / Я. Салайчикова // Русская литература. – 1998. – № 2. – С. 137–142.
136. Салайчикова, Я. Литературное творчество Лунца / Я. Салайчикова. – Вроцлав, 1990. – 142 с.
137. Сахно, И. М. Русский авангард. Живописная теория и поэтическая практика / И. М. Сахно. – М. : Диалог-МГУ, 1999. – 351 с.
138. Свербилова, Т.Г. Трагикомедия в советской литературе. Генезис и тенденции развития / Т.Г. Свербилова. – Киев : Наукова думка, 1999. – 145 с.
139. Серапионовы братья. Альманах 1921 ; [предисл. и комм. Б. Хеллмана]. – СПб. : Лимбус Пресс, 2012. – 448 с.
140. «Серапионовы братья» в зеркалах переписки ; [вступ. статья Е. Лемминга]. – М. : Аграф, 2004. – 544 с.
141. Серапионовы Братья в собраниях Пушкинского дома. Материалы. Исследования. – СПб. : РАН, 1998. – 194 с.
142. Серапионовы братья: философско-эстетические и культурно-исторические аспекты. К 90-летию образования литературной группы / Государственный музей К. А. Федина; ред. и сост. Л. Ю. Коновалова, И. В. Ткачева. – Саратов : Орион, 2011. – 272 с.
143. Слонимский, М. Восемь лет «Серапионовых братьев» / М. Слонимский // Жизнь искусства. – 1929. – № 11. – 10 марта. – С. 5.
144. Смышляев, В. Театр в Германии / В. Смышляев // Театр. – 1922. – № 2. – С. 42–43.
145. Соболев, Ю. Из Московских наблюдений / Ю. Соболев // Вестник театра. – 1921. – № 21. – С. 7.
146. Соболев, Ю. Театр чистого движения / Ю. Соболев // Театр. – 1922. – № 3. – С. 66–68.

147. Советский Театр. Документы и материалы. Русский Советский театр / ред. А. З. Юфит. – Л. : Искусство, 1968. – 548 с. – С. 391–402 (Театры Петрограда).
148. Страшкова, О. В. Смыслы и формы «новой драмы» в истории русской драматургии конца XIX – начала XX века : дис. ... д-ра филол. наук : 10.01.01 / Ольга Константиновна Страшкова. – Ставрополь, 2006. – 542 с.
149. Тамарченко, Н. Д. Теоретическая поэтика : понятия и определения / Н. Д. Тамарченко. – М. : РГГУ, 1999. – 286 с.
150. Тамарченко, Н. Д. Теория литературы в 2 т. / Н. Д. Тамарченко. – М. : Академия, 2004. – 513 с.; 369 с.
151. Тарковский, А. А. Лекции по кинорежиссуре / А. А. Тарковский // Искусство кино. – 1990. – № 9. – С. 101–108; – № 11. – С. 83–91.
152. Тимина, С. И. Культурный Петербург : ДИСК-1920-е годы / С. И. Тимина. – СПб. : Логос, 2001. – 453 с.
153. Тимина, С. И. Русская литература XX века / С. И. Тимина, Н. Ю. Грякалова, О. А. Лекманов. – М. : АCADEMIA, 2010. – 368 с.
154. Тихомирова, Е. Законы истории и законы текста. (Лев Лунц) / Е. Тихомирова // Новый мир. – 1995. – № 10. – С. 161.
155. Троцкий, Л. Дневники и письма / Л. Троцкий; [под ред. Ю. Г. Фельштинского; [предисловие А. А. Авторханова]. – М. : Издательство гуманитарной литературы, 1994. – 256 с.
156. Троцкий, Л. Литература и Революция / Л. Троцкий; [вст. статья Ю. Борева]. – М. : Политиздат, 1991. – 400 с.
157. Тынянов, Ю. Н. Кино-Слово-Музыка. Кино / Ю. Н. Тынянов // Жизнь искусства. – 1924. – № 1. – С. 27.
158. Тынянов, Ю. Н. Об основах кино / Ю. Н. Тынянов // Сб. «Поэтика кино» / под ред. Б. М. Эйхенбаума. – М. ; Л., 1927. – С. 62–80.

159. Тюпа, В. И. Аналитика художественного : микроформа. (Введение в литературоведческий анализ) / В. И. Тюпа. – М. : Лабиринт, РГГУ, 2001. – 189 с.
160. Тюпа, В. Нарратив и другие регистры говорения. / В. Тюпа // Narratotium, 2011 № 1–2.
161. Успенский, Б. А. Поэтика композиции. Структура художественного текста и типология композиционной формы / Б. А. Успенский. – СПб. : Азбука, 2000. – 348 с.
162. Федин, К. Лев Лунц (некролог) / К. Федин // Жизнь искусства. – 1924. – № 22. – 27 мая. – С. 2–3.
163. Филонов, Л. Б. Монтаж в немом кино. Ч. 1 / Л. Б. Филонов. – М., 1973. – С. 71.
164. Форш, О. Сумасшедший корабль / О. Форш ; [вступ статья, составление и комментарии С. Тиминой]. – Л. : Художественная литература (Ленинградское отделение), 1988. – 424 с.
165. Фрезинский, Б. Я. Заколдованные сочинения Льва Лунца: Грустная история в документах и письмах / Б. Я. Фрезинский // Звезда, 1997. – № 12. – С. 149–171.
166. Фрезинский, Б. Судьбы Серапионов. Портреты и сюжеты / Б. Фрезинский. – СПб. : Академический проект, 2003. – 592 с.
167. Хализев, В. Е. Драма как род литературы / В. Е. Хализев. – М. : изд-во Московского университета, 1986. – 135 с.
168. Ханзен-Лёве, О. А. Русский формализм / О. А. Ханзен-Лёве. – М. : Языки русской культуры, 2001. – 672 с.
169. Хегнер, С. К. Приемы кино в «Ненормальном явлении» Л. Лунца / С. К. Хегнер // Анализ текста : метод и результат. – СПб. : Изд. Рус. Христианского гуманитарного института, 1996. – С. 99–104.
170. Цивьян, Ю. Г. На подступах к карпалистике. Движение и жест в литературе, искусстве и кино. / Ю. Г. Цивьян. – М. : НЛО, 2010. – 327 с.

171. Чудакова, М. Без гнева и пристрастия: Формы и деформации в литературе 20-30-х гг. / М. Чудакова // Литература советского прошлого. Избранные работы. – М. : Языки русской культуры, 2001. Т.1. – С. 309–338.
172. Чудакова, М. О сборнике сочинений Льва Лунца // РГАЛИ, Ф. 2578, оп. 1, Ед. хр. 4, Л. 1.
173. Чуковский, К. Дневник в двух книгах. Книга 1. 1901–1929 / К. Чуковский. – М., 1991. – 454 с.
174. Шварц, Е. Живу беспокойно... Из дневников / Е. Л. Шварц. – Л. : Советский писатель, 1990. – 752 с.
175. Шерель, А. Звук в немом кино / А. Шерель // Экранные искусства и литература : немое кино. – М. : Наука, 1991. – С. 157.
176. Шкловский, В. Б. Как писать сценарии / В. Б. Шкловский. – М. ; Л. : Худлит., 1931. – 84 с.
177. Шкловский, В. Б. Новая литературная форма / В. Б. Шкловский // Жизнь искусства. – 1923. – № 28. – 17 июля.
178. Шкловский, В. Б. О теории прозы / В. Б. Шкловский. – М. : издательство Федерация, 1929. – 267 с.
179. Шкловский, В. Сентиментальное путешествие. – Берлин, 1923.
180. Шкловский, В. Б. Серапионовы братья / В. Б. Шкловский // Книжный угол. – 1921. – № 7. – С. 20.
181. Эйзенштейн, С. М. Избранные произведения : в 6 т. / С. М. Эйзенштейн. – М. : Искусство, 1964–1971. Т.2. 1964.
182. Эйзенштейн, С. М. Избранные статьи / С. М. Эйзенштейн. – М. : Искусство. – 1956. – 456 с.
183. Эйзенштейн, С. М. Монтаж / С. М. Эйзенштейн. – М.: Эйзенштейн-центр; Музей кино, 2000. — 592 с.
184. Эйхенбаум, Б. Литература. Теория. Критика. Полемика / Б. Эйхенбаум. – Л. : Рабочее издательство «Прибой», 1927. – 304 с.

185. Эйхенбаум, Б. М. О литературе. Работы разных лет / Б. М. Эйхенбаум. – М. : Советский писатель, 1987. – 543 с.
186. Эренбург, И. А все-таки она вертится! / И. Эренбург – М., Берлин, 1922.
187. Эренбург, И. Заметка о новом русском театре / И. Эренбург // Театр. – 1922. – № 1. – С. 14–15.
188. Эфрос, Н. Театральные очерки / Н. Эфрос // Жизнь. – 1922. – № 1. – С. 146–157.
189. Юрьева, Л. М. Русская антиутопия в контексте мировой литературы / Л. М. Юрьева. – М. : ИМЛИ РАН, 2005. – 320 с.
190. Guthke, K. Modern Tragicomedy. An investigation into the nature of the Genre / K Guthke. – New York, 1996.
191. Oulanoff, H. The Serapion Brothers, Theory and Practice / H. Oulanoff ; [Ohio State University]. – The Hague, Paris : Mouton and Co, 1966.
192. Kern, G. Serapion Brothers : A Critical Anthology/ G. Kern and C. Collins. – Ardis Publishers, 1975.
193. Kern, G. Leo Lunts, the Serapion Brother. / G. Kern. Dissertation. New York, 1965.
194. Palleske, E. Schillers Leben und Werke / Emil Palleske. – Stuttgart : Krabbe, 1886 (первое издание), переиздано в 2011 г. – 828 с.
195. Russel, R. The Dramatic Works of Lew Lunts / R. Russel // The Slavonic and Eastern European Reviews. – 1988. – № 2.
196. Der Serapion Bruder [Vorwort F. Scholtz]. – Munchen : Wilhelm Fink Verlag, 1971.
197. Struve, G. Geschichte der Sowjetliteratur / G. Struve. – Munchen, 1957.
198. <http://www.enc-dic.com/sociology/Antiutopija-13/html> (дата обращения 30.09.2013).