

На правах рукописи

ВОЛЬСКАЯ Анна Борисовна

Поэтика драматургии Льва Лунца

специальность 10.01.01 – русская литература

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Смоленск
2015

Работа выполнена на кафедре русской литературы федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего профессионального образования «Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена».

Научный руководитель:

Владимир Ефимович Васильев
кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего профессионального образования «Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена».

Официальные оппоненты:

Наталья Геннадьевна Шарапенкова
доктор филологических наук,
и.о. зав. кафедрой скандинавской филологии филологического факультета федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего профессионального образования «Петрозаводский государственный университет»

Татьяна Алексеевна Кукушкина
кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Рукописного отдела Института русской литературы (Пушкинский Дом) Российской Академии наук

Ведущая организация:

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Санкт-Петербургский государственный институт культуры»

Защита состоится « 27 » марта 2015 г. в 14-00 на заседании диссертационного совета Д 212.254.01 при федеральном государственном бюджетном образовательном учреждении высшего профессионального образования «Смоленский государственный университет» по адресу г. Смоленск, ул. Пржевальского, д. 4.

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке ФГБОУ ВПО «Смоленского государственного университета» и на сайте университета

<http://www.smolgu.ru/nauka/disovet/>

Автореферат размещен на сайте ВАК <http://vak.edu.gov.ru>

Автореферат разослан « » _____ 2015 г.

Ученый секретарь диссертационного совета,
доктор филологических наук, доцент

Л.В. Павлова

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, публичными выступлениями в защиту свободы творчества. Деятельность Лунца происходила в рамках литературной группы «Серапионовы братья», объединившей 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 группы: «Почему мы Серапионовы братья», «На Запад!» и другие. Наследие Лунца, несмотря на короткую творческую жизнь писателя (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.

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

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. Слонимский, который после десятилетий молчания осуществил в 1994 году первое российское издание произведений Л. Лунца.¹ Установки Лунца, направленные на поиск новых художественных форм, на свободу волеизъявления художника, уже при жизни привели к тому, что писатель попал в «запретные списки».

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.

Яркий динамизм сюжетов кино, монтажная смена кадров, многообразие новых приемов, высокая степень зрелищности – эти качества эволюционирующего кинематографа Лунц сумел перенести в свои драматургические произведения и найти для них соответствующие литературные формы и приемы. Он рано встал на путь обновления специфики драмы за счет синкре-

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

тизма, совершив, по существу, один из первых прорывов на этом эстетическом направлении.

Дебют Лунца состоялся под знаком понимания исключительной роли и значения драматургии с ее возможностью обращения к массовому зрителю, выхода на прямой диалог с многотысячной аудиторией. Тесный 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. В ситуации революционного переустройства мира жанр трагедии, с точки зрения Лунца, позволял выйти к основным закономерностям эпохи и человека в ней.

Тексты пьес Лунца несут в себе обобщенный опыт русского и западного драматургического искусства: Шиллер, Мольер, Лопе де Вега, Гюго, романтические традиции русской драмы, а также традиции авангарда начала века. Работы исследователей последних лет содержат справедливое утверждение, что Лунц делал ставку на развитие русской литературы и драматургии в контексте мировой литературы.

Контекст русской и мировой классики формировал у Лунца художественные и философские представления о больших мирах и необходимости стремиться в творчестве к этому высокому уровню.

Дебют Лунца состоялся под знаком понимания исключительной роли и значения драматургии с ее возможностью обращения к массовому зрителю, выхода на прямой диалог с многотысячной аудиторией. Тесный 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. В ситуации революционного переустройства мира жанр трагедии, с точки зрения Лунца, позволял выйти к основным закономерностям эпохи и человека в ней.

Ставка на *динамизм* как главный сценический прием обретает в текстах трагедий Лунца («Вне закона», «Обезьяны идут!», «Бертран де Борн») различные варианты и в совокупности с другими художественными средствами способствует модификации традиционного жанра классической трагедии.

Сюжет пьес Лунца, построенных на катастрофических конфликтах мира и человека в нем, позволяет использовать термин Ю. М. Лотмана подчеркивающий значение философской составляющей в текстах с глобальными сюжетами: «индивидуальная модель мира».²

Степень научной разработанности темы исследования.

Работы западных исследователей во второй половине XX века положили начало изучению наследия Лунца (в их распоряжении были тексты Лунца, переведенные на английский, немецкий, итальянский языки, и архивные материалы).

² Лотман Ю. М. Художественное пространство в прозе Гоголя // В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь. М., 1988. С. 251.

Одними из первых работ о группе «Серапионовы братья» была диссертация Гарри Керна «Литературная группа Серапионовы братья»³ и работа Хонгора Уланова.⁴ Их ценность – в восстановлении творческой биографии Л. Лунца, в том числе судьбы его отдельных произведений.

Большинство работ зарубежных исследователей посвящено деятельности группы «Серапионовы братья», личность Льва Лунца упоминается в них, но не становится самостоятельным объектом исследования.⁵

Более основательно к творчеству Лунца обращаются в 1980-е годы. Справедливо суждение сербской исследовательницы Корнелии Ичин: «Лунц как писатель, по сути, был вновь открыт иностранными русистами».⁶ За рубежом в 1980–90-е годы появляются издания произведений Лунца со вступительными статьями и комментариями.⁷

Опубликованная в 1990 году диссертация польской исследовательницы Янины Салайчиковой «Литературное творчество Льва Лунца»⁸ методологически еще строится на общих принципах, объединяющих прозу и драматургию Лунца, и рассматривает их как единое, неделимое целое.

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 проявляется к наследию группы «Серапионовы братья». Публикации архивов Российской Академии Наук (Пушкинского Дома) представляют широкую хронику творческой деятельности группы «Серапионовы братья», знакомят с фондами и каталогами Рукописного отдела.⁹ Наконец, свое «узаконенное место» деятельность группы обретает в учебниках и учебных пособиях 2000-х годов, в них в историко-литературные рамки введены главы о значении творческой деятельности группы в процессе отечественного литературного развития.¹⁰ Однако драматургическое наследие Лунца остается без специального анализа.

В 2000-е годы вышли два наиболее полных издания произведений Л. Лунца: прозы, драматургии, публицистики, переписки, подготовленных Е. Леммингом¹¹ и А. Л. Евстигнеевой.¹² Восполняя факты биографии Лунца и сведения о трагической судьбе его творческих открытий, оба издания рас-

³ Kern G. Lev Lunc, Serapion Brother. New-York, 1965.

⁴ Oulanoff H. The Serapion Brothers, Theory and Practice. The Hague - Paris, 1966.

⁵ Например: в Германии – Вольфанг Шрик: Мюнхен, 1983; в Израиле – М. Вайнштейн. Голос, преодолевший десятилетия: Иерусалим, 1984.

⁶ Ичин К. Лев Лунц. Брат-скоморох (О драматургии Льва Лунца). Белград : Издательство филологич. ф-та в Белграде, 2011.

⁷ Lunc L. Zavescanie sagja (комментарии В. Шрика). Мюнхен, 1983.

⁸ Салайчикова Я. Литературное творчество Лунца. Вроцлав, 1990.

⁹ «Серапионовы братья» в собраниях Пушкинского дома. Материалы. Исследования. СПб. : РАН, 1998.

¹⁰ Васильев В. Е. Группа «Серапионовы братья» // Русская литература XX века: Школы, направления, методы творческой работы. М.: Высшая школа, 2002. С. 153-185.

¹¹ Лунц Л. Обезьяны идут! Собрание произведений / Составление, подготовка текстов, комментарии, указатели, послесловие Е. Лемминга. СПб. : Инапресс, 2003.

¹² Лунц Л. Литературное наследие / Предисловие, комментарии, составление, подготовка текстов и указателя имен А. Л. Евстигнеевой. М. : Научный мир, 2007.

смаатривают проблемы драматургии Лунца обзорно, в виде комментариев и оставляют серьезные лакуны для тщательного литературоведческого анализа и обобщений.

Одна из последних на сегодняшний день зарубежных работ, посвященная творчеству Лунца, защищена в виде докторской диссертации в 2001 году сербской исследовательницей Корнелией Ичин.¹³ 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. Однако, улавливая тенденцию нарастания динамизма, темпа в самой эстетической структуре драматургии двадцатого столетия, Лунц искал собственные творческие пути во взаимодействии с традициями Запада. Включение в работе Корнелии Ичин достаточно скромного наследия Лунца в мировой контекст перегружается множеством сопоставлений с мировой классикой и ведет, с нашей точки зрения, к некоторому переизбытку интертекстуальной информации. 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, является выход в 2012 году альманаха «“Серапионовы братья”. 1921» с надписью на титуле «Печатается впервые»,¹⁴ с ранее не публиковавшимся предисловием М. Горького. Для данного диссертационного исследования несомненный научный интерес в сборнике представляет рукопись пьесы Лунца «Вне закона» с авторской правкой.¹⁵

Цель данной работы – выявление роли драматургии Л. Лунца в эволюции русской драмы, новизны его творческого вклада и определение места Л. Лунца в историко-литературном процессе. Существенно возросшее количество новых фактов и источников дает возможность перехода на следующий этап изучения наследия Лунца, к системному обобщению творческого потенциала его драматургических поисков и экспериментов в области поэтики драмы, к определению степени их эстетической значимости. Многообразие и разносторонность этих поисков, опережающий характер художественных инноваций в драмах начала 1920-х годов определяют задачи современных подходов к этой наиболее содержательной и наименее изученной части наследия Льва Лунца.

Материалом работы явились прижизненные и посмертные издания пьес и сценариев Лунца: трагедий «Вне закона», «Бертран де Борн», трагикомедии «Обезьяны идут!», антиутопии «Город Правды», сценариев «Завещание ца-

¹³ Ичин К. Драмско стваралаштво Лава Лунца. Београд : Филолошки факултет, 2002.

¹⁴ «Серапионовы братья». 1921. Альманах. СПб. : Лимбус Пресс, 2012.

¹⁵ Текст «Вне закона» датирован 1920 годом. В Советском Союзе пьеса не публиковалась, в России – только в 1994 году.

ря» и «Восстание вещей», а также критического, мемуарного и эпистолярного наследия.

Для достижения поставленной **цели исследования** необходимо было решить **следующие задачи**: в контексте художественных поисков первой половины 1920-х годов выявить специфику выдвигаемых в противоборстве эстетических направлений стратегий, методов; проанализировать направление эстетических экспериментов Лунца во взаимодействии с русской драматургической традицией, новациями авангарда, спецификой иных театральных школ; определить системные черты поэтики в драматургическом новаторстве Лунца; выявить место, роль и значение черт кинематографизма в художественных приемах Лунца.

Актуальность диссертационного исследования обусловлена малой изученностью основных аспектов поэтики драматургии Лунца в ее контекстных связях с эпохой 1920-х годов, а также необходимостью объективной оценки системности вклада драматурга: в область жанровых модификаций, вариативность строения сюжета, стилевой спектр и других особенностей в рамках единого художественного целого.

Анализ драматургического материала и полученные выводы позволяют сформировать более полную, спектрально многообразную эволюционную картину развития русской драматургии в культурной атмосфере разлома эпох.

Научная новизна диссертационного исследования заключается в том, что впервые изучаются проблематика и поэтика всего корпуса драматургических произведений Лунца; выявляется и обобщается эстетическая системность образной структуры его пьес; объективно обосновывается значимость его вклада в эволюционные процессы русского драматического искусства в 1920-е годы. Выводы исследования опираются на развернутый анализ поэтики драматургии с точки зрения жанра, включая создание нового для русской драматургии жанра драматической антиутопии («Город Правды»); с учетом сюжета и его динамизма; типологии героев; с точки зрения синкретизма, обогащающего новые драматические формы приемами киноискусства. Все это позволяет научно обосновать место творческого наследия Лунца в истории русской драматургии XX века.

Теоретической основой диссертационного исследования стали труды по истории русской литературы (Д. 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, А. Богуславский и В. Диев); работы по поэтике драмы (В. Шкловский, Б. Томашевский, Б. Эйхенбаум, А. Лосев, В. Тюпа, М. Чудакова и др.), а также режиссуры и кинорежиссуры (Вс. Мейерхольд, А. Таиров, К. Станиславский и В. Немирович-Данченко, Е. Вахтангов, Н. Евреинов, С. Радлов, С. Эйзенштейн, А. Тарковский, Ю. Цивьян, И. Мартынова).

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

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 сценического 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 русской драматургии 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 исследование 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 и истории драматургии.

Апробация работы проходила в форме выступлений на научно-практических конференциях, в том числе на «Герценовских чтениях» 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., а также в форме статей. Основные положения работы отражены в 5 публикациях, в том числе 3 публикациях в рецензируемых печатных изданиях, рекомендованных ВАК РФ для публикации трудов соискателей ученых степеней.

Структура и объем исследования.

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

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во Введении формулируется концепция диссертации, построенная на исследовании драматургии Льва Лунца с точки зрения выявления ее новаторской поэтики, выдвигается задача обобщения эстетических черт этой драматургии под знаком системности; обосновываются актуальность и научная новизна работы, отмечается степень разработанности проблемы, определяются цель, задачи, методологическая основа исследования.

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

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

Дискуссии вокруг проблем развития русской драматургии в первой половине 1920-х годов – это часть общей противоречивой картины сложного пути, который проделали культура и искусство первого пятилетия советской власти в острой полемике о судьбах культуры, литературы, театра.

Ранний послеоктябрьский период с его ожиданиями обновления 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.

Молодой драматург Лев Лунц – активный участник многочисленных дискуссий о месте и роли литературы, о драматургии. Ему близки эмоциональные установки великого В. Мейерхольда и его современников: «Надо взметнуть... <...> Надо сыграть мятежный дух народа, театральные пред-

ставления должны быть непременно грандиозны, непременно с массовыми сценами, непременно героического репертуара».¹⁶

Драматургии 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 культуры занимают многие страницы журналов и газет. Проблематика их велика и разнообразна, ее диапазон широк – от определения критериев новизны до осмысления характера эволюции, отношений с классическими традициями русского искусства и выхода в европейское культурное пространство через обращение к зарубежному репертуару.

Одновременно шел процесс реализации новаторских идей в творчестве ярких режиссерских индивидуальностей современности: Вс. Мейерхольда, Е. Вахтангова, А. Таирова, С. Радлова и других. Жанровая и художественная амплитуда экспериментов колебалась от балаганно-цирковых представлений на театральной сцене до вынесения зрелищ на площади и улицы городов (особенно Петрограда и Москвы), в которых принимали актерское участие многотысячные коллективы, а постановщиками и художественными организаторами были известные поэты, режиссеры, драматурги.

В то же время противоречивость культурной ситуации первого послеоктябрьского пятилетия обнажила конфликт «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.

Репертуарный голод сказывался, в частности, в том, что режиссеры брались за «перелицовку» в современном ключе классической драматургии от Гоголя до Шекспира. Время диктовало установку на предельную упрощенность зрелищ, мотивируя это требованием революционной эпохи донести искусство до неподготовленных народных масс. На сценах появлялись мелодрамы, в которых крестьяне и крестьянки проходили процесс «духовного выпрямления» и из забытых существ превращались в сознательных, активных борцов за новую, светлую жизнь («Марьяна» А. Серафимовича, «Бабы» и «Стена» А. Неверова), выводились герои русской истории – Степан Разин, Емельян Пугачев (пьесы В. Каменского «Степан Разин» (1919), Ю. Юрьина «Сплошной зык» (1920) – с аллюзиями на Октябрьскую революцию.

Мейерхольд осознает и подчеркивает объективную художественную отсталость современной драматургии. В своей статье «О драматургии и культуре театра»¹⁷ (1921) он констатирует эту отсталость, активно пропагандируя жанр трагедии. Уроки Мейерхольда стали одним из толчков творческого рождения драматурга Льва Лунца.

¹⁶ Вахтангов Е. Записки. Письма. Статьи. М.; Л. : Искусство, 1939. С. 127.

¹⁷ Мейерхольд Вс. Статьи, письма, речи, беседы. Ч. 2. 1917–1939. М. : Искусство, 1968. С. 24-30.

В насыщенную дискуссиями о судьбах театра и драматургии атмосферу уже в первые послеоктябрьские годы активно вносит лепту пока еще «великий немой» – кинематограф. Он очень рано вступает в острые, полемические и даже конкурирующие отношения с современным искусством. В выступлениях и публикациях кинорежиссеров и сценаристов все отчетливее звучат слова о кризисе, о драматургическом и эстетическом отставании от своего времени. Кино, с одной стороны, явилось серьезным конкурентом живому театру, с другой – стало реальным носителем творческой энергии, побуждавшей к новым поискам. Л. Лунца и писателей группы «Серрапионовы братья» объединяли задачи художественно, в многообразии эстетических форм и жанров, отразить сложную и противоречивую современную эпоху. Они ставили перед собой задачу ввести русскую литературу в контекст европейских традиций. Для решения таких задач им была необходима творческая свобода, эстетическая независимость.

Рассматриваемый в диссертации период первой половины 20-х годов, характеризуется высокой степенью активности всех сфер русской культуры и искусства, с одной стороны, несущих на себе отпечаток великих традиций, с другой – подвигнутых на решительное обновление.

Драматургия 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 воспринял зов времени как вызов.

1.2. Творческая атмосфера эпохи поиска: учителя и ученики, Дом Искусств, группа «Серрапионовы братья».

Л. Лунц тесно взаимодействовал с крупными учеными-филологами, писателями, поэтами, художниками, режиссерами, оказавшими прямое влияние на его творческую индивидуальность. Так, в творческой биографии Л. Лунца чрезвычайно важны личности Е. Замятина, В. Шкловского, М. Горького.

Уже в ранних работах Шкловского были сформулированы идеи 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».¹⁸ Это была высокая планка, достигнуть которой предлагалось молодым талантливым ученикам. С присущей ему парадоксальностью Шкловский высказывал мысли о целях и призвании в искусстве. Здесь не было назидательного учительства, были импульсы к развитию этих идей в собственном поиске.

Главным предметом филологических трудов Шкловского, роль и значение которого разрабатывается на примерах великой русской классики, был сюжет или, по выражению Шкловского, *сюжетосложение*. Яркую метафору

¹⁸ Шкловский В. Б. О теории прозы. М. : Федерация, 1929. С. 142.

он подарил ученикам: «Сюжет – это грань (ограничение камня), это превращение алмаза в бриллиант».¹⁹

Шкловский демонстрировал в своих семинарах в Доме Искусств аналитические разборы сюжетов и приемов сюжетостроения в мировой зарубежной практике; он ввел 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.

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».²⁰

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 Вс. Мейерхольда 1920-х годов усваиваются Лунцем скорее как неукротимая атака на устаревшую эстетику, чем как захватывающий пример для подражания. Выбор собственного пути был приоритетным во всех начинаниях Лунца.

Свою причастность к рождению писателей-серапионов Е. Замятин подчеркнул в парижском интервью 1932 года, назвав себя «литературным акушером» членов братства.²¹

Наставническую миссию Е. Замятина, ее роль в жизни и деятельности Лунца следует понимать значительно глубже, нежели она прослеживается в их личных контактах. Уже в 1919 году Е. Замятин обращается к соотечественникам со словами: «Мы пережили эпоху подавления масс; мы пережили эпоху подавления личности во имя масс»,²² – и призывает русскую интеллигенцию обратиться к слову.

Замятин, охватывающий своим профессиональным взглядом процессы современной ему литературы, выдвигает важные концептуальные суждения о ее эволюции. Этому посвящены его теоретические статьи «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 – это подлинная филологическая школа для участников самого процесса, создателей литературы и культуры, среди которых заинтересованные серапионы и Лев Лунц.

¹⁹ Шкловский В. Б. О теории прозы... С. 142.

²⁰ Цит. по: Васильев В. Е. Группа «Серапионовы братья» // Русская литература XX века... С. 174.

²¹ Там же... С. 176.

²² Замятин Е. Завтра // Е. Замятин. Сочинения. Мюнхен : А. Neimanis Buchvertrieb und Verlag , 1988. Т. 4. С. 246.

Замятин 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.

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 трагически испытывает последствия запретительно-агрессивных методов подавления свободы творчества.

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 и переписка практически с каждым членом группы. 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”».²³

Горький принимал активное участие в создании центра культуры – Петроградского Дома Искусств (ДИСК) (1919–1924) – это было уникальное событие революционной эпохи.

В ДИСКЕ читались такие курсы: Н. Гумилев «Драматургия», А. Белый «Ритмика», А. Штейнберг «Эстетика», В. Жирмунский «Теория поэзии»; велись практические семинары по «Технике художественной прозы» (Е. Замятин), «Поэтике» (Н. Гумилев); много лекций и семинаров было посвящено переводам мировой литературы. В ДИСКЕ проходили творческие встречи с писателями, поэтами, организовывались выставки современных художников, в семинарах и студиях происходило обсуждение рукописей поэтов, писателей, драматургов. Лунц в стенах ДИСКА приобрел возможность погрузиться в уникальную среду творческого существования.

Уроки учителей органически вошли в мировидение и творчество их учеников.

1.3. Драматургический дебют Льва Лунца: манифестация свободы творческого волеизъявления художника.

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*».²⁴ В качестве главной концепции для создания нового театра, соответствующего времени, Лунц выдвигает создание «театра чистого движения», построенного на высоте энергии сюжета,

²³ Цит. по: Васильев В. Е. Группа «Серапионовы братья» // Русская литература XX века... С. 165.

²⁴ Лунц Л. Вне Закона. Пьесы, рассказы, статьи. / Вступ. ст. С. М. Слонимский. Воскресение из небытия. – СПб. : Композитор, 1994. С. 141. В дальнейшем указание страниц в тексте.

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»).

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 образов героев.

Произведения Лунца ориентированы прежде всего на трагедию, критики сближают его творчество с традициями Шиллера, Шекспира, Гюго, западных романтиков эпохи «бури и натиска». На эти аллюзии их наталкивает тенденция к синкретизму, к интертекстуальности – как выходу к традициям русской и мировой практики. Так шаг за шагом выявляются теоретические опоры драматургии Лунца, реализуемые в его драматических произведениях.

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

Глава 2. Поэтика драматургии Льва Лунца.

2.1. Жанровое многообразие драматургии Лунца.

С первых шагов в драматургии Лунц обращается к разработке жанровых основ трагедии. Главными недостатками русской драматургии Лунц считает отсутствие должной и важной для театра динамичности в развитии фабулы. Лунц пишет: «Фабула – это умение обращаться со сложной интригой, завязывать и развязывать узлы, сплести и расплести – это добыто многолетней кропотливой работой, создано преемственной и прекрасной культурой» (С. 206). Выбрав трагедию как жанр, который должен реализоваться в современной действительности, Лунц исходит из ее классического канона. В образной структуре трагедий Лунца современники увидели новые черты, оценили внутреннюю провидческую концептуальность. Обращаясь к вечным проблемам: человек и власть, человек во власти, толпа как носитель массового сознания, порождающая смуту и в ней находящая свое воплощение, Лунц вскрывает конфликты своего времени. В антиутопии «Город Правды» драматург проецирует настоящее на будущее.

Концепцию трагического Лунц раскрывает в рамках воссоздания картины мира в состоянии катастроф, глобальных исторических сдвигов и человека в эпицентре этих событий. Модификация традиционного жанра разрушает традицию укрупненных программных монологов и диалогов действующих лиц, заменяя ее экспрессивным набором быстро сменяющихся одна другую сцен, молниеносностью кратких реплик, способствуя обострению главного конфликта трагедии.

Способы, которыми автор раздвигает границы жанра трагедии, многообразны. Это происходит за счет введения мощных средств языковой экспрессии, соединения трагического с комическим, лирического с прозаическим. Лунц пользуется приемом «оголения сюжета»; в первой и последующих его трагедиях пружина сюжета до предела сжимается, демонстрируя скорости перехода из одной коллизии в другую, часто посредством быстрой смены сцен. В трагедийное начало пьес органично вводятся иные жанровые образования: элементы комедии обмана, комедии положений, комедии dell'arte; несвойственные этому жанру сниженные персонажи: блудница, потаскушка, наложница.

Современность внесла в изменяющийся жанровый рисунок пьес Лунца новые опорные образные структуры. Таковы сцены с присутствием толп народа, введенные практически во все пьесы Лунца, в которых толпа выполняет не фоновую или сопутствующую роль. Толпа в пьесах Лунца не безмолвствует, ей дано право речевого и сюжетного участия в действии.

Обновлению традиционного жанра трагедии способствует мотивационное разнообразие вставных элементов других жанров. Таков прием лиризации трагедии «Бертран де Борн», пронизанной балладным поэтическим циклом. Содержание и интонации баллад заключают в себе суть фабульного и концептуального каркаса всей трагедии. Вставные новеллы, введенные в смысловую ткань трагедии, создают интертекстуальную глубину, которая способствует обновлению традиционного жанра. Прием сюжетной и стилиевой связи балладного лиризма не имеет в русском изводе драматургических традиций. Интонированная ритмизация в стилистике всей трагедии «Бертран де Борн» вносит также в канонические формы трагедии тяготение к античным образцам.

Трагикомедия «Обезьяны идут!» – еще один шаг к реализации Лунцем жанровых экспериментов. В водевильно-буффонадной фактуре пьесы разворачивается трагедийный конфликт, при этом «жанровая двойственность пронизывает все уровни структуры»²⁵. Атмосфера страха, надвигающейся смертельной опасности, определяет общий конфликт пьесы. В то же время жанровой природой и стилистикой трагикомедии порождено симультанное звучание трагического и комического.

Драматическая антиутопия «Город Правды» занимает особое место в творческой биографии Лунца. Ее жанровая новизна, философская насыщенность, стилевое решение представляют 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 пьесы – проблема подмены высоких идеалов Равенства плоским стереотипом одинаковости,

²⁵ Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий... С.269.

обесчеловечивания, опредмечивания людей. Скука, застой, мертвечина царят в лунцевском «Городе Правды».

Стоя у истоков жанра, Е. Замятин и Л. Лунц оказались жертвами идеологии. Вплоть до конца 70-х – начала 80-х годов литературоведение советской эпохи трактует суть антиутопии в целом отрицательно, отбрасывая ее в сферу буржуазной эстетики и идеологии.

Катастрофизм, который обрекает на исчезновение человека, ищущего, в свою очередь, выход в иное пространство вселенной, – это концепция трагического повествования. Она объединяет внутренние смыслы предшествующих трагедий Лунца.

Лунц отдавал себе отчет в том, что разрабатываемые им в новом формате классические жанровые тенденции покоятся на многовековой устойчивости канона, но при этом подлежат изменению в новом 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».²⁶

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».

2.2. Новаторство в сюжетостроении.

Лунц придавал огромное значение содержательной и структурной составляющим сюжета драмы. Выбор сюжета определяла ориентация на предельное углубление проблематики. Заголовки его драм и трагедий ориентированы на выбор основного конфликта: «Вне закона», «Город Правды», «Обезьяны идут!». Узловые моменты сюжета структурируют содержательную сторону драматического текста, а движение к финалу подводит к так называемому «приговору», т. е. мотиву, завершающему сюжетное движение.

Метасюжетность пьес Лунца проявлена в единстве обращения к событиям эпохи Средневековья, экзотическим странам, где действие пьес происходит в древних замках или абстрагированном библейском пространстве на пути к земле обетованной. Единственный мелодраматичный сюжет пьесы «Обезьяны идут!» разворачивается в рамках «времяпространства»,²⁷ инициирующего катаклизмы XX века как эпохальный сдвиг.

Комментируя подобное сюжетно-композиционное своеобразие, М. Бахтин подводит к типологической общности на основе близких хронотопов: «Главное же во всем этом: сплетение исторического и общественно-публичного с частным и даже сугубо приватным, альковным, сплетение ча-

²⁶ Бахтин М. М. Собр. соч. в 7 т. М. : Русские словари, 2002. Т. 6. С. 120.

²⁷ Бахтин М. М. Собр. соч. в 7 т. Т. 6... С. 121.

стно-жизненной 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 сюжетообразующее значение».²⁸

В современных работах понятие мотивности объединено с сюжетом: «Сюжетная схема – это комплекс взаимосвязанных мотивов».²⁹ В пьесах Лунца они носят обобщенно-значимый смысловой характер: «Вне закона» – *бороться за власть, противостоять тирании власти, жить вне закона, соблюдать законы чести, организовать заговор*; в «Бертране де Борне» – *служить родине, испытывать чувство мести, возглавить бунт, пуститься в погоню, совершить предательство*; в пьесе «Обезьяны идут!» – *приближение врага, призыв быть на страже, сомкнуть ряды, строить баррикады*; в антиутопии «Город Правды»: *следование по бесконечному пути, моление, служение России, вера в правду, справедливость, борьба за равенство, стремление к счастью, наступление катастрофы*. Большинство выявленных в пьесах Лунца мотивов, повторяясь, образуют своеобразную цепочку лейтмотивности.

Убедительна характеристика, которую дают исследователи драматургии Лунца, квалифицируя метасюжетность как тип повествования. Эту черту в прозе Лунца отмечает Е. Лемминг.³⁰ Действительно, метасюжетное сближение здесь не является установкой на сближение событий или конфликтов. Оно организует динамику, активизирует способы разрешения событий, эволюции судеб; оно прочитывается в общефилософской социальной проблематике, в присутствии «болевых точек» эпохи 1920-х годов (драматизм личности в стремлении к абсолютной власти, разрушительный смысл мятежной толпы и т. д.).

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. Тамарченко³¹ «речевой жест» героя. Речь героя в пьесах Лунца концентрирует в себе коммуникативную стратегию текстопорождения и динамизм в развитии сюжета.

Художественное движение сюжета в трагедии «Бертран де Борн» реализуется через ритмизованную стилистику всего текста. Ритмическая система в сценическом решении ускоряет движение, задает ему организованный ритм скорости. С одной стороны, введение «текстов в тексте» в виде пе-

²⁸ Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: Художественная литература, 1975. С. 31.

²⁹ Левитан Л. С., Цилевич А. М. Основы изучения сюжета. Рига: Звайгзне, 1990. С. 158.

³⁰ Лунц Л. Обезьяны идут!.. С. 366.

³¹ Тамарченко Н. Д. Теоретическая поэтика: понятия и определения. М.: РГГУ, 1999. С. 137.

сенных баллад или фрагментов спектаклей усложняет сюжетостроение, с другой – эти сгустки художественно воссозданных текстов способствуют сжатию, коммуникативному сгущению всего развития сюжета. «Пьеса в пьесе» играет роль контрапункта в основном сюжете произведения. Новизна этой сюжетно-композиционной черты очевидна в контексте русской драматургии 1920–50-х годов.

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, трагедийному мотиву. Ритмично, через все действие проходящие звуковые такты способствуют ускорению сюжетного хода.

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

Термин «карнавализация» М. Бахтина³² получил распространение именно в силу отраженной в нем универсальности обобщений, охвативших явления начиная с самых ранних стадий развития культуры.

Лунц активно использует приемы карнавализации в своих драмах, ориентируясь на моменты, сближающие ситуацию «карнавала» с концепцией и сюжетом его пьес. Хаос голосов, амбивалентный смех вступают в сложное взаимодействие с голосами героев, подчас создавая «логику наоборот», опрокидывая сюжетный ход.

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.

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 «вялости» русской классической драматургии.

Высокая темпоральность, приемы энергоемких сюжетов занимают важное место и имеют решающее значение для поэтики драматургии Лунца.

2.3. Герой в драматургии Льва Лунца.

Лунц ставит перед собой задачу – в декорациях прошлых или фантазийных эпох воссоздать мир реальный. Но мир этот он стремится окрасить

³² Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1965.

высокой эстетикой романтизма: «Не чувств требую я, а *страстей*, не людей, а *героев*, не правды житейской, а *правды трагической*» (С. 141).

Личность героя и его персонажное окружение приобретают в свете заявленной авторской концепции особую важность. Главной составляющей в характеристике героя становится вербальная организация образа. От мощи и силы слова, которым наделяен герой трагедии («совершенство трагедийной риторики»,³³ как это квалифицируют специалисты), зависит «глубина и сила очищения зрителя через переживаемые им страх и сострадание».³⁴

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 в трагедии «Вне закона», идеалы родовой мести и приверженность героя своей родине («Бертран де Борн»), крушение антиутопических идеалов («Город Правды»).

Гибель или поражение героев в борьбе за идеалы потребовали в 1920-е годы от драматурга внесения в характеры 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. 96). В сердце героя появляются мотив мести за собственное низкое происхождение: «Я – каменотес!» (С. 94) – и желание, заняв трон, отомстить за это классовое неравенство.

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

Не разрушая приоритета действий над состоянием, драматург находит художественные пути к раскрытию характера героя – через действие и элементы логико-психологического осмысления его поступков, что выводит зрителя к авторской концепции: опасности перерождения массовых кровопролитий в тотальную тиранию («Вне закона»). В трагедии «Бертран де Борн» найдены другие формы авторского самовыражения: через поражение героя и признание им, что его гибель – унижение перед королевской волей. Это ставит героя перед проблемой, суть которой – катастрофизм мира и человека в этом мире. Это нравственный урок.

Лунц отказывается от нереалистической установки на психологизм героя, на раскрытия его чувственного и интеллектуального мира. Его 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

³³ Ищук-Фадеева Н. И. Драма // Драма и театр. Вып. 2. Тверь, 2001. С. 17.

³⁴ Там же.

Комиссар в антиутопии «Город Правды». Налицо конфликт: он охвачен романтикой бунта.

Система персонажей, по существу, во всех трагедиях Лунца сводится к следующему: героя в его окружении сопровождает некий двойник, олицетворяющий моральную поддержку или контрастное поведение в переломные для судьбы героя моменты. Из размышлений В. Шкловского: «Шуты навек остаются в искусстве <...> *Удвоение и параллелизм* линий наследуются еще из мифологии».³⁵ Таковы в трагедиях Лунца персонажи-спутники: Ортуньо («Вне закона»), Папиоль («Бертран де Борн»).

Функции 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 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».

Переноса из поэтики эпохи «бури и натиска» черты, настроение, близкие мотивы, динамизм и экспрессивность стиля, Лунц использует оригинальные решения характеров героев, вводя их в новый контекст проблематики эпохи XX столетия. Герои его драм одержимы 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.

Методом умеренной стилизации Лунц передает портрет эпохи, современником которой он является.

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

3.1. Взаимодействие театральных принципов и приемов драматургии Лунца с кинопоэтикой.

Сама эпоха начала XX века толкала искусство на поиски путей обновления. Серебряный век начал поступательное движение по пути синкретизма, синтеза 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.

³⁵ Шкловский В. О теории прозы... С. 62.

Оказавшись в атмосфере активного противоборства театрального и киноискусства, Лунц избирает путь защиты театра, способствуя его обновлению.

После 1919 года к середине 1920-х годов кино набирает темпы, развивает новые технологии. В кино пришли ставшие впоследствии знаменитыми режиссеры, такие как С. Эйзенштейн, Вс. Пудовкин, Г. Козинцев, А. Ромм, А. Довженко, Ф. Эрмлер, Д. Вертов.

Драматург Лунц по-своему готов к диалогу с кино. Избирая разные формы, прежде всего направленные на размыкание трехмерного пространства, Лунц ищет эстетически мотивированные приемы, многие из которых он берет из поэтики кинематографа.

Принцип монтажа явился одним из серьезных открытий в области кинематографа, оказав при этом большое влияние на драматургию, театр, а позднее на литературу в целом. Для Лунца использование монтажного построения во всем разнообразии интерпретаций 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. 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 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, а воссоединение нескольких эпизодов в пространстве единой сцены являет собой монтаж фрагментов, который, как в калейдоскопе, создает новые 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 похож не на сумму их, а на произведение».³⁶ Лунц реализует такой подход в поэтике драм.

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», необходимость которого обосновывалась режиссером как силь-

³⁶ Эйзенштейн С. М. Избранные статьи. М.: Искусство, 1956. С.268-269.

нейшее 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.

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 разнообразие приемов повторов («Вне закона!», «Обезьяны идут!», «Моя родина!» и др.), которые, по обобщению И. А. Мартыановой, «выполняют, наряду с другими функциями, роль монтажной рифмы».³⁷

Частые повторы, рефрены, короткие и точные, 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 – еще один из приемов для усиления динамики и ритма действия.

Важное место в экспериментальных поисках Лунца занимают *темп* и *ритм* сценического действия. Лунц вводит ритмически организованные приемы, которые способствуют наращиванию темпа драматургического действия за счет стремительности сюжетов, включая в текст пьес «носителей» ритма времени.

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.

Таким образом, практически во всех пьесах Лунца формальные принципы полисобытийного монтажа служат укрупнению, обострению драматического конфликта. По-разному воплощенные в тексте пьес, 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, что будет более подробно рассмотрено далее в работе. Язык жестов, мимика, ракурс в раскрытии образа героя выполняют подчас невербальные функции. Сжатость в динамизме действия служит заострению смысловой природы драмы.

Опыт киностилистики этих лет, ставившей своей целью *показать*, а не *рассказать*, сыграл неопределимую роль в работе драматурга. Динамизм, вошедший в параметры монтажного метода, как и другие многочисленные открытия «великого немого», обостряли творческое воображение Лунца, кото-

³⁷ Мартыанова И. А. Киновек русского текста: парадокс литературной кинематографичности. СПб.: САГА, 2002. С. 15.

рый с первых шагов, работая для театра, стремился обновить его поэтику, в том числе за счет синтезирования с художественными принципами кино.

3.2. Роль ремарки в художественном пространстве пьесы.

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.

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.

С помощью пространственных ремарок Лунц акцентирует сценическое присутствие толпы и ее разнообразие богатством речевого участия в действии: «Толпа на сцене заволновалась, заговорила, зашпорила. Слышны ругательства по адресу правительства, цен на продукты, политические слухи. Вдохи, нытье. Все кричат. Все вскочили. Все волнуются» («Обезьяны идут!», С. 156).

Голоса в ремарках, способствуют движению сюжета, усиливая его экспрессию и динамизм: «Враг близок!», «Враг приближается!», «Враг врывается в город!», «К оружию!» (С. 153, 157, 158) («Обезьяны идут!»). 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 передают квинтэссенцию смыслов происходящего на экране. Выкрики толпы, песни формируют в пьесах художественный портрет времени средствами объемной *речевой панорамы*. В духе лучших приемов кинематографизма драматург воссоздает общие панорамные планы с вкраплением крупных планов – лиц толпы. Лунц разбивает массовую безликость, однородность толпы, дифференцируя в разных пьесах ее человеческую, классовую и т. д. индивидуальность.

В ремарках проявляется художественно-обобщенный, «нарисованный», как будто увиденный через кинообъектив, визуальный образ толпы: «Голпа изгибается и шипит, ищут на ком сорвать злобу» («Обезьяны идут!»). Ремарка берет на себя новую, несвойственную ей *изобразительно-метафорическую функцию*.

Разработка Лунцем многообразия функций ремарки в драме опережает более поздние обращения драматургии к этой стилистике.

Ремарки в пьесах Лунца, вступая в определенные конкурирующие отношения с кино, если учитывать отсутствие звука в кино, демонстрируют перспективы развития драматургии. В пьесах много ремарок, передающих различные *звуковые* эффекты на сцене. 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» за сценой слышны мощный крик и звон оружия, песни трубадуров; в «Городе Правды» звучит «колокольный звон» (С. 173, 174, 185), «трубный призыв» (С.176, 178).

Сценарные планы, как в черно-белом фильме, на протяжении всей пьесы «Город Правды» введением ремарок 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.

Функции ремарок в драмах Лунца часто совпадают с введением и регулярными повторами лейтмотивов. Ремарки концентрируют лейтмотивные повторы, вбирая в себя сам лейтмотив. (Принцип *речитативного повтора* реализован в песни трубадуров: «Уж близится утро» (С.123)).

«Великий немой» демонстрировал свои зрелищные приемы для передачи состояния героя, обращая внимание на повышенный акцент, используя в крупном плане рельефные мазки и наплывы: «схватывание горла», «замах ножом» и т. п. 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», «вздрагивает», «говорят глухо, резко, монотонно», «говорит нервно», «дикий смех в полной тишине», «мрачно», «торжественно», «громко и гневно».

Драматургия Лунца позволяет обнаружить 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.

В «Городе Правды» паратекстуальность ремарок обобщает 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 копьём в руках выскакивает. Бросает копьё в Юношу. Копьё пронзает обоих, и Юношу и Девушку. Они стоят один момент неподвижно. Потом падают. Так и лежат мертвые, пронзенные копьём, освещенные солнцем. Ваня исчезает. Солнце освещает всю сцену» (С. 179).

Здесь продемонстрирован главный принцип современной Лунцу 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 антиутопии.

Многофункциональность ремарок в пьесах Лунца повышает художественную содержательность в формировании всей структуры пьес, их концентрированности на природе конфликта драмы, его 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 драмы; 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 действия 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.

В **Заключении** подводятся основные итоги диссертационного исследования и намечаются перспективы дальнейшей работы.

Основные положения диссертационного исследования изложены в следующих работах.

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: Сб. ст. / Сост.: канд. филол. наук А.М. Новожилова; Российский государственный педагогический университет имени А.И.Герцена. – Санкт-Петербург, 2005. – С. 36-39.
5. Вольская, А.Б. Лев Лунц и Евгений Замятин. Проблемы творческого взаимодействия / Вольская А.Б. // Филологические записки: материалы Герценовских чтений: Сб. ст. / Сост.: канд. филол. наук А.М. Новожилова; Российский государственный педагогический университет имени А.И.Герцена. – Санкт-Петербург, 2006. – С. 37-43.