

RU

Гротескная многозначность конфликта в драматургии Л. Н. Лунца

Бабенко И. А.

Аннотация. Статья посвящена изучению усложнения конфликта в драматургии Л. Н. Лунца. Цель исследования – определить способы и формы трансформации традиционного трагедийного конфликта как средства воплощения гротескного художественного мышления драматурга. В статье проанализированы пьесы Л. Н. Лунца, в результате чего было установлено, что гротескная многозначность конфликта достигается разными путями. Во-первых, это характерная для всех пьес постоянная смена противоборствующих сторон, перемена взглядов и мнений происходит практически мгновенно и иногда совершенно неожиданно для самих участников действия. Во-вторых, главный герой двух трагедий («Вне закона» и «Бертран де Борн») представляет собой особую модификацию трагического героя – гротескно-трагическую, – воплощает зыбкость своих позиций, хотя внешне принадлежит одной из сторон конфликта. В-третьих, в драмах «Обезьяны идут!» и «Город правды» активной стороной противостояния становится толпа, масса, открыто заявляющая о своей позиции, также резко меняющая свои взгляды. Главной действующей силой в конфликте выступает страх, предчувствие катастрофы. Научная новизна исследования заключается в соотнесении специфики конфликта драм Лунца с гротескной формой художественного мышления, характеристике отражения противоречий внеэстетической действительности в поэтике пьес.

EN

Grotesque ambiguity of conflict in the drama of L. N. Lunts

I. A. Babenko

Abstract. The article is devoted to studying the complication of conflict in the drama of L. N. Lunts. The aim of the research is to determine the methods and forms of transformation of the traditional tragic conflict as a means of embodying the playwright's grotesque artistic thinking. The article analyzes the plays of L. N. Lunts, as a result of which it was established that the grotesque ambiguity of the conflict is achieved in different ways. First, there is the constant change of opposing sides, characteristic of all the plays, with a change of views and opinions occurring almost instantly and sometimes completely unexpectedly for the participants themselves. Second, the main character of two tragedies (Outlaw and Bertrand de Born) represents a special modification of the tragic hero – a grotesque-tragic one – embodying the instability of his positions, although outwardly belonging to one of the parties to the conflict. Third, in the dramas “The Apes are Coming!” and “The City of Truth”, the active side of the confrontation becomes the crowd, the mass, openly declaring its position, also sharply changing its views. The main driving force in the conflict becomes fear, a premonition of catastrophe. The scientific novelty of the research lies in correlating the specifics of the conflict of Lunts's dramas with the grotesque form of artistic thinking, and in characterizing the reflection of contradictions of non-aesthetic reality in the poetics of the plays.

Введение

Конфликт является одной из ключевых категорий поэтики драматургического произведения. Н. И. Фадеева отмечает, что конфликт, «будучи организующим началом для всех уровней драматического произведения от речевого до идейно-тематического, в то же время предстает как своего рода посредник между внеэстетической и эстетической реальностью» (1984, с. 8). В контексте нашего исследования вопрос о соотношении конфликта в драме с внехудожественной действительностью, возможностью отражения в нем изменений, происходящих в окружающей художника действительности и с ним самим, имеет принципиально важное значение. Это связано с тем, что в драматургии Л. Н. Лунца нашла свое отражение гротескная форма художественного мышления автора. Гротеск, активизирующийся, как правило, в переломные моменты истории, культуры, пронизывает всю художественную структуру произведения, создает неоднозначный образ

«организованного хаоса» (Соколинский, 1998, с. 81). Гротескный сложноорганизованный образ является попыткой «организации» хаоса внеэстетической реальности в реальности художественной. В исследуемых драмах именно конфликт, многократно усложняясь, трансформируясь, отражает противоречия изменяющейся реальности и пытается придать им устойчивость, определенность.

Актуальность данного исследования обусловлена необходимостью дальнейшего целостного изучения художественного наследия Л. Н. Лунца, в том числе драматургических произведений. Интерес к проблеме гротеска в современном литературоведении также не снижается, несмотря на значительную теоретическую проработанность понятия, а вопрос о специфике его воплощения в художественных произведениях, особенно в драмах, еще требует исследований. Кроме того, актуальными остаются и теоретические аспекты исследования драматургических текстов, в том числе соотношения конфликта и действия, конфликта и обстоятельств внехудожественной действительности.

Задачами предпринятого исследования являются: определение типа конфликта в драматургических произведениях Л. Н. Лунца; выявление художественных средств трансформации традиционного трагедийного конфликта; установление взаимосвязи между гротескным мышлением автора и конфликтной организацией пьес.

Материалом исследования послужили пьесы, литературно-критические работы и письма Л. Н. Лунца:

- Лунц Л. Н. «Обезьяны идут!»: собрание произведений. СПб.: ООО Инапресс, 2003.

Теоретическую базу исследования составляют работы в области изучения конфликта художественного произведения (Костелянец, 1976; Фадеева, 1984; Головчинер, 2000); гротеска (Бахтин, 2010; Манн, 1966; Соколинский, 1998; Бельтраме, 2004), творчества Л. Н. Лунца (Салайчик, 1990; 1998; Краснова, 2005; Купченко, 2005; Вольская, 2014).

Для исследования специфики конфликта в драматургии Л. Н. Лунца и выявления его гротескного характера в данной статье применяются методы целостного анализа художественного произведения, давшие возможность изучить своеобразие конфликта в пьесах; сравнительно-типологический метод, с помощью которого были выявлены типологические особенности конфликта в соотношении с формой художественного мышления автора.

Практическая значимость исследования состоит в возможности использования его материалов при разработке и чтении курсов по истории русской литературы XX века, спецкурсах, посвящённых истории русской драматургии, литературным группам 1920-х гг.

Обсуждение и результаты

Традиционно «драма обращается к ситуациям, которые чреваты сдвигами, кризисами, переворотами в отношениях, из-за которых меняются нравы героев, подвергаются изменениям их жизни» (Костелянец, 1976, с. 5-7). Однако само время, на которое приходится творческая деятельность Л. Н. Лунца, – первая половина 1920-х гг. – можно охарактеризовать как до предела конфликтное, пороговое, приведшее к кардинальным изменениям. В. Е. Головчинер, говоря о соотношении художественной и внехудожественной реальности в природе конфликта в литературе первых советских десятилетий, отмечала: «Конфликт всеохватного геополитического масштаба, который создала русская революция, определил действительные, реальные основания многих драматических произведений в отечественной литературе 1920-1930-х гг., но отнюдь не всегда выразился в конфликтных отношениях героев, стал доминантой художественной целостности этих произведений» (2000, с. 65). Изменившаяся действительность нуждалась в принципиально иных формах отражения, одной из которых становится гротеск, позволивший в противоестественном, невозможном единстве создать новый образ мира и человека. По замечанию В. В. Кожина, «художественная коллизия в конечном счете выражает определенный социально-исторический конфликт, присущий объективной действительности, но *выражает его глубоко специфически, принципиально по-иному*, чем, например, наука или публицистика» (1966, с. 656) (курсив наш. – И. Б.). В конфликтной организации драматургии Лунца как раз отражены узловые проблемы эпохи, противоречия, определившие ход истории страны на многие годы вперед, но отражены специфически. Нарочито перенося действие драм в далекое прошлое («Вне закона», «Бертран де Борн») либо в абстрактное время («Обезьяны идут!», «Город правды»), драматург подчеркивает и принципиальную вневременность этих конфликтов.

Сам Лунц в 1922 году в письме к М. Горькому (август 1922 года) так описывал свое душевное состояние: «Я сейчас – одно сплошное сомнение: весь полон противоречиями и колебаниями» (2003, с. 546). Смятение автора нашло отражение в его произведениях, в гротескной форме художественного мышления. Ю. В. Манн, описывая механизм формирования гротескного образа, писал: «В гротеске первичная условность любого художественного образа удваивается. Перед нами мир, построенный по принципу “от противного”, или, точнее, вышедший из колеи» (1966, с. 19). Мир, созданный Лунцем в своих драмах, это мир без определенности, колеблющийся, переходящий от одной крайности к другой. Анализируя драматургическое наследие автора, М. Краснова отмечает: «Острые коллизии, положенные в основу пьес; это неизбежный конфликт поэта и властителей и неизбежный конфликт поэта с самим собой, когда, вынужденный обстоятельствами, он сдался и утратил независимость» (2005, с. 181).

Четыре пьесы, написанные драматургом, перенасыщены событиями, в них происходит постоянное развитие как внешнего, так и внутреннего действия. Исключение составляет драма «Город правды», где основная часть событий происходит вне сцены или только предожидается, однако и это скрытое действие чрезвычайно

активно. В своих литературно-критических работах Лунц неоднократно подчеркивал, «что Театр, по самому своему существу, чужд мелочного быта и тонкой психологии. <...> Вместо театра настроений, голого быта, голых фокусов я попытался дать театр чистого движения» (2003, с. 491-492), «на сцене интрига, действие – главное» (2003, с. 344). В этом есть и дань времени, эстетическим поискам эпохи, и дерзкий вызов ослаблению внешнего действия в драме предшествующих трех десятилетий (начиная с драмы А. П. Чехова), и необходимость гротескного пересоздания действительности за счет постоянного разрушения и созидания.

Гротескное искажение трагического конфликта в пьесах «Вне закона» и «Бертран де Борн»

В 1920 г. Лунц написал трагедию «Вне закона», в которой пытался осмыслить природу власти и революции, механизм перерождения тираноборца в тирана. Словно предчувствуя события недалекого будущего (которых он сам уже не увидел), драматург противоречиво объединяет нарочитую абстрактность и предельную конкретность, злободневность и вневременность.

В начале действия конфликт является противостоянием двух противоборствующих сторон: законной власти города Сьюдада (герцог, канцлер Родриго) и банды разбойников во главе с Алонсо Энрикесом. Фактически представлена классическая форма («драматический конфликт – это противостояние антагонистических сил, столкновение, основанное на противоречии между жизненными <...> позициями персонажей, служащее источником развития сюжета в драме и обеспечивающее его специфическую структуру» (Тамарченко, 2008, с. 104)), что соответствует жанровому определению пьесы – трагедия. При этом уже в первом действии начинается усложнение этой формы. Так, по замечанию исследователя А. Б. Вольской, «конфликт между массой горожан, принявших сторону гонимого властью героя <...>, 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» (2014, с. 73). Отметим, что конфликт усложняется не только за счет нарастания противоречий в душе Алонсо, но и потому, что стороны, как во внешнем, так и во внутреннем конфликте меняются местами. Сбросившие власть герцога свободолюбивые разбойники сами творят беззаконие. Шайка Алонсо из угнетаемых оказывается угнетателями, в финале же становится ясно, что на место правителя придет кто-то не менее жестокий, чем герцог, народ не будет свободнее. Тираноборцы превращаются в тиранов, иное звучание приобретает заглавие пьесы – «Вне закона», – нет уже никакого закона, никто не может защитить жителей Сьюдада, их защитники стали угнетателями: «Закон для зверей. Законы были, законов нет, но законы будут!» (Лунц, 2003, с. 145).

Главный герой пьесы – Алонсо – оказывается в ситуации не противоборства, а нахождения между сторонами конфликта. Одновременно он и свободен, и несет большие обязательства перед своими сторонниками, он против насилия, но в результате его действий на улицах Сьюдада пролились реки крови, он против всякой власти, но хочет, чтобы его короновал сам Папа Римский: «Папа коронует меня. Папа!.. Там, где Карл Великий...» (Лунц, 2003, с. 147). Герой не способен противостоять событиям, которые он сам инициировал, и своей природе, жажда власти так легко одолевает его в сцене в тронном зале, что этому удивляются даже его сторонники. Алонсо из борца за свободу превращается в безжалостного убийцу, становясь тем самым даже бесчеловечнее, чем те, кого он сверг: «Алонсо. Ты знаешь мою жену? Кастаньо. Еще бы! <...> Пустить ее? Алонсо. Дурак! Сегодня ночью чтоб ее больше не было. Кастаньо. Не понимаю. Алонсо. Убить ее! <...> Кастаньо. Убить женщину? Алонсо. Я, кажется, ясно сказал тебе? Иди и повинуйся» (Лунц, 2003, с. 145).

В трагедии «Бертран де Борн» (1922) конфликт также представлен в классической форме и заключается в противостоянии двух сторон (Генрих – Ричард), но и здесь главный герой оказывается словно бы между этими сторонами. Формально находясь в стане союзников Генриха, трубадур Бертран де Борн не принадлежит ни одной стороне, а придерживается собственной. Обостряя конфликт с разных сторон, интригуя против всех и предавая всех, кто был ему близок (друга Генриха, любимую женщину Матильду, соратника Папиоля), трубадур пытается разрешить собственный конфликт, как внешний (вернуть свой замок), так и внутренний: «Генрих. Я восставал уж дважды... // Бертран. В третий раз! И в пятый, и в десятый. // На брата, на отца, на папу и на Бога, // Чтоб быть сильнее всех, // Чтоб не нахлебником жить // На пустом престоле, // А замок свой // И свой кусок земли, // Своих друзей, // Свою жену иметь!..» (Лунц, 2003, с. 184), (курсив автора. – И. Б.). Трагедия же героя состоит в том, что попытки переиграть судьбу оказываются тщетны, остановить время и обратить его вспять он не может, как не может и смириться с этим: «Безумен тот, кто времени не слышит. // Не слышал я – и вот погиб за это» (Лунц, 2003, с. 212). Сам Лунц в письме к М. Горькому (сентябрь 1922 года) отмечал: «Тема, давно меня занимавшая: борьба человека, героя – с временем, с историческим процессом, и гибель этого человека. Главнейшая трудность, которую я пытался преодолеть: героя постигает кара сильнее смерти; он гибнет, но гибель его не в смерти, – а как раз в том, что он остается жив» (2003, с. 551). Бертран вынужден покориться своему врагу Ричарду, отказаться от притязаний на свои земли, он разбивает виолу, спев свою последнюю песню в честь победителей.

В послесловии к пьесе драматург заключает: «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 его свободы не есть трагедия нашего русского мещанина, у которого отняли мебель. Трагедии двух героев сплетаются у меня в одно трагическое действие: трагедия человека, борющегося с государственной властью, и трагедия человека, стоящего у этой власти» (Лунц, 2003, с. 492). Так, сам Лунц, предполагая возможную трактовку драмы, слишком прямое соотношение ее конфликта и событий окружающей действительности, настаивает на совершенно особом, более

глубоком уровне познания противоречий эпохи. Обращение к далекому прошлому, реальным историческим лицам и вместе с тем нарочитая злободневность дают возможность трактовать его на разных уровнях – историческом, бытовом, наконец, трагическом.

Усложнение трагического конфликта соответствует гротескной, «перевернутой» логике, для которой характерно травестирование высокого, «развенчание» канонов. Ф. Бельтраме, размышляя о специфике трансформации трагического конфликта в гротескном тексте, приходит к выводу о том, что он «превращается в псевдо-трагический, поскольку герой своими произвольными действиями, кажущимися нелепыми, в условиях, ему определённо благоприятствующих, не только компрометирует своё положение, но и вступает в столь острый конфликт с окружением, что непременно терпит поражение. Судьба, оказавшись “сниженной” до несоразмерного и неуместного волеизъявления героя, подвергается осмеянию и развенчанию, теряя ореол исключительности и всеислия. <...> Таким образом, трагическое становится *гротескно-трагическим*» (2004, с. 18-19) (курсив автора. – И. Б.). Алонсо и Бертран, развязывая трагические события, оказываясь в центре их, терпят поражение и во внешнем, и во внутреннем конфликте. Алонсо умирает, Бертран пленен и его дальнейшая жизнь равносильна смерти. Во внешнем же противостоянии все остается на тех же местах, как и до их активных действий, герои не способны переломить ход истории, бессильны противостоять времени.

Таким образом, в трагедиях «Вне закона» и «Бертран де Борн» Лунц обращается к классическому конфликту, усложняя его за счет главного героя, героя гротескно-трагического, который внешне принадлежит одной из сторон, активно противостоит другой стороне, но во внутреннем конфликте находится в ситуации «качательности», междумирья, в значительной степени разделяет позиции той стороны, против которой выступает во внешнем конфликте. Гротескный герой не может представлять законченную, устоявшуюся позицию, он весь – движение, становление, зыбкость. Конфликт пьес позволяет драматургу раскрыть эти его качества, особенно сложность противостояния чувств и мыслей героя. Усложнение конфликта происходит и за счет постоянной смены противоборствующих сил, угнетатели становятся угнетенными, властителями – рабами, победители – побежденными.

Масса как сторона конфликта в драмах «Обезьяны идут!» и «Город правды»

Для пьес «Обезьяны идут!» и «Город правды» характерно иное представление противоборствующих сторон конфликта. От конкретных художественных образов далеких исторических эпох Лунц переходит к абстрактным, появляются образы толпы, массы, обезличенной, но вместе с тем имеющей вполне определенные взгляды и намерения. Действующей силой в конфликте становится страх, он преобладает над всеми остальными чувствами героев. Последствия событий, происходящих на сцене, грозят кардинальными изменениями, зачастую катастрофическими для обеих сторон конфликта. А. Б. Вольская отмечает, что пьеса «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» (2014, с. 89).

Конфликт пьесы усложняется не за счет героя, находящегося в неопределенном положении, а путем сочетания двух разных типов конфликтов – «документального и метатекстового» (Купченко, 2005, с. 37). Документальный, по мнению исследователей, основан на реальных исторических событиях: «В пьесе отразилась оборона Петрограда от Юденича в 1919 году» (Лунц, 2003, с. 378). На сцене находятся представители почти всех сословий и социальных групп, конфликтующих между собой (крестьяне, рабочие, горожане, бедняки, интеллигенты): «Человек в шапке (указывая на группу рабочих). А кто виноват! Вот кто виноват. ... Они насильники. Толпа (полукругом, насадая на рабочего). Они виноваты. Они... Сволочь...» (Лунц, 2003, с. 160). Появляется отряд красноармейцев, и все те, кого только что разделяли противоречия, выступают единой стороной нового противостояния: «Красноармейцы отнимают продукты, купленные у мужиков. <...> Несколько человек арестовано. <...> Толпа. Пустите... Хамы! <...> Негодяи! <...> У меня пропал кошелек. Не трогайте меня... Драка. Толпа обступает красноармейцев, угрожает. Комиссар. <...> Попробуйте только. Я прикажу стрелять» (Лунц, 2003, с. 166). В конечном счете все эти конфликты перерастают в общее противостояние между обезьянами и остальными. Обозленные полчища обезьян наступают на город, жители пытаются защититься, а кто-то поддерживает и радуется приходу захватчиков, при этом в решающий момент все они вместе бросаются строить баррикады: «Все вместе. Крестьяне, рабочие, интеллигенты, дамы, господа. Все на баррикады. ... Обезьяны идут!» (Лунц, 2003, с. 168).

Метатекстовый конфликт заключается в противоречивом единстве двух разных текстов – того, что идет на сцене, и того, который должен быть представлен. Центральной фигурой действия, объединяющей обе пьесы, является шут, который пытается разъяснить и зрителям, и актерам суть происходящего: «Вы пришли сюда посмотреть на хорошую пьесу, прекрасную пьесу под заглавием “Сомкнутыми рядами”, революционного содержания» (Лунц, 2003, с. 151). В пьесе, по мысли автора, должны были принимать участие и зрители, комментируя происходящее на сцене и даже появляясь на ней. Амбивалентное единство двух текстов обнаруживается в финальной сцене: «На баррикады. Все вместе... Все. (К публике.) Товарищи, к нам! <...> Публика из зала карабкается на сцену и присоединяется к толпе. Так. Так. Все вместе» (Лунц, 2003, с. 168).

В 1924 году Лунц, уже очень тяжело болевший, написал свою последнюю пьесу «Город правды». Драматург обращается к жанру антиутопии, создает образ города, где все подчиняется строгим правилам, нарушение

же их, любые проявления индивидуальных чувств невозможны. Горожане представляют из себя нечто среднее между живыми людьми и автоматами, их существование невозможно в действительности, что подтверждается разрушением города и уничтожением почти всех его жителей при столкновении с миром реальных людей (солдат). Драматург в «Городе правды» актуализирует «вопрос отношений человека с материальным миром, выражает отрицание рутины в сфере духа, <...> отрицание всяческого экспериментирования в сфере общественного порядка и принудительного осуществления мечты о “счастливом будущем”» (Салайчик, 1998, с. 140). Лунц не питал иллюзий относительно возможности построения идеального миропорядка, справедливого государства, весьма критически относился к разного рода социальным утопиям. По замечанию С. И. Кормилова, «советские писатели мечтали переделать весь мир, изгнанники – сохранить и восстановить былые культурные ценности. Но утопистами были и те, и другие <...>. Построить земной рай, тем более с помощью адских средств, было невозможно, но невозможно было и вернуть все на круги своя» (2024, с. 19). Осознание невозможности вернуть прошлое и построить идеальное будущее отражено в трагической неразрешимости противоречий, положенных в основу конфликта пьесы, при том, что внешний конфликт разрешается также трагически.

Противостояние солдат и горожан основано на принципиально разном понимании жизни и места человека в ней, катастрофическом неприятии позиций друг друга, драматург «сталкивает живое, человеческое, земное и мертвое, выхолощенное, рационалистическое» (Тарасенко, 2008, с. 27). Попытка договориться превращается в раскрытие своего миропонимания, в процессе которого стороны конфликта предстают совершенно в ином свете. Жители Города в начале диалога с солдатами представляют пример идеального, разумного, основанного на правилах общества. На реплику солдат, что «каждый хочет властвовать над братьями своими, понукать ими, брать с них поборы и дань. Но никто не хочет терпеть над собой владыку, и течет кровь, и идет вечный бой против всех» (Лунц, 2003, с. 231), они отвечают: «Все равны перед законом. Закон – господин» (Лунц, 2003, с. 231). В то же время солдаты, далекие от идеала, представляются более человеческими, живыми: «1-й старейшина. Для чего вы живете? Голос справа (от солдат). Для того, чтобы жить. <...> Мы живем, потому что не можем не жить и потому что хотим жить. <...> Голос слева (от горожан). Мы живем для того, чтобы работать. <...> Мы работаем, потому что нет ничего в жизни, кроме работы» (Лунц, 2003, с. 230-231). Завершается диалог рассуждением горожан о необходимости отлучения детей от матерей для воспитания достойных членов общества: «Родившая ребенка кормит его грудью. И отдает его на луг к другим детям. И забывает его. И ребенок не помнит ее. <...> Все равны перед законом» (Лунц, 2003, с. 231). Солдаты, до этого не показывавшие своих чувств, воспринимают это эмоционально: «Горе тебе, Город Равенства, ибо ты отрываешь ребенка от матери! Все прошу тебе, не прошу материнских слез. Будь ты проклят за ребенка, не знающего ласки, за мать, бросающую дитя свое! Будь проклят!» (Лунц, 2003, с. 231). Именно в этот момент становится очевидно, что конфликт ждет трагическое разрешение, эти противоречия невозможно преодолеть.

Развитие действия в «Городе Правды» приводит к тому, что одна из противоборствующих сторон – горожане – становится такой же, как и оппоненты – солдаты. Они решают вопреки своим представлениям вступить в бой с солдатами, нарушить свой же закон. Конфликт с философского, идейного уровня переходит в бытовой (месть за убийство одного из солдат, который убил двух горожан) и разрешается так же. Пусть и плохо, но вооруженные солдаты перебили все население Города, пытавшееся дать отпор буквально голыми руками. После этого страшного действия раздаются сомнения в правильности поступка: «1-й солдат. А ведь жалко их, ребята. Шутка ли, целый народ в ночь уложили. 2-й солдат. Тоже люди» (Лунц, 2003, с. 237). Однако эти всплески человеческих чувств тут же подавляются циничным: «Сами виноваты: чего лезли? <...> Ежели всех жалеть, так и тебя скоро пожалеют» (Лунц, 2003, с. 237). «Человечные», живые солдаты уничтожили почти лишенных всего человеческого горожан, драматург же так и не определил на чьей стороне правда. Б. М. Эйхенбаум отмечал, «чем крупнее замысел произведения, тем теснее связано оно с самыми острыми и сложными проблемами действительности, тем труднее поддается благополучному “заканчиванию” его сюжет, тем естественнее оставить его “открытым”» (1961, с. 184-185). Финал пьесы открыт, победившие солдаты собираются вернуться домой, в Россию, но там их ждет еще более страшная участь, о чем пытается предупредить Доктор: «И найдете страну мертвых, как эта, как эта!» (Лунц, 2003, с. 240). Авторское недоверие к возможности устройства правильного мира неправильными средствами находит подтверждение в завершении конфликта, утопический, разумный город на самом деле оказывается антиутопией, механистичное устройство общества в действительности хуже даже самых варварских представлений о жизни.

Заключение

Таким образом, гротескное мышление Лунца, отражаясь в конфликтной организации пьес, является попыткой осмысления действительности, создания художественного мира, вмещающего в себя противоречия мира реального. Конфликт в драматургии Лунца, на первый взгляд, представлен в классическом виде противостояния противоборствующих сторон. Однако в каждой пьесе это противостояние трансформируется, усложняется. По мере развития действия стороны нередко меняются местами, антагонисты становятся протагонистами и наоборот, герой, как правило, не принадлежит или только делает вид, что принадлежит, к какой-либо из сторон, он находится между полюсов конфликта, «вне закона».

Сам Лунц, констатируя в своих драмах весьма свободное обращение с историческими фактами, в то же время уверен, что литература действительно по-иному, специфично осмысливает действительность. Глубочайшие

противоречия и противостояния эпохи, по мнению драматурга, будут запечатлены в литературе, при этом «эти песни и трагедии не будут нисколько похожи на то, что происходило на самом деле, на историческую правду. Но они будут прекрасней исторической правды» (Лунц, 2003, с. 493). Драматург, весьма условно относя действие двух пьес к современности, а двух других – к далекому прошлому, делает попытку осмыслить природу противоречий, послуживших причиной происходящего и «предвидеть» следствие этих событий. Лунц поразительно точно «предсказывает» перерождение тираноборцев в тиранов, бессмысленность попытки возврата к прошлому, поразительно быструю перемену мнения общества, его внушаемость, невозможность построения гармоничного мира окровавленными руками.

Перспективы дальнейшего исследования темы связаны с выявлением кодов гротескного мировоззрения на других поэтических уровнях его пьес – тип героя, жанр, художественные средства, – а также определения места и роли драматургии Лунца в становлении драматургического гротеска в отечественной литературе первой трети XX века.

Источники | References

1. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса // Бахтин М. М. Собрание сочинений: в 7 т. М.: Языки славянских культур, 2010. Т. 4 (2).
2. Бельтраме Ф. Эстетика гротеска: к проблеме теоретического обоснования // Гротеск в литературе: материалы конференции к 75-летию профессора Ю. В. Манна / ред. Н. Д. Тamarченко, В. Я. Малкина, Ю. В. Доманский. М. – Тверь, 2004.
3. Вольская А. Б. Поэтика драматургии Льва Лунца: дисс. ... к. филол. н. СПб., 2014.
4. Головчинер В. Е. Действие и конфликт как категории драмы // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2000. № 6 (22).
5. Кожин В. В. Коллизия // Краткая литературная энциклопедия: в 9 т. / гл. ред. А. А. Сурков. М.: Советская энциклопедия, 1966. Т. 3.
6. Кормилов С. И. История русской литературы XX века (1920-1990-е годы): основные тенденции: учебное пособие для вузов. М.: Издательство Юрайт, 2024.
7. Костелянец Б. О. Лекции о теории драмы. Драма и действие. Л., 1976.
8. Краснова М. Гротескный шаг обезьян // Новый Мир. 2005. № 3.
9. Купченко Т. А. Условная драма 1920-1950-х годов: Л. Лунц, В. Маяковский, Е. Шварц: дисс. ... к. филол. н. М., 2005.
10. Манн Ю. В. О гротеске в литературе. М.: Советский писатель, 1966.
11. Салайчик Я. Киносценарий Льва Лунца «Восстание вещей» и тема мировой катастрофы в литературе XX века // Русская литература. 1998. № 2.
12. Салайчик Я. Литературное творчество Лунца. Вроцлав, 1990.
13. Соколинский Е. К. О гротеске у Л. Н. Андреева // Русская литература. 1998. № 2.
14. Тamarченко Н. Д. Конфликт // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / под ред. Н. Д. Тamarченко. М., 2008.
15. Тарасенко Ю. В. Драма-антиутопия в русской литературе начала XX в. // Вестник Томского государственного университета. 2008. № 308.
16. Фадеева Н. И. Конфликт как организующий принцип художественного единства драматического произведения (на материале русской и западноевропейской драмы конца XIX – начала XX в.): дисс. ... к. филол. н. М., 1984.
17. Эйхенбаум Б. М. Статьи о Лермонтове. М. – Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1961.

Информация об авторах | Author information



Бабенко Ирина Андреевна¹, к. филол. н., доц.

¹ Северо-Кавказский федеральный университет, г. Ставрополь



Irina Andreevna Babenko¹, PhD

¹ North Caucasus Federal University, Stavropol

¹ irinababenko17488@yandex.ru

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 04.02.2025; опубликовано online (published online): 24.03.2025.

Ключевые слова (keywords): гротескная форма художественного мышления; трансформация традиционного трагедийного конфликта; модификация трагического героя; драматургия Л. Н. Лунца; grotesque form of artistic thinking; transformation of the traditional tragic conflict; modification of the tragic hero; drama of L. N. Lunts.