

УДК 821.161.1-2(Лунц Л. Н.). DOI: 10.26170/2071-2405-2025-30-2-87-95.

ББК Ш33(2Рос=Рус)6-8,46

ГРНТИ 17.07.29. Код ВАК 5.9.1

АМБИВАЛЕНТНОСТЬ ГРОТЕСКОГО ОБРАЗА В ДРАМАТУРГИИ Л. Н. ЛУНЦА**Бабенко И. А.**

Северо-Кавказский федеральный университет (Ставрополь, Россия)

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7380-5561>

SPIN-код: 8229-6197

Страшкова О. К.

Северо-Кавказский федеральный университет (Ставрополь, Россия)

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-8740-5048>

SPIN-код: 1727-6350

А н н о т а ц и я. Гротеск, по мнению большинства исследователей (Ю. В. Манн, Д. П. Николаев, М. Т. Рюмина, Т. Ю. Дормидонова, Д. В. Козлова и др.), становится важным в литературе в кризисные, переломные моменты. Это в значительной степени связано с тем, что переходная историческая эпоха актуализирует переходные художественные формы. Таким временем поистине тектонических изменений в отечественной истории, культуре, литературе стали 1920-е гг., которые инспирировали гротескное, амбивалентное по своей сути, мироощущение и мироотражение. Выразитель такой амбивалентности Л. Н. Лунц, один из основателей группы «Серапионовы братья», отразил новый «перевернутый» мир в своем драматургическом творчестве, сконструировав особую, гротескную модель мира. Обращаясь к условному времени / месту действия или же перенося его в далекое прошлое, он, безусловно, пытается осмыслить настоящее. Амбивалентный характер как самой действительности, так и ее восприятия нагляднее всего проявляется в образной системе пьес, хотя, безусловно, отражается во всех элементах художественной системы. В трагедии «Вне закона» главный герой существует в постоянном поиске точки опоры, отвергая только что утвержденное. В финале пьесы внутренний конфликт достигает своего пика, раскрывая раздвоенность героя: он и правитель, которого коронует Папа, и разбойник, сын каменотеса. В метадраме «Обезьяны идут!» амбивалентность поступков соотносится с неустойчивостью, зыбкостью мира. Все происходящее на сцене имеет двойной смысл, каждый является и случайным участником действия, и персонажем революционной пьесы со своей ролью. Трубадур Бертран де Борн из одноименной трагедии пытается совместить в себе два начала – его «меч убивал, а голос оживлял». Однако по сложной, гротескной логике смерть не ведет к обновлению, а победа означает поражение. В пьесе «Город правды» амбивалентность является определяющей чертой и условных образов горожан и солдат, и каждого отдельного персонажа, отражая тем самым «неготовность» мира, отсутствие нормы.

К л ю ч е в ы е с л о в а: амбивалентность; гротеск; художественное мировоззрение; драматургия 1920-х гг.; творчество Л. Н. Лунца; художественный образ

Д л я ц и т и р о в а н и я: Бабенко, И. А. Амбивалентность гротескного образа в драматургии Л. Н. Лунца / И. А. Бабенко, О. К. Страшкова. – Текст : непосредственный // Филологический класс. – 2025. – Т. 30, № 2. – С. 87–95. – DOI: 10.26170/2071-2405-2025-30-2-87-95.

AMBIVALENCE OF THE GROTESQUE IMAGE IN L. N. LUNTS' DRAMATIC WORKS**Irina A. Babenko**

North Caucasus Federal University (Stavropol, Russia)

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7380-5561>**Olga K. Strashkova**

North Caucasus Federal University (Stavropol, Russia)

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-8740-5048>

Abstract. The grotesque, according to most researchers (Yu. V. Mann, D. P. Nikolaev, M. T. Ryumina, T. Yu. Dormidonova, D. V. Kozlova, and others), is actualized in literature at crisis and turning points. This is largely due to the fact that the transitional historical era actualizes transitional art forms. The 1920s became such a time of truly tectonic changes in Russian history, culture, and literature, which inspired a grotesque and ambivalent worldview and world reflection. The proponent of such ambivalence, L. N. Lunts, one of the founders of the “Serapion Brothers” group, reflected a new “inverted” world in his dramatic work, constructing a special, grotesque model of the world. Referring either to a conventional time / place of action, or transferring it to the distant past, he was certainly trying to comprehend the present. The ambivalent nature of both reality itself and its perception is most clearly manifested in the system of images of the plays, although, of course, it is reflected in all elements of the artistic system. In the tragedy “Vne zakona”, the protagonist exists in constant search of a foothold, rejecting what has just been acquired. In the finale of the play, the internal conflict reaches its peak, revealing the duality of the main character: he is both the ruler, whom the Pope crowns, and a robber, the son of a stonemason. In the meta-drama “Obez'yany idut!”, the ambivalence of actions correlates with the instability and insecurity of the world. Everything that happens on the stage has a double meaning; everyone is both an accidental participant in the action and a character in a revolutionary play with their own role. The troubadour Bertrand de Born from the tragedy by the same name tries to combine two principles – his “sword killed, and his voice revived”. However, according to a complex, grotesque logic, death does not lead to renewal, and victory means defeat. In the play “Gorod pravdy”, ambivalence is a defining feature of both conventional images of townspeople and soldiers, thus reflecting the “unpreparedness” of the world and the absence of norms.

Key words: ambivalence; grotesque; artistic worldview; dramatic works of the 1920s; creative heritage of L. N. Lunts; artistic image

For citation: Babenko, I. A., Strashkova, O. K. (2025). Ambivalence of the Grotesque Image in L. N. Lunts' Dramatic Works. In *Philological Class*. Vol. 30. No. 2, pp. 87–95. DOI: 10.26170/2071-2405-2025-30-2-87-95.

Введение

1920-е годы стали для русской истории, культуры, литературы непростым временем. Смена государственного строя, мировоззрения, слом всего привычного и еще только начинающееся строительство нового вызывали или враждебное неприятие, или непонимание, ощущение потерянности. В литературе этот период отмечен актуализацией новых, принципиально отличных от классических форм и способов воплощения кардинально изменившейся действительности. Ни классический реализм, ни модернизм, ни авангардизм не могли адекватно «выписать» действительность, разрушившей, сломавшей привычные формы. Н. Л. Лейдерман отмечал, что «эстетика в культуре переходных эпох это в определенном смысле антиэстетика, но «анти» по отношению к эстетическим нормам рухнувшей культурной эры <...> Она не просто отвергает прежние эстетические ценности и критерии красоты, но нередко выворачивает их наизнанку» [Лейдерман 2010: 534]. «Перевернутый мир» обострил гротескное мировоззрение, смело разрушавшее каноны и синтезировавшее свои собственные. Вопрос о всплеске интереса к гротескным формам восприятия и отражения в переломные моменты истории поднимался многими теоретиками и историками литературы. Именно в эти моменты происходит утверждение новых норм и правил, которые могут приниматься или не приниматься, по причине своего резкого отличия от привычных. Меняющийся мир зачастую воспринимается как мир странный, а «странности мира соответствует странность и причудливость художественных образов и форм» [Юрков 1997: 12]. Л. Е. Пинский в работе «Реализм эпохи возрождения» (1961) приходит к выводу о том, что гротеск – это «искусство перехода жизни из одного состояния в другое» [Пинский 1961: 20]. Кардинальные изменения, «странность мира» нашли отражение в произведениях В. В. Маяковского, М. А. Булгакова, С. А. Есенина, Е. И. Замятина, Н. Р. Эрдмана, М. М. Зощенко, Ю. К. Олеси и др., что позволило исследователям определить данную тенденцию в литературе 1920-х годов как «гротескный синтез».

Именно на это непростое время (1919–1924) приходится период творческой деятельности Л. Н. Лунца, писателя и драматурга, одного из основателей литературной группы «Серапионовы братья». Создавший четыре пьесы («Вне закона», «Обезьяны идут!», «Бертран де Борн» и «Город правды»), современниками он воспринимался в первую очередь как драматург, смело мечтавший «возродить романтический театр на опустевших и вымороженных пространствах Петрограда 1919–1920 годов», экспериментировавший с «эстетикой массовых театрализованных постановок, характерных для первых революционных лет» [Краснова 2005: 181].

По нашему мнению, определяющей и основополагающей характеристикой поэтики драматургических произведений Л. Н. Лунца является гротеск. Именно этот вид художественного мировидения позволил драматургу в таких странных, абсурдных, но абсолютно отвечающих запросам эпохи формах отразить хаос, творящийся как вокруг, так и внутри читателя, зрителя, самого автора, и попытаться тем самым его преодолеть. Е. И. Замятин, которого сам Л. Н. Лунц считал своим учителем, так характеризовал творчество «ученика»: «Он перескакивает к трагедии, от трагедии – к памфлету, от памфлета – к фантастической повести <...> он замахивался на широкие синтезы» [Замятин 1922: 7]. Тенденция к сближению далекого и сочетанию несочетаемого, синтеза противоположных, а порой и противоречащих друг другу понятий являющаяся основополагающей для гротеска, является таковой и для творчества драматурга. Общей же проблемой его пьес было восприятие нового мира как мира амбивалентного: с одной стороны принимаемого, с другой – отвергаемого.

Амбивалентность в структуре гротескного образа

Термин «амбивалентность» впервые в научный оборот был введен психиатром Э. Блейлером в качестве основного признака шизофрении / психического заболевания, суть которого заключалась в одномоментном переживании двух противоположных чувств по отношению к одному и тому же объекту. В литературоведении этот термин был актуализирован М. М. Бахтиным в работе «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса» (1965). Ученый считал амбивалентность неотъемлемым свойством гротескной образности. «Гротескный образ характеризует явление в состоянии его изменения, незавершенной еще метаморфозы, в стадии смерти и рождения, роста и становления <...> Другая, связанная с этим необходимая черта его – амбивалентность: в нем в той или иной форме даны (или намечены) оба полюса изменения – и старое и новое, и умирающее и рождающееся, и начало и конец метаморфозы» [Бахтин 2010: 35]. Бахтин полагал, что именно амбивалентность является, с одной стороны, смыслопорождающей доминантой гротескного образа, с другой – своеобразным знаком, отличающим его от других видов образности. Вместе с тем это свойство гротеска имеет и особую функциональную направленность: «<...> сущность его именно в том, чтобы выразить противоречивую и двуликую полноту жизни, включающую в себя отрицание и уничтожение как необходимый момент, неотделимый от утверждения, рождения нового и лучшего» [Там же: 43]. Именно амбивалентность является одним из важнейших свойств гротеска, отражающего время кардинальных перемен – начало 1920-х годов. Прошлое было уни-

чтожено, это касалось и политического строя, и общественного, и культурного. Новое еще только зарождалось, а будущее было неясным и неопределенным, при этом новое формировалось через отрицание и поругание прошлого, отжившего.

Бахтин полагал, что амбивалентность несвойственна гротеску романтическому и реалистическому, так как в нем редуцируется положительный полюс. Развивают эти идеи и современные исследователи, например М. Т. Рюмина («рождение нового, возрождение, жизнь, расцвет и т. д. относительно и призрачны. То есть в “амбивалентности” преобладает отрицание над утверждением, минус над плюсом» [Рюмина 2010: 220]). С концепцией Бахтина спорит Ю. В. Манн в работах, посвященных исследованию творчества Н. В. Гоголя. В целом соглашаясь с определением амбивалентности как «динамики противоположных начал», ученый, на основе анализа гоголевских текстов, приходит к мысли о том, что амбивалентность не вырождается, но перерождается: «двузначность, двусмысленность, обоюдовалентность остается, но ее логика становится прихотливее и непредсказуемее. “Веселое” сменяется не просто “грустным”, но чем-то непонятным, инородным. Восходящая линия движения прерывается, давая выход сложному комплексу ощущений и чувств» [Манн]. Гротеск, по мысли ученого, трансформируется, переходит на иной этап своего развития, амбивалентность становится сложнее, сопоставления – неожиданнее: «Движение, таким образом, «совершается по сложной логике, не от плюса к минусу (или наоборот), а в плоскости других, “неэвклидовых” величин» [Там же].

Подробная характеристика амбивалентности как способа создания художественного образа представлена в работах Т. Ю. Дормидоновой: «Амбивалентные объекты (и части объекта) – это не переходящие друг в друга, не соотносящиеся друг с другом объекты, это объекты разноположенные <...> в тексте возможно соположение, соотнесение и даже взаимоналожение разноположенных универсалий в их предельном значении: жизнь есть смерть, дух есть тело, гармония есть дисгармония, красота есть уродство, величие есть ничтожество и т. д.» [Дормидонова 2008: 43–44].

Таким образом, определяя вслед за ведущими исследователями теории гротеска, амбивалентность как его основополагающий признак, при анализе драматургических произведений необходимо принимать во внимание не только особенности восприятия образа, но и механизмы его формирования – противоестественное соединение разнородных, разноположенных элементов в пределах одного художественного целого, сложную логику этого соположения.

Амбивалентность образной системы трагедии «Вне закона»

Амбивалентность можно назвать определяющей характеристикой гротескного героя в художественном произведении, так как он соединяет в себе несовместимые, противоречащие и проти-

востоящие друг другу начала: добро и зло, реальность и фантастику, бытовую конкретность и абсолютную условность. Трудно, а фактически невозможно, точно определить его позицию, точку зрения, он постоянно переходит от одного мнения к другому либо разделяет и то, и другое одновременно, принадлежит противоположным сторонам бытия. Это, на наш взгляд, связано с тем, что гротеск, как указывает М. М. Бахтин, выражает «становление, рост, вечную незавершенность, неготовность бытия» [Бахтин 2010: 64].

Образная система драматургических произведений Л. Н. Лунца носит амбивалентный характер. Это касается как ее общей структуры, так и отдельных персонажей. В трагедии «Вне закона» (1920) главным героем является разбойник Алонсо Энрикес. Действие начинается с его совершенно карнавальная выходки: «Только что среди белого дня на главной улице, под окнами дон Родриго, канцлера, первой особы государства! <...> с двумя своими молодцами выдрал Фернандо, сына канцлера!...» [Лунц 2003: 93]. За этот проступок Алонсо объявлен вне закона, чему он чрезвычайно рад вместе со своими соратниками. Для него «внезаконность» означает абсолютную свободу, отмену всех обязательств. Но здесь же проявляется подчеркнутая противоречивость его реакции и поведения: наслаждение волей и отсутствием ограничений мгновенно сменяется вседозволенностью (например, он сразу же начинает игнорировать надоевшую жену и пытается овладеть женой ближайшего друга). С развитием конфликта усиливается и противоречие между убеждениями Алонсо и его действиями, в связи с чем актуализируется проблема истинной природы его намерений. Пытаясь освободить себя и все население Сьюдада от гнета власти герцога, он поднимает бунт. При подготовке к восстанию Алонсо обещает всем, что не будет убийств, насилия, жертв, все будут свободны и равны, законы перестанут существовать для всех. Однако, когда переворот произошел, мгновенно изменилось его восприятие власти и своей роли в обществе, он начинает воспринимать себя в качестве властителя. Показателен в этом отношении его монолог в бывшем тронном зале, во время которого фактически и происходит «перерождение» свободного каменотеса во властелина и тирана. Принципиально важную роль в этой сцене играет деталь-символ власти – трон: «Алонсо. Законов нет и не будет! (*Прохаживается. Остается перед опрокинутым троном.*) Вчера, когда мы ворвались во дворец, Филипп бросился к этому трону. Он думал, что трон спасет его. Мы опрокинули его вместе с троном. Пусть лежит опрокинутый. (*Пауза.*) Эй, предки! Герцоги! Хотите, я наступлю ногой на ваш трон? Каменотес наступит на него! А хотите, я сяду на ваш трон? (*Поднимает трон.*) Уж раз я сидел на нем, и ничего... молния не убила. (*Садится.*) Приятно сидеть на троне. Если б только захотел, я бы всю жизнь сидел здесь. (*Смеется.*) Хорошо быть, герцогом, делать добро и зло, что хочешь. Сделать нищую графиней и графиню – нищей. Быть вне закона. Можно сделать столько добра и... столько зла» [Лунц

2003: 142] (курсив наш – И. Б., О. С.). Только на мгновение сев на трон, Алонсо уже мнит себя правителем, и на самом деле является им. Он начинает ощущать власть как возможность совершать антиномичные поступки, вершить добро и зло здесь, в тронном зале, будучи каменотесом и герцогом одновременно.

Неготовность воспринимать мир таким, каков он есть, выраженная в гротескном герое, проявляется в сценах, когда Алонсо еще не принимает окончательного решения о своем статусе: он мечется от одной мысли к другой, пытается остановить процесс изменения себя и мира вокруг, который он сам и инициировал. Однако эти попытки тщетны, междумирье, положение вне закона и вне устоявшихся категорий бытия, не может длиться долго, это болезненно переживается героем как неизбежная необходимость принять определенное решение: «Алонсо. Весь город горит. И это сделал я. Зачем? Чтоб все были как я – вне закона. Когда я один был вне закона, когда меня преследовали, я был счастлив. Всюду были враги, но мне было куда бежать. А теперь некуда – все теперь вне закона. И все теперь под общим законом. Я уж больше не вне закона. Вне закона стало законом. И я раб этого закона. Но я снова могу быть вне всякого закона. Могу! Я буду над законом! Я, который клялся, что не будет герцогов... А разве я сдержал все клятвы, которые давал? Я клялся, что не будет крови и грабежей... Я не хочу думать об этом... <...> Да, я прославлю Сьюдад кровью и насилем...» [Лунц 2003: 144] (курсив наш – И. Б., О. С.). Трагический характер гротескной амбивалентности проявляется в моменте принятия Алонсо одной позиции, обретения им точки зрения, опоры. И эта позиция далека от возрождения и обновления, как это было характерно для средневекового гротеска. Карнавальная выходка Алонсо оборачивается трагическим и патетическим одновременно признанием: «Я буду герцогом. Я снова буду вне закона, и я введу законы. Я осчастливорю народ справедливыми законами, и имя мое будут воспевать в песнях. Довольно глупостей и шуток! Отныне нет во мне больше смеха! Я – герцог. (Подходит к окну.) Кричи, кричи, грабь, жги, убивай! Довольно побегал на свободе. Завтра утром я выйду на площадь с хлыстом в руке» (курсив наш – И. Б., О. С.); «Теперь я свободен! Я буду королем! Я больше не каменотес. Я герцог, я король!» [Там же: 144, 146] (курсив наш – И. Б., О. С.). Искренне радовавшийся освобождению от закона и каких-либо обязательств в начале пьесы, в финале Алонсо ликует от мысли об абсолютной несвободе, совершенной закованности в правила, традиции и приличия. Венчает монолог победителя реплика: «Папа коронует меня. Папа!.. Там, где Карл Великий... Ха-ха! (Смеется.)» [Там же: 147]. Закономерен и трагический финал героя. «Карнавал, переживаемый в одиночку» (Бахтин) завершается отнюдь не шуточной гибелью Алонсо. Разбойник, поставивший себя на место герцога, так и не воспользовался властью: «Клара. Умри, как собака. Собака и есть. Я думала, ты принц, а ты каменотес» [Там же: 147].

Противоречивость, формирующая гротескный образ, отличает и центральную героиню пьесы – Клару, и приведшую Алонсо к власти, и убившую его в финале. Она так характеризует сама себя: «Когда я проходила сегодня по площади, какой-то человек крикнул мне: «Потаскушка!» А другой: «Уличная!» Ха-ха! Верно, верно: и то, и другое. Но еще третья: герцогиня! Нет, больше, чем герцогиня. Я та, которая сажает герцогов. Потаскушка сажает на престол» [Лунц 2003: 131]. С самого первого ее появления на сцене очевидно, что она ведет двойную игру, преследуя некую свою цель. В финале пьесы причины ее поступков (фактически устранила герцога и Алонсо, инициировала переворот и смену власти в Сьюдаде) так и остаются до конца непонятными. Ею одновременно движут два разных мотива: с одной стороны, это желание отомстить горожанам, обзывавшим ее на улице, любовникам, не ценившим и не понимавшим ее, наконец, самой себе, с другой – мечта о простом человеческом счастье, признании, ведь именно отказ Алонсо жениться на ней и заставил ее убить.

Амбивалентность образной системы трагедии Лунца «Вне закона» позволяет воплотить сложность эпохи больших перемен, сложность характеров такой эпохи. Перемещая действие в неопределенное прошлое и в некий абстрактный город Сьюдад, драматург делает совершенно очевидные отсылки к своему времени, когда каменотес в одночасье мог стать герцогом и тут же быть убитым за чрезмерное упоение властью. Эпоха перемен не позволяет сохранять верность своим принципам или даже вовсе иметь какие-то принципы. Реальность зыбка, победители и победившие постоянно меняются местами, одни и те же события оцениваются и принимаются по-разному.

Пьеса в пьесе «Обезьяны идут!»

В драме «Обезьяны идут!», представляющей собой мета драму, персонажи относятся к совершенно разным, противоборствующим идеологическим и социальным слоям (рабочие, крестьяне, горожане, красноармейцы, богатые, бедные), объединяющей же фигурой, ведущей действие, становится шут. Он пытается организовать постановку на сцене революционной пьесы «Сомкнутыми рядами». Сама по себе фигура шута носит противоречивый и двойственный характер, он демонстративно носит маску. По замечанию О. М. Фрейденберг, «единство двух основ, трагической и комической, абсолютная общность этих двух форм мышления, <...> – внутренняя тождественность <...> это есть идея всякой маски и всякого двойника» [Фрейденберг 1973] (курсив наш – И. Б., О. С.). Шут в пьесе сам фиксирует свое противоречивое состояние: «Товарищи, граждане, я шут. Я очень хороший шут. Я умею здорово веселить публику. Вы не находите? Напрасно. Ну да, впрочем, это и понятно. Видите ли, я сегодня страшно устал. Но я не пьян, о нет» [Лунц 2003: 151]. При этом он находит своей усталости вроде бы вполне рациональное объяснение – с раннего утра он ходил за дровами, и потому не слишком соответствует своему ам-

плуа. То есть амбивалентность, заложенная в самой роли шута, может быть обусловлена и естественными, бытовыми причинами. Это соотносится с традицией рационалистического истолкования необычайных событий, происходящих с героями Н. В. Гоголя («ну да и где ж не бывает несообразностей?...» [Гоголь 1938: 75]). Но очевидно, что в пьесе Лунца, как и в гоголевских текстах, это лишь одно из возможных объяснений. Времена таковы, что шут живет в двух измерениях: тяжкий быт и искусство веселить публику. При этом страшно устал он не только и не столько от тяжести быта, сколько от самой жизни, от той неопределенности и бессмысленности, которая его окружает. Разыгрывающий карнавалы сцены шут на самом деле находится в осажденном обезьянами городе, но именно его первым арестовывает патруль красноармейцев. И в этой сцене он уже не только уставший от жизни шут, но и общественный враг: «Шут. Позвольте, позвольте... Вы не имеете права. Я – известный артист. Комиссар. Знаем мы вас... дезертиров» [Лунц 2003: 165] (курсив наш – И. Б., О. С.).

Помимо шута и другие персонажи в пьесе также соединяют в себе противоположные, несоединимые, казалось бы, начала: «А голос орущий – это красноармеец Сахаров, что был раньше дяконом во Владимирской церкви» [Лунц 2003: 154] (курсив наш – И. Б., О. С.). И эта характеристика, совмещающая в себе несопоставимые признаки, также в полной мере отвечает принципу новой жизненной и художественной правды: стремительные перемены в действительности приводили к такому смешению, делали его естественным и органичным. Современнику драматурга очень легко было представить себе кричащего зычным голосом красноармейца, несколькими годами ранее служившего в церкви, или наоборот. Все смешалось в жизни, также трансформировалось на сцене и в литературе.

Амбивалентность характерна и для массовых сцен, в которых толпа в потоке жалоб и злобы выливает всю свою ненависть на представителя «врага» (победившего, надо сказать). Исследователи отмечают, что драматург «совершает большой художественный прорыв в изображении «толпы», «массы народа» <...> В отличие от великого пушкинского «народ безмолвствует» («Борис Годунов»), Лунц разработал систему разнообразных смысловых участия толпы в развитии конфликта пьес, в сюжетной динамике. Толпы в его пьесах получили права персонажного включения в действие, иногда обретая имена и социальные маски, иногда выполняя роль в озвучивании происходящих событий» [Вольская 2014: 122]. Многоголосый монолог также представляет собой гротескное соединение несоединимого: «Толпа (полукругом наседа на рабочего). <...> Они отняли у нас хлеб... сахар... муку... бриллианты... матрацы... <...> картошку... Вы кормите нас водой, а сами жрете булки... пироги... бифштексы, обжираются... кашу... пироги... устрицы... водку. Они напиваются допьяна. Они крадут... Они воруют...» [Лунц 2003: 160].

Упрек в бытовой неустроенности, разрухе, голоде в противовес пьянству и обжорству переходит на иной уровень, но совмещает в себе еще более разнородные понятия, доходя фактически до кощунства: «Они разрушили церкви... Они отняли у нас деньги. А у нас мебель... А у нас пишущую машинку. Они выбросили нас на улицу. Они убили наших детей... мужей... знакомых. Они отняли у меня велосипед. Я не ела полгода сливочного масла» [Там же] (курсив наш – И. Б., О. С.). Смешение разнородных, совершенно немыслимых в одном ряду понятий венчает фраза «я не ела полгода сливочного масла», иллюстрирующая абсурдную, «неправильную» логику, характерную для гротеска. Но вместе с тем и эта фраза, и ропот толпы в целом обнажают неестественность, неадекватность логики действительности, ставшей обыденной, доказывают абсурдность нормы, в которой сливочное масло, велосипед и дети «однородны», могут значить для человека одинаково много или одинаково мало.

Так же естественно и легко (с гротескной точкой зрения) переходит толпа от одной крайности к другой: она то поддерживает обезьян, чему находится масса причин, то выступает против них, в ужасе отрекаясь от своих же доводов. Причем это происходит не только в пределах одной сцены, но даже реплики. Также резко меняется и настроение толпы, которая, несмотря на свою разнородность, начинает действовать и чувствовать, как единый, слаженный, совершенно гротескный персонаж. Так, после одной из напряженнейших сцен, когда всем присутствующим грозит реальная опасность, поскольку обезьяны подошли очень близко к воротам, шут произносит совершенно, казалось бы, неуместную фразу: «Господа, давайте веселиться, перестаньте дуться. Надо что-нибудь придумать» [Лунц 2003: 162]. И самое удивительное, что толпа и вправду начинает петь, танцевать, вести непринужденные разговоры, создавая «перевернутый» (Ю. Н. Тынянов) гротескный мир.

В драме «Обезьяны идут!» драматург с помощью амбивалентности показывает процесс молниеносного перехода от одной точки зрения к другой, от принятия до противостояния и наоборот. Отмечаемая рядом исследователей отсылка к реальным историческим событиям (оборона Петрограда от Юденича в 1919 году) и в то же время принципиальная условность времени и места действия позволяют драматургу создать художественное пространство, в котором нет и не может быть ничего определенного. Жизнь, смерть, добро, зло – все перемешалось в этом мире, все относительно, все находится в процессе становления в этой пьесе жизни.

Трагическое двоемирие героя пьесы «Бертран де Борн»

Амбивалентность является определяющей чертой и Бертрана де Борна – главного героя одноименной трагедии. Являясь трубадуром при дворе Генриха II, он на протяжении всего действия ведет борьбу за свой родовой замок. Действитель-

но существовавший и неоднократно становившийся к моменту написания драмы героем литературных произведений («Божественная комедия» Данте, «Бертран де Борн» Г. Гейне, авторский перевод одной из песен Бертрана де Борна в пьесе «Роза и крест» А. А. Блока и др.) трубадур, повидимому был интересен Лунцу как раз с позиции совмещения трагически противоположных начал: «Я много песен спел, // я много стран увидел, // и многие мечи // с моим скрестились насмерть. // Меч убивал, а голос оживлял» [Лунц 2003: 189].

Взвихренная действительность, реалии революции и Гражданской войны в России, в которой жил и творил драматург, рождали необходимость обращения к проблеме объединения насилия и творчества, жестокости и искусства. Бертран не только лучший из трубадуров, на чем акцентируется внимание в пьесе, он ловко ведет политическую и военную интригу, жестоко расправляется не только с врагами, но и с другом, королем Генрихом, вставшим на его пути к достижению цели. Напряженная и динамичная сцена убийства короля завершается противоречивыми признаниями Бертрана, амбивалентными характеристиками: «Как я любил тебя! // Прощай, мой лучший друг, // прощай, любимый братец! // Лети в свой рай, // ты – честный, ты – хороший... // Но ты, глупец, хотел быть королем, // а королям в раю не место! // Ты слишком честен был для ада // и для престола, Генрих!» [Лунц 2003: 206].

Амбивалентным можно назвать и любовное чувство Бертрана. Он давно влюблен в жену Генриха Матильду, это чувство ответно, но она выбирает будущего короля, прельстившись ролью королевы. Бертран не может простить и принять этого и бросает в лицо возлюбленной: «Вы – госпожа моя, // и госпожу свою я ненавижу!» [Лунц 2003: 181]. Но и отказаться от своего чувства Бертран не в силах, он любит Матильду, но ту, прежнюю: «Матильда. Вы любите другую... // Бертран. Другую – в вас! [Там же: 188]. На последнем их свидании трубадур поет песню своей возлюбленной: «Пусть на шее камнем повиснет щит, // Пусть шлем с головы моей будет сбит, // И коню я не дам удил, // И пусть жалкой клячи он примет вид, // Пусть хозяин недобрый меня приютит, // Если я другую любил! [Там же: 191]. Этой же ночью он жестоко обманывает любимую, предает ее во имя своей цели. Желая развязать войну между братьями, он выдает перед Генрихом свое свидание с Матильдой за ее измену с Ричардом. Но даже в этот последний миг наедине с королевой, буквально за минуту до появления обманутого супруга, Бертран берет с нее обещание «ты проклинай меня не будешь!» [Там же: 198], словно пытаясь оставить для самого себя возможность возвращения к былому чувству.

Герой подчеркивает независимый характер своего таланта, не мыслит о возможности его «продать»: «Бертран. <...> цени свою свободу, // не продавай мечи и песни // никогда!» [Лунц 2003: 202]. Он верит в силу слова и в то, что песни переживут его самого. «Ричард. Силен ты на словах. Но у меня рука // сильнее, Бертран! // Бертран. Да, но рука

умрет, а слова не умрут, государь!» [Там же: 210]. Но после поражения он продает и предает свое искусство. Трубадур поет последнюю песню, прославляя победителя Ричарда, таково его страшное наказание, избранное бывшей любимой.

Королева Матильда, обманутая любимым Бертраном, также характеризует героя как носителя амбивалентного сознания: «Матильда. О, я знаю – он дьявол, он // погубит всех и меня, но я люблю его. // Элоиза! Вот и сейчас, вот я ненавижу // его, я люблю его. И он любит меня, // знаю, любит и ненавидит, любовь мешает ему» [Лунц 2003: 187] (курсив наш – И. Б., О. С.). Одномоментное проживание двух противоположных чувств, позволяет и королеву отнести к типу гротескных образов.

Трагедия «Бертран де Борн» представляет собой попытку осмысления роли художника в эпоху кардинальных перемен. В образе трубадура совмещены две правды: он творец и в то же время воин; он борется за земли отцов и лжет, предает, убивает друга; он предан искусству и вместе с тем вынужден покориться судьбе и петь вопреки своим принципам. Соположением этих начал и обусловлена трагедия Бертрана. Невозможно бороться за свои идеалы, совершая ужасные поступки, нельзя любить и предавать любовь во имя даже самой высокой идеи, нельзя быть художником и поступать своим талантом, делать его средством для достижения цели.

Исторические реалии и условность «Города правды»

В драме «Город правды» действие происходит в некоем абстрактном Городе, куда попадает группа солдат, добирающихся в Россию из Китая. Амбивалентность заявлена драматургом уже в предисловии: «Героями этой пьесы по замыслу автора являются не отдельные лица, а два народа, две толпы: солдаты и жители Города Равенства» [Лунц 2003: 214] (курсив наш – И. Б., О. С.). При этом в начале действия актуализируется несхожесть этих коллективных образов: «Горожане все похожи друг на друга, одеты одинаково, ступают в ногу, говорят глухо и резко, монотонно. Все сливается в одну массу. Солдаты – каждый особенный. Одежда, голоса, движения – у каждого свое, непохожее на других» [Там же: 214] (курсив наш – И. Б., О. С.). При наличии у каждого из солдат собственного облика и манеры речи они составляют некое единство, противопоставленное горожанам, единство, заключающееся не только в происхождении, но и в мировоззрении и миропонимании. Вместе с тем, единого мнения даже по поводу собственных действия у солдат нет, они просто не такие, как горожане, простые, живые люди, не разделяющие монотонно-размеренной жизни горожан. Разлад в этом странном, гротескном единстве солдат также подчеркивается в предисловии: «Эта толпа в каждой сцене меняется. От грубой мужицкой перебранки переходит к высокопарной речи. Перед каждой сценой, перед каждым переломом стиля – пауза и обычно перемена в освещении сцены» [Там же: 214]. Условность образа массы, толпы подчеркивается тем, что у персонажей нет имен, только Комиссар и Доктор

названы по роду деятельности, а наиболее активно участвующие в действии солдаты поименованы по очень общим признакам: Старый, Молодой, Угрюмый, Толстый, Веселый. Среди жителей Города Равенства выделяются только Старейшины, Юноши, Мальчик и Девушка.

Собственное имя есть только у одного героя пьесы – солдата Вани, из текста мы узнаем и его фамилию – Юшков Иван. Именно этот герой совершает поступок (убивает юношу и девушку за то, что та не ответила ему взаимностью), который характерен для принципиально незавершенного, стремящегося к распаду гротескного мира, «мира двутелого, который умирая рождает» [Бахтин 2010: 222]. Так и Иван умирает, но рождает бунт солдат против горожан и горожан против солдат. Своим поступком он разрушает всю систему морали, нравственности, весь мир горожан. Но в то же время порождает новый мир, страшный, гротескный, совершенно иной, отличный от прошлого. Выживший Мальчик уже не будет жить по законам Города, он впитывает в себя образ мыслей солдат, соединяет в себе две непересекающиеся системы.

Амбивалентный характер носит объяснение поступка Ивана другими солдатами: «Молодой. Разве он не убил, потому был человек, Живой, как ты, как я, как все? Но не как они, мертвые! ... Он убил – потому кровь у него горяча, руки сильны. А разве мы не любим, не кипит наша кровь? Что ж! И нас надо истребить – не можем мы жить, как эти, заведенные...» [Лунц 2003: 234]. Этот монолог содержит в себе и трактовку принципиальной разницы между горожанами и солдатами, как ее видят последние. Горячая кровь требует убийства, смерть другого есть свидетельство жизни убийцы. При этом не происходит ожидаемого в средневековом гротеске обновления, рождения нового: мир горожан рушится, мир солдат не устроен, судьба их остается неясной и скорее всего будет трагической, так как они принимают решение вернуться в Россию, где еще не закончена Гражданская война. На чьей стороне солдаты, непонятно. Амбивалентность усложняется: зло, совершенное от переизбытка жизни, оборачивается не обновлением, а тревогой, тягостным ощущением ошибки. Солдаты уничтожили все население Города, пытавшегося буквально голыми руками дать им отпор. После этого страшного действия некоторые высказывают сомнения в правильности поступка: «1-й солдат. А ведь жалко их, ребята. Шутка ли, целый народ в ночь уколошили. 2-й солдат. Тоже люди» [Там же: 237]. Однако эти всплески человеческих чувств тут же подавляются циничным: «Сами виноваты: чего лезли? ... Ежели всех жалеть, так и тебя скоро пожалеют» [Там же]. В финале пьесы солдаты бодро идут в неизвестность: «В царство свободы дорогу грудью проложим себе» [Там же: 240]. под крики Доктора: «Конца нет! Дойдете, но не найдете!» [Там же].

Амбивалентным представлено сознание и Комиссара, отдавшего Ивана на суд горожан. Он не может занять какой-то одной, определенной позиции, знает только, что солдатам под его руковод-

ством нужно уйти из Китая. Все его монологи выражают сомнения, он противится решениям, которые принимает, но пытается найти им убедительные, прежде всего для самого себя, доказательства. Показательна в этом отношении автохарактеристика героя, представляющая его мнимый диалог с погибшим солдатом: «Комиссар (один). Юшков Иван! Казнен!.. Кто казнил? Я казнил. Я нашел мальчика, спас его, приручил, приласкал. И убил... «Комиссар, если ты любишь!..» Нет, Комиссар не любил, Комиссар не должен любить, на то он Комиссар. У него сердце из камня, из камня! ... Все боятся его, ненавидят его, – Комиссар! Один мальчик любил меня, и я убил его» [Лунц 2003: 237]. Любовь и ненависть, абсолютная твердость и горестное чувство образуют причудливое гротескное противостественное единство в рамках этого образа.

В поэтике своей последней драмы Лунц соединяет много противоположных начал: условность и отсылки к историческим реалиям (Комиссар, пребывание русских солдат в Китае); попытка создания абсолютно новой драматургической формы и обращение к литературной традиции (структура античной драмы и аллюзия на «Город солнца» Т. Компанеллы). В сложно организованном, гротескном пространстве пьесы действуют такие же герои. Они исторически конкретны и абсолютно условны, любят и ненавидят одновременно, убивают горожан и тут же жалеют их, идут вперед, но постоянно оборачиваются назад, и бесконечно сомневаются в правильности своего выбора.

Заключение

Гротеск в литературе, актуализируясь в сложные, переломные, пограничные моменты истории, представляет собой не только тип художественного мировидения, прием, но и своеобразную форму поиска выхода из мировоззренческого кризиса. Художник, обращаясь к гротеску, пытается найти и увидеть правду, нащупать почву под ногами, избежать падения в тектонический разлом эпохи, чувств, мира. Н. В. Гоголь в письме к В. А. Жуковскому заметил: «искусство есть примиренье с жизнью» [Гоголь 1988: 214]. Гротеск в 1920-х-начале 1930-х гг. и является такой попыткой «примиренья», синтеза, объективации хаоса, творящегося и вокруг, и внутри человека. Этот тип художественного мировоззрения если и не позволяет разрешить противоречия между земным и небесным, добром и злом, космосом и хаосом, то, во всяком случае, дает возможность их объединения и сосуществования в художественном тексте. Это было характерной особенностью гротеска, начиная со средневековой эстетики, где он выполнял функции соединения «сакрально-возвышенного в единстве с «низовым» и грубо материальным» [Гуревич 1984: 247].

Создание гротескного, неестественного, нарушающего законы внешнего правдоподобия мира было необходимо, чтобы попытаться воспроизвести истинное, настоящее. Именно такой художественный мир и создает Л. Н. Лунц. Этот мир странный, противоречивый; при этом «несостыковка разных моделей мира <...> порождает коми-

ческие эффекты, и в то же время дает и трагическое звучание» [Купченко 2005: 12]. Сознательное искажение границ и признаков внешнего правдоподобия, соединение несоединимого, предельная гиперболлизация, условность и буквальная реализация метафор позволяют отнести пьесы к ярчайшим явлениям гротескной драмы, а самого драматурга к представителям «гротескного синтеза» в литературе 1920-х годов.

Неустоявшаяся, вернее несформировавшаяся, норма объективной действительности в художественном тексте может быть отражена в таком основополагающем признаке гротеска, как амбивалентность. По отношению к поэтике литературы XX века уже не вполне справедливо говорить о классической карнавальной амбивалентности, подразумевающей сочетание двух полярных начал – смеха и ужаса, комического и трагического, духовного и телесного, рождения и смерти. Амбивалентность становится значительно сложнее, неоднозначнее, а порой и неожиданнее, в ней имеет место трансформация, обнаруживающая взаимозаменяемость художественных элементов, отсутствие границы как таковой.

Литература

- Бахтин, М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин // Собрание сочинений : в 7 т. Т. 4 (2). – М. : Языки славянских культур, 2010. – С. 7–517.
- Вольская, А. Б. Поэтика драматургии Лунца : дис. ... канд. филол. наук / А. Б. Вольская. – СПб., 2014. – 183 с.
- Гоголь, Н. В. Нос / Н. В. Гоголь // Полное собрание сочинений : в 14 т. Т. 3. – М. ; Л. : Издательство академии наук СССР, 1938. – С. 47–77.
- Гоголь, Н. В. Письмо Жуковскому В. А., 29 декабря 1847 г. (10 января 1848 г.), Неаполь / Н. В. Гоголь // Гоголь Н. В. Переписка : в 2 т. Т. 1. – М. : Художественная литература, 1988. – С. 211–216.
- Гуревич, А. Я. Категории средневековой культуры / А. Я. Гуревич. – М. : Искусство, 1984. – 350 с.
- Дормидонова, Т. Ю. Гротеск как литературоведческая проблема / Т. Ю. Дормидонова // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. – 2008. – № 51. – С. 40–44.
- Замятин, Е. И. «Серapiоновы братья» / Е. И. Замятин // Литературные записки. – 1922. – № 1. – С. 7–8.
- Краснова, М. Гротескный шаг обезьян / М. Краснова // Новый мир. – 2005. – № 3. – С. 179–183.
- Купченко, Т. А. Условная драма 1920–1950-х годов (Л. Лунц, В. Маяковский, Е. Шварц) : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Т. А. Купченко. – М., 2005. – 29 с.
- Лейдерман, Н. Л. Теория жанра / Л. Н. Лейдерман. – Екатеринбург : Институт филологических исследований и образовательных стратегий «Словесник» УрО РАО ; Урал. гос. пед. ун-т. – Екатеринбург, 2010. – 904 с.
- Лунц, Л. Н. «Обезьяны идут!» Собрание произведений / Л. Н. Лунц. – СПб. : ООО «ИНАПРЕСС», 2003. – 752 с.
- Манн, Ю. В. Амбивалентность художественного мира Гоголя / Ю. В. Манн // Toronto Slavic Quarterly. – URL: <http://www.urbancenter.utoronto.ca/tsq/31/mann31.shtml> (дата обращения: 15.09.2024).
- Манн, Ю. В. Поэтика Гоголя / Ю. В. Манн. – М. : Художественная литература, 1988. – 413 с.
- Пинский, Л. Е. Реализм эпохи Возрождения / Л. Е. Пинский. – М. : Гослитиздат, 1961. – 367 с.
- Рюмина, М. Т. Эстетика смеха: Смех как виртуальная реальность / М. Т. Рюмина. – М. : Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2010. – 320 с.
- Фрейденберг, О. М. Происхождение пародии / О. М. Фрейденберг // Труды по знаковым системам. – Тарту, 1973. – С. 490–497.
- Юрков, С. Е. Гротеск в культуре русского Средневековья : дис. ... канд. филос. наук / С. Е. Юрков. – СПб., 1997. – 210 с.

References

- Bakhtin, M. M. (2010). *Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kul'tura Srednevekov'ya i Rennessansa* [The Work of Francois Rabelais and the Folk Culture of the Middle Ages and Renaissance]. In *Sobranie sochinenii: v 7 t. Vol. 4 (2)*. Moscow, Yazyki slavyanskikh kul'tur, pp. 7–517.
- Dormidonova, T. Yu. (2008). *Grotesk kak literaturovedcheskaya problema* [The Grotesque as a Literary Problem]. In *Izvestiya RGPU im. A. I. Gertsena*. No. 51, pp. 40–44.

В драматургии Л. Н. Лунца амбивалентность является смыслообразующим понятием в «прочтении» образной системы, в которой мы выявили не только соположение резко контрастных начал в пределах одного образа, но и неожиданные сближения, многомерные переходы из одной категории в другую. Налицо не просто соединение добра и зла, правды и лжи, любви и ненависти, подлости и чести, а их сложное взаимодействие, трансформированная антиномия. Драматургу было необходимо уловить и отразить в тексте зыбкость реальности, ее принципиально изменчивый характер. И в то же время одной из художественных задач было определение роли и места человека в этом новом, изменившемся мире. Именно амбивалентное состояние героев позволяет раскрыть сложность, а порой и невозможность, принятия этого мира. Постоянная смена установок как внутри человека, так и вокруг него, делают невозможным само понятие устойчивости, гармоничности. Это может быть только гротескная, противоестественная гармония, единство, созданное в данный момент, в конкретном образе и тут же распадающееся.

- Freudenberg, O. M. (1973). Proiskhozhdenie parodii [The Origin of Parody]. In *Trudy po znakovym sistemam*. Tartu, pp. 490–497.
- Gogol, N. V. (1938). Nos [Nose]. In *Polnoe sobranie sochinenii: v 14 t. Vol. 3*. Moscow, Leningrad, Izdatel'stvo akademii nauk SSSR, pp. 47–77.
- Gogol, N. V. (1988). Pis'mo Zhukovskomu V. A., 29 dekabrya 1847 g. (10 yanvarya 1848 g.), Neapol' [Letter to Zhukovsky V. A., December 29, 1847 (January 10, 1848), Naples]. In *Gogol' N. V. Perepiska: v 2 t. Vol. 1*. Moscow, Khudozhestvennaya literatura, pp. 211–216.
- Gurevich, A. Ya. (1984). *Kategorii srednevekovoi kul'tury* [Categories of Medieval Culture]. Moscow, Iskusstvo. 350 p.
- Krasnova, M. (2005). Grotesknyi shag obez'yan [The Grotesque Step of Monkeys]. In *Novyi mir*. No. 3, pp. 179–183.
- Kupchenko, T. A. (2005). *Uslovnaya drama 1920–1950-kh godov* (L. Lunts, V. Mayakovskii, E. Shvarts) [Conditional Drama of the 1920s–1950s (L. Lunts, V. Mayakovsky, E. Schwartz)]. Avtoref. dis. ... kand. filol. nauk. Moscow. 29 p.
- Leyderman, N. L. (2010). *Teoriya zhanra* [Theory of Genre]. Ekaterinburg, Institut filologicheskikh issledovaniy i obrazovatel'nykh strategii «Slovesnik» URO RAO, Ural'skii gosudarstvennyi pedagogicheskii universitet. 904 p.
- Lunts, L. N. (2003). «Obez'yany idut!» *Sobranie proizvedenii* ["The Monkeys are Coming!" Collected Works]. Saint Petersburg, OOO «INAPRESS». 752 p.
- Mann, Yu. V. (1988). *Poetika Gogolya* [The Poetics of Gogol]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura. 413 p.
- Mann, Yu. V. Ambivalentnost' khudozhestvennogo mira Gogolya [The Ambivalence of Gogol's Artistic World]. In *Toronto Slavic Quarterly*. URL: <http://www.urbancenter.utoronto.ca/tsq/31/mann31.shtml> (mode of access: 15.09.2024).
- Pinsky, L. E. (1961). *Realizm ehpokhi Vozrozhdeniya* [Renaissance Realism]. Moscow, Goslitizdat. 367 p.
- Ryumina, M. T. (2010). *Estetika smekha: Smekh kak virtual'naya real'nost'* [Aesthetics of Laughter: Laughter as Virtual Reality]. Moscow, Knizhnyi dom «LIBROKOM». 320 p.
- Volskaya, A. B. (2014). *Poetika dramaturgii Luntsa* [Poetics of Lunts' Dramaturgy]. Dis. ... kand. filol. nauk. Saint Petersburg. 183 p.
- Yurkov, S. E. (1997). *Grotesk v kul'ture russkogo Srednevekov'ya* [The Grotesque in the Culture of the Russian Middle Ages]. Dis. ... kand. filos. nauk. Saint Petersburg. 210 p.
- Zamyatin, E. I. (1922). «Serapionovy brat'ya» ["The Serapion Brothers"]. In *Literaturnye zapiski*. No. 1, pp. 7–8.

Данные об авторах

Бабенко Ирина Андреевна – кандидат филологических наук, доцент, Северо-Кавказский федеральный университет (Ставрополь, Россия).
Адрес: 355017, Россия, г. Ставрополь, ул. Пушкина, 1.
E-mail: irinababenko17488@yandex.ru.

Страшкова Ольга Константиновна – доктор филологических наук, доцент, Северо-Кавказский федеральный университет (Ставрополь, Россия).
Адрес: 355017, Россия, г. Ставрополь, ул. Пушкина, 1.
E-mail: olga.strashkova8@gmail.com.

Authors' information

Babenko Irina Andreevna – Candidate of Philology, Associate Professor, North Caucasus Federal University (Stavropol, Russia).

Strashkova Olga Konstantinovna – Doctor of Philology, Associate Professor, North Caucasus Federal University (Stavropol, Russia).

Дата поступления: 28.01.2025; дата публикации: 30.06.2025

Date of receipt: 28.01.2025; date of publication: 30.06.2025