
2. ДРАМАТУРГИЯ

ИЛЬЯ КУКУЙ

МЕЖДУ СЦИЛЛОЙ КИНЕМАТОГРАФА И ХАРИБДОЙ ЛИТЕРАТУРЫ КИНОСЦЕНАРИЙ ЛЬВА ЛУНЦА «ВОССТАНИЕ ВЕЩЕЙ»

Сценарий — не техническое подсобное средство и не строительные леса, которые снимают, когда дом уже готов, а сравнимая с работой поэтов литературная форма, достойная книжной публикации для самостоятельного чтения.

*Бела Балаш*¹

Приведенное высказывание Балаша заслуживает внимания прежде всего потому, что оно вступает в кажущееся противоречие с тезисом, лейтмотивом проходящим через его же более раннюю книгу «Видимый человек» (1924): «Фильму нечего делать с литературой. [...] Сценарий фильма никак не является продуктом литературной фантазии. Фильм нуждается в совершенно особой способности конкретного творчества вещей, которая ни разу еще не была использована в зрительной форме. Для этого нужно обладать прозорливостью режиссера»². В основе этого генезиса теоретической мысли Балаша — от «творящего постановщика» (= режиссера) «Видимого человека» до «ведущей роли сценария» в книге «Фильм» четверть века спустя — лежат не только наблюдения левого по своим убеждениям автора за развитием современного ему кинематографа (не в последнюю очередь советского), но и более общие закономерности взаимоотношений двух медиальных, социальных и культурных сфер — литературы и кино.

Вне всяких сомнений, киносценарий завоевывал первенство на советских киноподмостках в первую очередь за счет того, что власть опиралась в своей контрольной (или, точнее говоря, запретительной) деятельности на оценку идейного соответствия требованиям партии именно «строительных лесов» фильма — овеществленного в бумажной форме *письменного* текста. Если поначалу «приоритет литературы» не мог не тешить самолюбие писателя, то очень скоро оказалось, что победа над соперником-кинорежиссером если и была одержана, то досталась слишком дорогой ценой: чего стоят хотя бы описанные М. Блейманом «хождения по мукам» кинодраматурга, продирающегося со сценарием через тринадцать (!) бюрократических инстанций до момента его окончательного утверждения (или отказа)³. В более позднюю

эпоху это явление власть даже не пыталась скрыть: одновременно и злой сатирой на кинобюрократию, и предостережением «неосторожным» авторам служит пропущенный на экран мультфильм Ф. Хитрука «Фильм! Фильм! Фильм!» (1968), среди прочего весьма прозрачно освещающий производственный фон создания фильма С. Эйзенштейна «Иван Грозный» — также и на уровне сценария.

Такое «олитеруивание» послевоенного советского кинематографа — специфически литературное жанровое деление фильмов на «военно-полевые» и «служебные» романы, многочисленные «повести» и «рассказы»⁴, большое число экранизаций классики мировой литературы, «писание» киносценариев — на первый взгляд, подтверждает правоту мнения Балаша (оговоримся — в отдельно взятой стране), что «скоро, возможно, киносценарий будет определять историю кино»⁵. То, в какой степени и на какой момент Балаш был прав — тема отдельного исследования. Нас же будет интересовать вопрос, как складывались отношения кинематографа и литературы на заре истории русского и советского кино, как самоопределялся жанр литературного киносценария. Не ставя перед собой высоких теоретических задач, попробуем рассмотреть эту проблему на одном показательном и весьма своеобразном примере.

«ЧУЖОЕ ИСКУССТВО»: НЕГРАМОТНЫЕ ПИСАТЕЛИ И СЛЕПЫЕ КИНЕМАТОГРАФИСТЫ

Люди устали слушать речи. Их тошнит от слов: ведь слова заслонили собой вещи. [...] Мы владеем отвратительной способностью полностью задушить мысль посредством понятий.

*Г. фон Гофмансталь (1895)*⁶

Эти слова Гофмансталя, написанные в год показа первого немого фильма и за 18 лет до появления «Воскрешения слова» В. Шкловского, ясно демонстрируют причины, побуждавшие литераторов внимательно отнестись к появлению визуального языка кино — качественно новой возможности отношения к мысли и вещи. Автоматизация языка и недоверие к слову как носителю истины и посреднику в обмене как информацией, так и эстетическими ценностями неизбежно повышали акции невербальных видов искусства. С той же самой мысли позднее начал свою книгу «Видимый человек» Бела Балаш: «Изобретение книгопечатания с течением времени сделало лицо людей недоступным чтению. Они так много могли читать с листа бумаги, что другие формы осведомления остались в пренебрежении»⁷.

И Гофмансталь, и Шкловский (и, конечно, Балаш) стали впоследствии известными сценаристами кино. История отношений литераторов и кинематографа, однако, была достаточно сложной — попробуем указать на некоторые факторы, препятствовавшие немедленной ассимиляции «двух муз».

В своей статье «Театр маленьких людей» (1909) Альфред Дёблин (будущий пропагандист «киностиля» в литературе и автор нескольких киносце-

нариев) анализирует кинематограф из *социальной* перспективы и ставит его в один ряд с анатомическим театром и паноптикумом как поставщика «кровавейшей пищи» для «маленького мужчины» и «маленькой женщины»: «Они не знают ни литературы, ни развития, ни направления. [...] Они хотят быть растроганными, возбужденными, возмущенными; хотят лопнуть от хохота»⁸. Для этой цели, по мнению Дёблина, и существует кинематограф, рассчитанный на удовлетворение самых низких инстинктов необразованной публики. Если раньше зеваки могли надеяться лишь на случай и на заранее известные мероприятия и институции (морги, суды, коррида, не говоря уже о наиболее излюбленном «шоу» — смертной казни), то теперь к их услугам — неутомимое кинема, вновь и вновь готовое разыгрывать перед глазами зрителей желанные зрелища.

Этот же аспект подчеркнут в одной из первых критических работ, подробно анализирующих феномен кино в России — статье К. Чуковского «Нат Пинкертон и современная литература» (1908), выдержавшей в первые же годы после своего выхода несколько изданий. Чуковский в свойственной ему блестящей манере фельетониста посвящает свой текст основному вопросу: почему кинематограф, «остановивший мгновение», обладающий несоизмеримо большими возможностями, чем литература, вместо новой «Анны Карениной» создает исключительно такие «шедевры» бульварного жанра, как «Бега тещ», «Любовь в булочной» и «Видения водолаза»⁹? Каково должно быть состояние общества, если его новым городским «соборным» эпосом¹⁰ становится именно этот род искусства? И каковы перспективы литературы — а кинематограф, по Чуковскому, как «сочинитель повестей и рассказов, [...] поэт, драматург, летописец и романист [...] есть, таким образом, особый вид литературы и сценического искусства»¹¹ — если своим героем она выбирает Ната Пинкертон, основным методом — фабричную серийную продукцию бульварных листков и кинолент, а автором — самого зрителя, вульгарным вкусом диктующего производителю свою волю?

Несмотря на многочисленные и во многом справедливые обвинения в адрес Чуковского в преувеличении и смещении акцентов (отметим здесь статью В. Розанова «К. И. Чуковский о русской жизни и литературе»), приходится признать за его работой одно совершенно неоспоримое достоинство: перед нами достоверный срез истории русского кинематографа на тот момент. Первый русский фильм («Драма в таборе подмосковных цыган», реж. В. Сиверсен) был выпущен в прокат 20 декабря 1908 года — через два месяца после доклада Чуковского в московском Литературно-художественном кружке — и вряд ли вызвал бы одобрение писателя. Преобладание низкопробной иностранной продукции и аура «разврата», окружающая расположенные, как правило, в злачных столичных кварталах «кинотеатры» того времени, впрочем, не отпугивала литераторов: обширный «кинотекст» русской литературы конца 1900 — начала 1910-х гг. свидетельствует о том, что мало кто не удостоил «царство теней» своим посещением. Преобладание среди авторов этого кинотекста (под которым мы здесь понимаем тексты не *для*, а *о* кино) литераторов символистского круга (И. Анненский, А. Белый, А. Блок, В. Брюсов, З. Гиппиус, Ф. Сологуб и др.) объясняется тем, что «для

поэтики символизма неожиданно значимой оказалась [...] сама ситуация кинопроекции»¹². Все указанные Ю. Цивьяном в его блистательной статье «маркеры» киносеанса — луч света из-за спины зрителя в темном зале, падающий на белый экран; *мерцание* изображений, создающих подобие иной реальности; механик-демонстратор — проясняют упущенный Чуковским момент, что «в десятые годы ходили не на фильм, а в “кинематограф”»¹³.

Что же касается текстов не *о*, а *для* кинематографа, то в русской литературной среде наблюдается любопытная картина. При безусловном интересе к новому виду искусства, к началу 1910-х гг. уже лишившегося ауры скандальности и сменившего злачные трущобы на хрустальные дворцы¹⁴, литераторы как бы остерегаются опыта вхождения в новую медиальную среду, сулящую им радужные материальные перспективы. Из всей русской кинематографической продукции, начиная с рождения кино и вплоть до кризиса эпохи военного коммунизма, когда продукция фильмов практически замерла, считанные единицы лент были сняты по оригинальным киносценариям видных литераторов. Большинство из них — «Король, закон и свобода» Л. Андреева (1914), «Андрей Тобольцев» А. Вербицкой (1915), «Нелли Раинцева» А. Амфитеатрова (1916) — были авторскими переделками литературных произведений. Критика «одобряет» осторожность литераторов и немедленно ставит их на место, если они осмеливаются сменить перо на лавры киносценариста: так, после постановки фильма «Вера Чибиряк» о деле Бейлиса по сценарию Н. Брешко-Брешковского (1917) «Театральная газета» писала: «Нужно ли делать из добытых слез “драму в 2000 метров”? Воплотить трагедию бейлисиады может монументальное произведение художественного пера. Но не сеансы экрана»¹⁵. Как результат, ранний русский кинематограф породил целую плеяду профессиональных поставщиков киносценариев (среди них отметим довольно высокую квоту женщин — З. Баранцевич, О. Бажевич, М. Каллаш-Гаррис, А. Мар и др.) и дал огромное число экранизаций литературных произведений, но не смог переманить в свои ряды писателей «первого эшелона». Тех же, кто рискнул на новации в экранном жанре, ждало, как правило, разочарование (примером здесь может служить неудачная постановка в 1918 году исключительно своеобразного сценария В. Маяковского «Закованная фильмой»).

В результате этого к концу 1910-х кинематограф, подтверждая тезисы Чуковского, по-прежнему имел дело со сценариями весьма низкого литературного качества, что зачастую даже приветствовалось кинематографистами: так, по словам Л. Кулешова, «сценарий никогда не должен иметь литературную ценность»¹⁶. Подобная «тошнота от слов» у многих деятелей кино (по другим причинам, чем у Гофманстала) приводила к нежеланию поисков путей органичной интеграции литературы и кино и возникновению предубеждений против «мастеров пера». Как следствие (или, если посмотреть с другого конца, как причина неудачи), пропасть между представлением литераторов о кинематографе и реальным процессом кинопроизводства углублялась в ходе совершенствования и дифференциации технических и производственных средств кино. Подавляющее большинство пишущих в первый раз киносценарий имело лишь самое отдаленное представление о возможно-

стях реализации литературной фантазии и о потребностях режиссера применительно к сценарной «подложке». Немецкий кинорежиссер Эвальд Андре Дюпон, автор книги «Как пишется фильм» (1919), отмечал, что писатель «пишет фильм так, как это должно быть сделано по представлениям, полученным им в кинотеатре. А поскольку эти представления в большинстве своем диаметрально противоположны истине, почти все киноманускрипты никуда не годятся»¹⁷. Аналогичного мнения придерживался в то же время в России Л. Кулешов: в уже цитировавшейся нами работе «Знамя кинематографии» (1920), впервые опубликованной лишь в 1979 году, он отстаивает свободу режиссера в поисках путей реализации визуальных образов и отводит сценаристу лишь служебную роль в предоставлении «план<a> сценария с намеченными положениями и основной канвой действия»¹⁸. Чем выше литературная ценность сценария, тем хуже для фильма, ибо разработанная фабула и попытки монтажного решения действия связывают режиссера. Отношение Кулешова к литератору ясно и определённно: «Автор сценария всё время понимается нами как представитель чужого искусства литературы и как стремящийся произвести некоторое литературное засилье в нашем творчестве»¹⁹.

Конечно, у многих литераторов (иногда даже в большей степени, чем у кинематографистов) присутствовало понимание того, что для письма в новом жанре «надо найти в себе новую технику»²⁰. Активные поиски этой техники приводили, с одной стороны, к возникновению «киностиля» в рамках литературы (примером может здесь служить роман А. Белого «Петербург», на кинематографичность которого неоднократно указывалось в исследовательской литературе²¹), а с другой — к возникновению своеобразных «проб пера» — киносценариев, которые стали первыми предвестниками «новой литературной формы», хотя по самым разным причинам и не вписывались в технологию и философию кино того времени. Обратимся к анализу одного из таких текстов, оригинальным образом обнажающего как медиальную специфику обоих видов искусства, так и причину для их невольной вражды.

«ВНЕ ЗАКОНА» КИНЕМАТОГРАФА: ВОССТАНИЕ ЛЬВА ЛУНЦА

Нам недостаточно было смотреть «Знак Зорро» или «Кабинет доктора Калигари», «Багдадского вора» или «Интолеранс», — мы должны были взять в руки свои настоящее и сделать из этого игру.

*Е. Полонская*²²

Киносценарий Льва Лунца «Восстание вещей» — один из последних его текстов. Он был написан в Германии, куда тяжело больной Лунц выехал на излечение в июне 1923 года по ходатайству А. М. Горького (в Гамбурге жила семья Лунца). Сценарий был закончен в июле 1923 года в санатории Кенигштайн в Таунусе, а через несколько недель Лунц впал в тяжёлую кому, из которой вышел в октябре с частичным параличом мозга и утерей способности читать и писать. Несмотря на некоторое улучшение (Лунцу удалось

закончить свою последнюю пьесу «Город правды», а также рассказ «Хождения по мукам» и записки «Путешествие на больничной койке»), 9 мая 1924 года писатель скончался и был похоронен на еврейском кладбище Гамбург-Бармбек.

«Восстание вещей» — один из двух известных нам киносценариев Лунца. Первый, «Завещание царя», был закончен еще до отъезда в Германию. О том, что «Восстание вещей» было написано уже в санатории, мы узнаем из переписки Лунца: «У меня масса литературных планов. Не знаю, как выйдет в санатории. В первую голову огромный киносценарий. “С философией”» (А. М. Горькому от 26 июня 1923 года); «Кончаю гигантский и гениальный сценарий. Лидочка, конечно, скажет, что это дрянь» (Серапионовым братьям от 10 июля 1923 года); «Кончил гигантский киносценарий. Гениально! Но где продать? Сюжет всемирный! Чудеса техники» (Нине Берберовой от 14 июля 1923 года)²³. По всей видимости, какое-то время Лунц всерьез думал о его экранизации (об этом также можно судить по переписке писателя²⁴), однако после выписки из санатория Кенигштайн и паралича в конце лета — начале осени 1923 года следы этого замысла теряются, также как и сам сценарий. Рукопись была найдена в 1960-е гг. американским славистом Гари Керном у сестры Лунца Е. Н. Горнштейн и опубликована в нью-йоркском «Новом журнале» в 1965 году²⁵.

Сценарий построен по принципу рамочного текста: в прологе в кабаке мы знакомимся с героем фильма, пьяницей Пребблем, и по реакции публики («Пьяницы тесно обступают странного человека. [...] Перемигиваются насмешливо» (С. 45)²⁶) понимаем, что услышим уже тысячу раз рассказанную историю. В восьми частях фильма от первого лица (Преббль) ведется повествование о восстании вещей, поднятом профессором-физиологом Шедтом против человека: Шедт, научившийся понимать язык вещей («Я поднял вещи, я знаю их язык! Он прост, как вещь²⁷. Без гласных и слогов — свист и щелк!»), надеется с помощью Преббля и своей дочери, «спокойной, как вещь, механической, как машина» Катрионы зачать по образцу идеального мира послушных вещей новое племя людей — «точных, спокойных. Чтоб не было крови, убийств, незаконный» (С. 62, 70, 76). Однако план Шедта терпит фиаско. Порядок, наступивший в очищенном от людей городе, вскоре рушится. Поначалу жизнь идет как прежде: выходят газеты, открываются и закрываются в обычное время магазины, заводы производят свою продукцию. Но выясняется, что созданные для человека вещи не могут существовать без людей. В городе начинается распад, вещи перестают функционировать и жизнь замирает. Неудачей кончается и проект Шедта по производству нового человека: Катриона влюбляется в Преббля, и любовь убивает эту женщину-автомат, для которой такие сильные чувства оказываются смертельны²⁸. Шедт кончает жизнь самоубийством. В конце фильма, когда в город вступают английские войска, овладевшие секретом языка вещей, они не встречают сопротивления.

Подобно фильму Р. Вине «Кабинет доктора Калигари» (1919), который Лунц видел, правда открывается лишь в эпилоге. В ответ на насмешливые и недоверчивые вопросы слушателей Преббль предрекает грядущую катастрофу: ведь власть над языком вещей теперь принадлежит военным — «Вой-

на! Будет невиданная война!.. И голод!.. И мор!.. Смерть!» (С. 78). Но если в немецкой ленте зритель в конце выясняет, что весь рассказ был лишь бредом сумасшедшего²⁹ (каковым Преббля поначалу явно считает публика в баре — и, возможно, знакомый по немецкому фильму с законами «рамочной» композиции читатель/зритель), то в сценарии Лунца фантастический сюжет внезапно оказывается правдой: когда один из присутствующих требует доказательств, Преббль свистит, и палка Шедта, с представления которой начинался текст, бьет спрашиваемого по голове — своеобразная метафора озарения, которое должно прийти к погрязшему во лжи и неверии человечеству.

Киносценарий Льва Лунца вписывается, на первый взгляд, в целый ряд антиутопий и произведений того времени, темой которых становятся технократические и антропологические катастрофы. Среди них «Мы» Е. Замятина, «R.U.R» и «Кракатит» К. Чапека, «Бунт машин» А. Н. Толстого, а в кинематографе, конечно же, более поздний фильм «Метрополис» Ф. Ланга. Образ Шедта, одержимого идеей нового миропорядка и владеющего магической властью над вещами, соотносится с доктором Мабузе из фильма Ф. Ланга «Доктор Мабузе — игрок», выпущенного на советский экран в январе 1923 года³⁰, а «американский» характер ведения действия (Преббль — гимнаст, и атлетическая подготовка спасает его во время погонь и сражений с восставшими вещами) отсылает к опыту «Фабрики эксцентрического актера», открытой в Петрограде 9 июля 1922 года³¹.

Несмотря на столь очевидный контекст, сценарий «Восстание вещей» примечателен во многих отношениях. Вопреки здравому смыслу, Лунц практически создает сценарий звукового фильма: вещи управляются свистком, а оркестр «восставших» музыкальных инструментов играет какофонию (визуальное изображение которой было бы в то время, конечно, весьма затруднительным). Многочисленные ремарки Лунца («Он — плачущим голосом»; «Получаются слова какой-то популярной энергичной песни»; «Было чудное августовское утро») наверняка вызвали бы ядовитую иронию профессионалов-кинематографистов. И главное: если руководствоваться правилом, что «на каждую строку надписи (2—3 слова) тратится один метр пленки — следовательно, надпись в 12 слов продержится на экране 12—18 секунд»³², и взять на основу издание «Восстания вещей» Е. Лемминга, последовательно выделившего *все* надписи (большинство из которых — прямая речь), то на одни титры ушло бы порядка 40 минут экранного времени!³³

Можно было бы предположить, что театральный драматург Лунц, ни разу не участвовавший в процессе кинопроизводства, просто не учел специфики кино. Однако первый сценарий Лунца «Завещание царя», законченный еще до отъезда в Германию, представлял собой весьма успешное упражнение в экранизации авантюрного сюжета с русским колоритом (речь в фильме должна была идти о противостоянии комсомольца Бориса Ткаченко бывшему флигель-адъютанту свиты Его Величества барону Фрейтаг-фон-Лорингофу в поисках сокровища царской семьи). При напряженной фабуле в «Завещании царя» аккуратно расписаны смены планов, удачно соблюден баланс титров и действия, намечены возможные монтажные решения.

Кроме того, Лунц при «пассивном» восхищении кино как зритель³⁴ был, подобно Кулешову, и фактическим руководителем «киностудии без пленки» при Доме искусств. Николай Чуковский так описывал постановки «живого кино»: «Драматургом и режиссером был Лунц. Он мгновенно изобретал очередную сцену, за руки стаскивал со стульев нужных для него исполнителей, отводил их на несколько секунд в сторону, шепотом сообщал каждому, что он должен делать (слов действующим лицам не полагалось никаких, кинематограф был немой), и сцена исполнялась при всеобщем ликовании. Зрители от хохота падали на пол. И так чуть ли не каждый вечер в течение нескольких лет — ни разу не повторяясь»³⁵. Трудно предположить, чтобы писатель, профессионально владеющий драматургическими навыками, настолько пренебрег законами жанра.

О том, что медиальная проблематика Лунцем в данном случае осознавалась в полной мере, свидетельствует указание в уже цитировавшемся письме Берберовой на «чудеса техники» в его киносценарии. По прочтении текста становится ясно, что эти слова могут относиться лишь к решению специфически кинематографических задач по переносу оживших вещей с бумаги на экран. Мир Островной республики 1950 года (время действия фильма) в техническом смысле ничем не отличается от начала 1920-х гг. Отказ от изображения технических новинок в выбранном Лунцем жанре прагматичен с точки зрения экранной реализации, но не типичен: ведь «научная фантастика» дает писателю возможность беспрепятственно фантазировать на темы всевозможных технических проектов. Иллюстрацией может служить незаконченный рассказ В. Брюсова «Восстание машин» (1908), с которым сценарий Лунца тематически необыкновенно близок. Брюсов описывает мир будущего следующим образом: «Мы говорили по телефону и слушали в мегафон утреннюю газету или, вечером, какую-нибудь оперу; переговариваясь с друзьями, мы приводили в действие домашний телекинема и радовались, видя лица тех, с кем говорим, или в тот же аппарат любовались иногда балетом; мы подымались в свою квартиру на автоматическом лифте, вызывая его звонком, и так же подымались на крышу, чтобы подышать чистым воздухом... Вне дома я уверенно вспрыгивал в автобус, в вагон метрополитена и империяла или становился на площадку дирижабля; в экстренных случаях я пользовался мотоциклетами и аэропланами; в магазинах охотно передвигался по движущемуся тротуару, в ресторанах — автоматически получал заказанные порции, на службе — пользовался электрической пищевой машиной, электрическим счетчиком, электрическими комбинаторами и распределителями»³⁶. В рассказе Брюсова фигурируют подвесные дороги, телескопы, электро- и фонотеатры, автоматические лечебницы, станции по дистанционному управлению машинами и т. д. Показательно, что Брюсов прервал работу над рассказом на том самом месте, где перечень технических новшеств иссяк и нужно было развивать сюжет.

Лунц поступает строго наоборот: он начисто отказывается от изображения в деталях *Brave New World* и всё свое внимание уделяет фабуле. Вне всякого сомнения, это является последовательным проведением эстетической программы писателя, сформулированной им, в первую очередь, в ста-

тье «На Запад!», написанной для собрания Серапионовых братьев в декабре 1922 года и опубликованной в Берлине в третьем номере горьковского журнала «Беседа» в 1923 году. В статье Лунц критикует повесть Пьера Бенуа «Атлантида» за ее «экзотичность» и «авантюрные пустячки» и рекомендует собратьям по перу — в первую очередь, Серапионовым братьям — «учиться фабуле»³⁷. Призывая учиться у Запада, Лунц пишет: «На Западе могучая фабульная традиция, и там мы будем вне заразной близости Ремизова и Белого. Станем подражать — гимназистами младших классов — авантурным романам: сперва рабски, как плагиаторы, потом осторожно — о, как осторожно! — насыщая завоеванную фабулу русским духом, русским мышлением, русской лирикой»³⁸.

Иными словами, «Восстание вещей» представляет собой прозаическое *литературное* произведение, вся художественная структура которого работает на основную фабульную линию, восстание вещей, игравшую в русской культуре XX века очень важную роль. Отсутствием технической «клубнички» Лунц подчеркивает этот существенный для понимания его замысла момент: речь идет не о «восстании машин» в одноименном рассказе Брюсова, не о «бунте машин» в одноименном сценарии Романа Роллана и одноименной повести А. Толстого, не о мятеже роботов в «R.U.R.» Чапека, не о механизации и алгебраизации будущего в романе «Мы» Е. Замятина, не об общественном катаклизме из-за рокового научного открытия в «Роковых яйцах» М. Булгакова. Против человека в сценарии Лунца восстают не машины, а вещи — точнее говоря, предметы материального мира, используемые человеком в утилитарных целях. К ним относятся как машины (автомобили, станки, транспорт), так и предметы мебели, одежда, лестницы, рельсы и т. д. Характерно, что этот список Лунц оставляет открытым, внося время от времени ремарки типа «Все эти картины восстания вещей могут быть значительно расширены, сообразно с фантазией режиссера»³⁹. Себе для описания агрессии вещей Лунц оставляет чисто литературный прием осуществления метафоры: «Платье давит людей. Воротнички душат, сапоги жмут и т. д.» (С. 61).

МЕДИАЛИЗАЦИЯ МИФА И СУБЛИМАЦИЯ МЕДИА

— Не боюсь тебя, вещь!
Л. Лунц, «Восстание вещей»

Восстание вещей является одним из стержневых культурных мифов начала XX века, который основан на чувстве глубокого кризиса коммуникации между человеком и окружающим миром. Замечание С. Семенович о том, что сюжет «бунта машин» берет свое начало в ощущении «разрыв<a> между слабостью человека как такового и невиданной мощью техники»⁴⁰, в отношении восстания вещей нуждается в двух важных дополнениях. С одной стороны, это зачастую враждебное отношение на рубеже веков к западному, «протезному» пути цивилизации, ведущему за собой кризис перепроизводства и в то же время углубление разрыва между мирами роскоши и нищеты,

торжество мещанства и урбанизма⁴¹; с другой стороны — ощущение кризиса автоматизированного языка и, соответственно, кризиса искусства, потерявшего свое живое, непосредственное содержание (см. высказывание Гофманстала выше). Знаменитые тезисы В. Шкловского из статьи «Искусство как прием» — «Целью искусства является дать ощущение вещи как видение, а не как узнавание; приемом искусства является прием «остранения» вещей и прием затрудненной формы [...]; *искусство есть способ пережить деланье вещи, а сделанное в искусстве не важно*»⁴² — в концентрированной форме манифеста подводят итог тому, о чем размышляли и над чем работали в начале XX века художники самых разных направлений.

Не удивительно, что типичные для атмосферы рубежа веков апокалиптические настроения воплотились на русской почве в миф о восстании вещей, олицетворяющий собой роковое значение утерянной человеком органической связи между собой и окружающим миром. Наиболее законченное выражение этот миф нашел в творчестве русских футуристов — как пример тому можно привести поэму В. Хлебникова «Журавль», где вещи соединяются с мертвецами в единый гигантский организм-конструкцию, принимающую форму журавля и поедающую людей, и трагедию В. Маяковского «Владимир Маяковский», в которой «все вещи кинулись, раздирая голос, скидывать лохмотья изношенных имен»⁴³. Характерно, что в послереволюционном творчестве Маяковского символом успешного строительства нового мира выступает именно союз человека и вещи: в «Мистерии-буфф» бежавшие от человека в «Трагедии» вещи покорно и, что характерно, добровольно возвращаются назад, приобретая в дороге классовое самосознание⁴⁴.

Вещественная тематика, получившая в 1910-е гг. апокалиптическое освещение в мифе о восстании вещей, сохраняет свою роль и после революции, причем наиболее интенсивное развитие она переживает именно к началу 1920-х гг. В 1922 году в Берлине начинает выходить журнал «Вещь», редактировавшийся И. Эренбургом и Эль Лисицким, а год спустя в Москве — журнал «ЛЕФ», трибуна советской «новой вещественности»; в Петрограде открывается Государственный институт художественной культуры (ГИИХУК) под началом К. Малевича; к 1923 году окончательно консолидируется фронт «производственников» и в московском ВХУТЕМАСе, в котором после смены ректора проходят активные дискуссии между сторонниками производственного искусства и приверженцами традиционных художественных форм. Сам миф о восстании вещей реанимируется, приобретая при этом порой весьма своеобразную медиальную окраску: так, Корней Чуковский издает в 1923 году книгу с иллюстрациями Ю. Анненкова «Мойдодыр. Кинематограф для детей», в котором футуристический миф о восстании вещей переосмысливается в пародийном ключе⁴⁵.

«Кинематограф для детей» Чуковского, так же, как и его книга «Футуристы» (1922), были Лунцу, многолетнему члену Студии поэтического перевода при Доме искусств, руководимой Чуковским, хорошо знакомы. Несмотря на то, что Серапионовы братья сами не были чужды известному «овеществлению» искусства⁴⁶, попытка его утилизации Лунца не могла не волновать: тезис автономии искусства был краеугольным камнем его статьи «Почему

мы Серапионовы братья» (1922): «Мы верим, что литературные химеры — особая реальность, и мы не хотим утилитаризма. Мы пишем не для пропаганды. Искусство реально, как сама жизнь. И, как сама жизнь, оно без цели и без смысла: существует, потому что не может не существовать»⁴⁷. «Реальным, как сама жизнь», было и «живое кино», в котором Лунц принимал самое деятельное участие. В письме Нине Берберовой от 24 января 1923 года он описывал его как «новый род кинематографа, так сказать публицистического, где <мы со Шварцем> издеваемся над всеми местными литературными знаменитостями», и сожалел, что по состоянию здоровья «кинематографы и прочие игры» ему запрещены⁴⁸.

Шанс и повод возобновить игру без вреда для здоровья появился у Лунца при переезде в Германию. По рекомендации Полонской он встретился в Берлине с И. Эренбургом — в недалеком прошлом столпом утилитаризма в Германии, главным редактором журнала «Вещь» а в реальном настоящем — автором книги «Трест Д. Е. История гибели Европы», которую Лунц читал в санатории во время работы над сценарием и о которой в письме к Серапионовым братьям от 20 июня 1923 года высказался достаточно категорично: «Писатель — не очень. Прочел его новый роман “Д. Е.” Плохо»⁴⁹. 8 июля того же года берлинская газета «Руль» писала в рецензии на роман Эренбурга следующее: «Если бы завтра был объявлен мировой конкурс на составление сценария “по Шпенглеру”, то несомненно первая премия достанется Эренбургу. Его новый роман есть не что иное, как Шпенглер, переработанный для понимания посетителей кинематографа всего земного шара от Парижа до Тамбукуту. [...] “Трест Д. Е.” — злая пародия на трактовку современности. Это своего рода философско-политическая Вампука, причем в данном случае и философия и политика взяты в весьма вампукическом разрезе»⁵⁰.

Как будто отвечая на эту рецензию, Лунц пишет «по Шпенглеру» свой киносценарий, перенеся «публицистический кинематограф» в плоскость литературы. «Восстание вещей» читается в этом контексте как своеобразная пародия-«вампука»: на уровне формы — на штампы кинематографа и кинодраматургии (возможно, отсюда декларативные «ошибки» Лунца-сценариста и преувеличенно восторженная самооценка — «гениальный сценарий с “философией”»), а в плане содержания — на постфутуристическую концепцию приручения восставших вещей. Ведь Шедт поднимает вещи на восстание не столько из-за сочувствия к угнетенному людьми предметному миру, сколько из тоталитарного желания унифицировать хаотичный и не поддающийся формализации мир людей: «Зачем я поднял вещи? Потому что люди ничтожны и беззаконны. А вещи просты и одинаковы... Закон и порядок будут царить отныне... Царство мертвой вещи! Все погибнут — кроме нас!» (С. 62). Сами вещи изображаются Лунцем без всякого сочувствия — так, на зрелище уничтожения людей собираются вещи-зевачи, среди них — киноаппарат, азартно снимающий все происходящее. Показательна также и пародирующая мечты революционного авангарда сцена, в которой Шедт после победы восстания демонстрирует Пребблю «искусство будущего» — своеобразную медиальную революцию, чистое творчество без посредства человека: «Преббля берет одну газету, раскрывает. [...] Все колонны, заглавия, шрифты, “подвалы”, раз-

бивка статей [...] — на месте, но смысла никакого: набор букв. [...] Новая книга. То же, что с газетой. [...] Бессмыслица. Стихи. Одинаковой длины строчки. Рифмы на конце строк! [...] Полотно. Кисти сами кладут на полотно краски — мазня! [...] Собираются в оркестре инструменты. Концерт. Преблль закрывает уши и выбегает» (С. 68—69).

Как это часто бывает (примером тому может служить «Мойдодыр» Чуковского, давно ставший хрестоматийным детским произведением и потерявший свою пародийную составляющую), в результате утери злободневности — как биографической, так и медиальной — возможный «вампукический» разрез сценария Лунца сегодня не читается. Безусловно, и для самого автора текст был шире простой пародии, о чем свидетельствуют попытки Лунца «пристроить» киносценарий (хотя отсылка текста именно Эренбургу и совет того обратиться к Шкловскому, бывшему кумиру Лунца и автору книги «Литература и кинематограф» (1923), невольно или осознанно продолжали «игру»). Тому факту, что этот текст воспринимается нами как образец «литературной формы, достойной книжной публикации для самостоятельного чтения» (Б. Балаш), способствует наше разработанное в ходе истории XX «медиального» века умение «читать» фильмы и «смотреть» письменный текст как фильм — умение, зачастую закрывающее нам медиальную специфику текста. В те годы, когда создавался киносценарий Лунца, сюжет ожившей вещи еще осознавался как метафора для самого фильма: ведь предубеждение многих против кино было вызвано «тем особым страхом, какой мы испытываем от механизма, выдающего себя за организм»⁵¹. В этом смысле фиксация Лунцем именно *в плоскости литературы* ожившего киноаппарата, снимающего гибнущих от «руки» вещей людей, приобретает другое значение: своеобразная сублимация страха кинозрителя, подсознательное нежелание выходить за пределы телесного «живого кино» в технизированный мир того фильма, где литератор теряет свой голос и становится всего лишь «великим немым».

¹ B. Balász. Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst. Wien, 1980. S. 229.

² Б. Балаш. Видимый человек // Киноведческие записки 25 (1994). С. 69, 75.

³ См. статью Анны Бон в настоящем сборнике.

⁴ «Повесть о “Неистовом”» (Б. Бабочкин, 1947); «Повесть о молодоженах» (С. Сиделев, 1959); «Повесть о чекисте» (Б. Дуров, С. Пучинян, 1969); «Повесть о неизвестном актере» (А. Зархи, 1976); «Рассказы о Ленине» (С. Юткевич, 1957); «Рассказ о простой вещи» (Л. Менакер, 1975) и др. Характерно, что для одной из «повестей» — фильма Ю. Солнцевой «Повесть пламенных лет» (1960, приз за лучшую режиссуру в Каннах 1961 года) — сценарий писал кинорежиссер Александр Довженко.

⁵ B. Balász. Der Film. S. 237.

⁶ H. von Hofmannstahl. Prosa I. Frankfurt a.M., 1956. S. 228.

⁷ Б. Балаш. Видимый человек. С. 63.

⁸ A. Döblin. Das Theater der kleinen Leute // Kino-Debatte. Literatur und Film 1909—1929. München; Tübingen. 1978. S. 37—38.

⁹ Возможно, имеются в виду фильмы Р. Бозетти «La course des belles-mères»

(1905) и Ж. Мельеса — «La boulangerie modèle» (1908) и «Le Royaume des Fees» (1903). Характерно, что в своем обличении Чуковский упоминает фильмы, ставшие впоследствии классикой немоего кино — как, например, «Царство фей» Мельеса или скетчи Макса Линдера. Требованием новой «Анны Карениной» Чуковский «сглазил»: в 1914 году режиссер В. Гардин «послушно» снимает экранизацию романа Л. Толстого, а два года спустя А. Аркатов создает в полном смысле слова «новую» Анну Каренину — фильм «Дочь Анны Карениной», своеобразный сиквел романа Толстого.

¹⁰ Здесь очевиден отклик на недавнюю статью А. Белого «Синематограф» (Весь. 1907. № 7), где тот в своей апологии кино писал: «Синематограф, сохраняя человеку его индивидуальность, приобщает его к общему действу в гораздо большей мере, чем все теоретические постройке к соборному индивидуализму» (А. Белый. Синематограф // А. Белый. Критика. Эстетика. Теория символизма. Т. 2. М., 1994. С. 319).

¹¹ К. Чуковский. Нат Пинкертон и современная литература // К. Чуковский. Собрание сочинений в 15 томах. Т. 7. М., 2003. С. 27—28.

¹² Ю. Цивьян. К генезису русского стиля в кинематографе // Wiener Slawistischer Almanach. 1984. Band 14. S. 271.

¹³ Там же. С. 274.

¹⁴ Один из петербургских кинотеатров, открытый в 1910 году на Невском проспекте, назывался (и называется ныне) «Кристалл-Палас». Показательно, что кинематограф «выбирает» для себя столь амбивалентную (после известной сатиры Достоевского в «Преступлении и наказании» на утопию Чернышевского) среду обитания.

¹⁵ Цит. по: Великий кинемо. Каталог сохранившихся игровых фильмов России 1908—1919. М., 2002. С. 370.

¹⁶ Л. Кулешов. Знамя кинематографии // Л. Кулешов. Собрание сочинений в трех томах. Т. 1. М., 1987. С. 81.

¹⁷ E. A. Dupont. Wie ein Film geschrieben wird und wie man ihn verwertet. Berlin. 1919 (Цит. по: J. Paech. Literatur und Film. Stuttgart; Weimar. 1997. S. 106).

¹⁸ Л. Кулешов. Знамя кинематографии. С. 83.

¹⁹ Там же. С. 81.

²⁰ А. Блок. Письмо к А. Санину от 10 сентября 1918 года // А. Блок. Собрание сочинений в 8 томах. Т. 8. М.; Л., 1960. С. 515. Ответ Санина (режиссера знаменитого «Поликушки») на вопрос Блока в этом письме, чего тот ждет от него, наглядно показывает, какое место в то время (1918 год!) псевдолитературные штампы занимали в самосознании некоторых деятелей кино: «Взять Вам тему историческую. Дать Качалову трагическую роль. Он замечательно играл Цезаря. Дать ему какого-то византийского царя, убийцу. Я не знаю... Кончить на арене цирка, со зверями... Какого-то Гелиогабалла, черт его знает... [...] Напишите какую-то легенду о человеческом счастье в разные эпохи, по числу частей 5, 6 [...]. Начните с рая, ада, где хотите (как в “Каине”), идите через века (поле громадное — цензуры не существует!), дойдите до будущего — Вы — пророк, мистик! Поставьте какие-то символические образы в центре — “человека” (человечество), “женщину” (счастье), тысячу грехов, перипетии трагического шествия человечества к решению великих нравственных проблем...» (Цит. по: Н. Зоркая. Кинематограф в жизни Александра Блока // Из истории кино. Материалы и документы. Вып. 9. М., 1974. С. 144—145).

²¹ В середине 1920-х гг. А. Белый работал над киносценарием по своему роману. Об этом проекте, а также о кинематографических аспектах романа см.: Т. Николеску. Андрей Белый: «Петербург» — от романа к фильму // Андрей Белый. Публикации. Исследования. М., 2002. С. 253—263.

²² Цит. по: Елизавета Полонская и Лев Лунц / Вступительные заметки и публикация Б. Фрезинского // Вопросы литературы. 1995. № 4. С.316.

²³ Цит. по: *Л. Лунц. Обезьяны идут*. Проза. Драматургия. Публицистика. Переписка / Сост. Е. Лемминг. СПб., 2003. С. 575, 582, 583. Лидочка — Л. Б. Харитон, «приближенная» круга Серапионовых братьев и адресат многих писем Лунца.

²⁴ Из письма И. Эренбурга Лунцу от 25 июля 1923 года можно судить о том, что Лунц запрашивал Эренбурга о его кино-контактах: «Насчет кино спросите у Шкловского. В Германии я никого не знаю. Во Франции есть Delluc (автор книги о Чаплине). Если хотите, я могу Вас свести с ним» (Там же. С. 594). О контактах Лунца со Шкловским и Деллюком по этому поводу нам ничего не известно. См. также письмо Лунца к Горькому из санатория от 5 августа 1923 года: «Всё ж написал большой сценарий. Не знаю, удастся ли пристроить: он очень труден технически для съемки» (Там же. С. 597).

²⁵ *Л. Лунц. Восстание вещей. Кино-сценарий в 8-ми частях* // Новый журнал. № 79. Нью-Йорк. 1965. С. 44—79. Републикации в России: *Л. Лунц. Обезьяны идут* (рассказы, фельетоны, пьесы, сценарии, статьи, письма) / Сост. О. Дмитриев. СПб., 2000. С. 203—224; *Л. Лунц. Обезьяны идут*. Проза. Драматургия. Публицистика. Переписка / Сост. Е. Лемминг. СПб., 2003. С. 268—308. Е. Лемминг указывает, что в подготовленной им публикации «были сделаны достаточно значительные пунктуационные изменения, например, выведены в отдельное поле и выделены шрифтом надписи и титры, характерные для немого кино» (Указ. соч. С. 448). В силу специфики текста принятое публикатором в данном случае решение представляется нам неудачным, о причинах чего ниже в тексте.

²⁶ Здесь и ниже цитаты даются прямо в тексте по первопубликации с указанием страниц.

²⁷ Очевидная аллюзия на сборник В. Маяковского «Простое как мычание» (1916).

²⁸ Смерть Катрионы от любви — своеобразная инверсия распространенного сюжета оживления любовью «искусственной женщины» в «антиутопическом тексте» 1920-х гг. (см. «R.U.R.» К. Чапека и «Бунт машин» А. Н. Толстого).

²⁹ Как известно, «вставная» структура фильма, в корне меняющая смысл основного сюжета, появилась на поздней стадии реализации фильма против воли сценаристов Г. Яновица и К. Майера. О значении «рамы» в композиции этого фильма см. наиболее известную концепцию в кн.: З. Кракауэр. Психологическая история немецкого кино. От Калигари до Гитлера. М., 1977. С. 72—73.

³⁰ См. следы впечатлений от этого фильма в цикле М. Кузмина «Новый Гуль». См. также письмо Л. Б. Харитон Лунцу от 8 августа 1923 года: «Смотрели “Мабузе”. “Калигари” лучше» (Цит по: *Л. Лунц. Обезьяны идут*. СПб., 2003. С. 599).

³¹ Свидетельства о знакомстве Лунца с ФЭКСами нам неизвестны, однако можно предположить, что активная деятельность «эксцентриков» в Петрограде 1922—1923 гг., критически отраженная в периодике того времени (диспут «Искусство на электрическом стуле», скандальные постановки «Женитьбы» и «Американского представления», а также выпуск сборника «Эксцентризм» со знаменитым манифестом Г. Козинцева «АБ! Парад эксцентрика») не прошла мимо внимания драматурга и киномана Лунца. Об этом свидетельствуют и лёгкие «уколы» в тексте «Восстания вещей»: «К сожалению, Шедт за последние годы забросил науку и ведет в высшей степени эксцентрический образ жизни» (статья о Шедте в энциклопедическом словаре; С. 47); «Забавнейшая достопримечательность города. Чудо эксцентрики» (экскурсовод о доме

Шедта; С. 48). Возможно, что реплика Шедта в письме к Пребблю — «Ко мне можно запросто (но в брюках!)» (С. 47) — отсылает к «штанам эксцентрика, глубоком, как бухта» из манифеста Ф. Т. Маринетти «Мюзик-холл», соответствующей цитатой из которого открывалась статья Козинцева «АБ! Парад эксцентрика» (Цит. по: От балагана до Шекспира. Хроника театральной деятельности Г. М. Козинцева. СПб., 2002. С. 57). Характерно, что в первом киносценарии Козинцева и Трауберга «Женщина Эдисона» (осень 1923 года) значимым эпизодом сюжета является восстание вещей. Об истории текста этого киносценария см.: «Женщина Эдисона». Первый сценарий фэкс / Публикация, вступительная статья и примечания Н. Нусиновой // Киноведческие записки. 1990. № 7. С. 83—96.

³² В. Пудовкин. Киносценарий (Теория сценария) // В. Пудовкин. Собрание сочинений в трех томах. М., 1974. С. 66.

³³ В первоиздании Г. Керна и републикации О. Дмитриева прямая речь оформлена как диалог в рамках литературного произведения без выделения реплик в отдельное поле «титров». Не имея возможности ознакомиться с рукописью (текстологически грамотное издание которой — дело будущего), мы отдаем предпочтение такому оформлению текста как соответствующему, на наш взгляд, его медиальной «литературной» специфике.

³⁴ См. письмо А. М. Горькому из Петрограда от 26 февраля 1923 года: «Другое мое увлечение: “кинематограф”. Сюда завезли массу заграничных фильм, и я утопаю в блаженстве. Вот где — динамическое искусство!» (Цит. по: Л. Лунц. Обезьяны идут. СПб., 2003. С. 563).

³⁵ Цит. по: Л. Лунц. Обезьяны идут. СПб., 2003. С. 529. По воспоминаниям Е. Полонской 1960-х гг., «сеансы» проходили еженедельно, по пятницам или субботам (см.: Елизавета Полонская и Лев Лунц. С. 315). Кроме воспоминаний о «живом кино» Е. Полонской, М. Слонимского, К. Федина, Е. Шварца и др., см. также подробное беллетризованное описание одного из «сеансов» в романе О. Форш «Сумасшедший корабль» (Л., 1988. С. 92—93).

³⁶ В. Брюсов. Восстание машин // В. Брюсов. Огненный ангел. Роман. Повести. Рассказы. СПб., 1993. С. 92.

³⁷ Л. Лунц. На Запад! // Л. Лунц. Обезьяны идут. СПб., 2003. С. 343.

³⁸ Там же. С. 350.

³⁹ Схожий прием мы встречаем в киносценарии Курта Пинтуса «Сумасшедший локомотив или приключения во время свадебного путешествия» (1913): «Фантазии читателя и кинорежиссера предоставляется самой придумать забавные или трогательные сцены робинзонады, которая весьма комично сталкивает людей культуры, их привычки и культурные вещи с бедственным положением на лоне примитивной природы» (К. Pinthus. Die verrückte Lokomotive oder Abenteuer einer Hochzeitsfahrt // Das Kinobuch. Zürich, 1963. S. 84). Подобно Лунцу, автор, описывающий фантастический сюжет «поезда-беглеца», словно отказывается от прерогативы «бумажной» визуализации конфликта «человек-вещь-природа», предоставляя эту честь медиальному пространству фильма.

⁴⁰ С. Семенова. Русская поэзия и проза 1920—1930-х годов. Поэтика — Видение мира — Философия. М., 2001. С. 26.

⁴¹ Показательным в этом отношении является позиция Николая Федорова по отношению к Всемирной Парижской выставке 1889 года, высказанная им в статье с длинным, но важным в нашем контексте заглавием: «Выставка 1889 года, или на-

глядное изображение культуры, цивилизации и эксплуатации, юбилей столетнего господства среднего класса, буржуазии или городского сословия, и чем должна быть выставка последнего года XIX века или первого года XX, точнее же, выставка на рубеже этих двух веков; что XIX век завещает XX? К проекту юбилейной столетней выставки» (*Н. Федоров*. Собр. соч.: В 4 т. Т. 1. М., 1995. С. 442—463).

⁴² *В. Шкловский*. Искусство как прием // *В. Шкловский*. Гамбургский счет. М., 1990. С. 63.

⁴³ *В. Маяковский*. Владимир Маяковский. Трагедия // *В. Маяковский*. Полное собрание сочинений. Т. 1. М., 1955. С. 163.

⁴⁴ Отношение Лунца к «Мистерии-буфф» было скептическим: в статье «Театр Ремизова» он, анализируя плачевное состояние драматургии в начале 1920 года, писал: «О каких-либо открытиях в области драматургической формы не приходится и говорить. «Мистерия-буфф» осталась единичным и в высшей степени неудачным явлением» (*Л. Лунц*. *Театр Ремизова* // *Л. Лунц*. *Обезьяны идут*. СПб., 2003. С. 319). Отголоски этого слышны в киносценарии Лунца: так, дом Шедта называется «Ковчег» (отмечено Е. Леммингом в комментариях к сценарию).

⁴⁵ См.: *Б. Гаспаров*. Мой до дыр // *Новое литературное обозрение*. 1992. № 1. С. 304—319.

⁴⁶ См. воспоминания К. Феина о кружке серапионов: «Здесь говорилось о произведениях как о “вещах”. Вещи “делались”. [...] Для делания вещей существовали “приемы”» (цит. по: *Л. Лунц*. *Обезьяны идут*. СПб., 2003. С. 538). Такой «вещизм» серапионов, сконцентрированный на «технической стороне» художественного процесса, берет свое начало в поэтике ОПОЯЗа, члены которого — в первую очередь Б. Эйхенбаум и В. Шкловский — принимали самое активное участие в деятельности Дома искусств и вели в литературной студии при ДИСКе семинары. Лунц активно посещал семинары обоих и в 1922 году, еще не закончив университет, был принят в Государственный институт истории искусств научным сотрудником по разряду «История словесного искусства». В «Чукоккале» сохранилась шутливая запись Лунца 1919 года, маркирующая его «шатания» между скепсисом здравого смысла Чуковского и революционным формализмом Шкловского:

«Жил да был крокодил
Он по студии ходил
По-чуковски говорил
Шкловитистов учил
И меня в том числе очукоккливал.

Иуда-шкловитянин Лева Лунц» (*Чукоккала*. Рукописный альманах Корнея Чуковского. М., 1999. С. 207).

⁴⁷ *Л. Лунц*. Почему мы Серапионовы братья // *Л. Лунц*. *Обезьяны идут*. СПб., 2003. С. 333.

⁴⁸ Цит. по: *Л. Лунц*. *Обезьяны идут*. СПб., 2003. С. 560.

⁴⁹ Цит. по: *Л. Лунц*. *Обезьяны идут*. СПб., 2003. С. 570.

⁵⁰ Цит. по: *Илья Эренбург*. Хроника жизни и творчества. 1891—1923. СПб., 1993. С. 326. Напомним, что «Вампука» была оперой, поставленной в петербургском театре «Кривое зеркало» в 1909 году и пародирующей условности и штампы оперных постановок. Слово «вампука» стало нарицательным обозначением пародийной саморефлексии жанра.

⁵¹ *А. Крайний* <*З. Гиппиус*>. *Синема* (1926). Цит. по: *Ю. Цивьян*. К генезису русского стиля в кинематографе. С. 267.