

под общим названием «Искатели небес» («Холодные берега», 1998; и «Близится утро», 2000). Основной задачей этих произведений, написанных в жанре «альтернативная история», стал анализ развития человечества в ситуации, когда в одном из ключевых исторических моментов события разворачиваются не так, как это было в действительности. Диалогия написана даже не собственно в жанре «альтернативная история», но в весьма необычной его ветви — «альтернативная религия». Действие происходит в мире, который описывается в Книге книг — Библии.

В творчестве Л. можно выделить три основные темы: тема чуда, тема свободы и истории будущего.

Несколько раз краеугольным камнем произведений Л. становилась картина нашего общества, изменившегося в результате неожиданного «чуда». В «Лабиринте отражений» фактором, изменившим человечество, стало изобретение дип-программы, позволяющей погрузиться в виртуальность даже с самого примитивного компьютера. В диалогии «Звезды — холодные игрушки» (1997) и «Звездная тень» (1998) ученые из МГУ изобретают «джамп» — возможность на нынешней космической технике перемещаться мгновенно на колоссальные расстояния. В «Спектре» (2002) Земля изменилась в результате прилета инопланетян-ключников, построивших Врата в другие миры и потребовавших сделать доступ к ним полностью свободным. Человечество неоднозначно отреагировало на неожиданно свалившуюся с неба свободу перемещения.

Неоднократно поднималась автором и тема свободы. В «Звездной тени» мы видим общество, где идеи свободы доведены до абсолютизма. В «Лабиринте отражений» свобода — виртуальная, но тоже почти абсолютная.

Миры будущего у Л. весьма разнятся. Здесь и Империя, противостоящая Чужим в «Линии грез»; и могущественные земляне, в прошлом разместившие на многих планетах храмы Сеятелей, дабы в будущем получить союзников-людей в иных мирах, а себе оставить нетронутый рай (трилогия «Лорд с планеты Земля», 1994–96); и мир «Генома» (1999), где преобладают генетически измененные люди-спец, являющийся дальнейшей трансформацией мира подросткового романа «Танцы на снегу» (2001).

Каждый роман Л. многослоен. Его книги могут читать и дети, которых привлекает занимательный сюжет, и люди постарше, увлеченные этическими уравнениями, предлагае-

мыми автором, эстеты же могут получить удовольствие от емкого, метафоричного языка.

Кроме романов, на счету Л. десятки рассказов, повестей, эссе, критических обзоров и пр. Большинство из них скомпонованы в 4 сб.: «Отложенное возмездие» (1996), «„Л“ — значит люди» (1999), «Атомный сон» (2002) и «Гаджет» (2004).

Л. — лауреат практически всех совр. лит. премий в области фантастики («Аэлита», «Интерпресскон», «Роскон», «Русская фантастика», «Сигма-Ф», «Странник»). В 2003 на европейской конференции фантастики «Еврокон», проходившей в г. Турку (Финляндия), Л. завоевал звание лучшего писателя-фантаста Европы. Всего на счету Л. более 20 лит. призов.

Произведения Л. переведены на английский, французский, немецкий, итальянский, испанский, голландский, польский, чешский, венгерский, болгарский, литовский, китайский, корейский и др. яз. Практически на все романы Л. куплены права на экранизации.

Соч.: Лорд с планеты Земля. Алматы, 1994; Отложенное возмездие: Повести. Рассказы. Киев; Харьков, 1996; Остров Русь [в соавт. с Ю. Буркиным]. М., 1997; Осенние визиты. М., 1997; Рыцари Сорока Островов. М., 1997; Лабиринт отражений. М., 1997; Дверь во тьму: сб. М.; Харьков, 1997; Императоры иллюзий. Смоленск, 1997; Не время для драконов [в соавт. с Н. Перуловым]. М., 1997; Звездная тень. М., 1998; Холодные берега. М., 1998; Линия Грез. М., 1998; Ночной Дозор. М., 1998; Фальшивые зеркала. М., 1999; Геном. М., 1999; Дневной Дозор [в соавт. с В. Васильевым]. М., 2000; Близится утро. М., 1999; Танцы на снегу. М., 2001; Атомный сон: Сб. рассказов и повестей. М., 2002; Геном. М., 2003; Планета, которой нет. М., 2003; Принцесса стоит смерти. М., 2003; Гаджет. М., 2004; Сумеречный Дозор. М., 2004.

Лит.: Жирова Е. Поиск свободы героями фантастического романа С. Лукьяненко «Лабиринт отражений»: Размышления // НФ-парень. Краснодар. 1998. № 1 (плювиоз). С. 72–73; Мартыненко В. Оруженосцы бесстрастного бога // Лукьяненко С. Рыцари сорока островов. М., 1997. С. 559–572; Перелегин С. Доспехи для странствующих душ // Лукьяненко С. Лорд с планеты Земля. М., 1997. С. 482–493; Байкалов Д. Искатель чудес // Если. 2002. № 9. С. 237–244; Каплан В. Проклятые вопросы // Если. 2002. № 10. С. 283–285; Байкалов Д., Синицын А. Особый дозор // Фантастика-2003. Вып. 2. М., 2003. С. 615–634.

Д. Ю. Байкалов, А. Т. Синицын

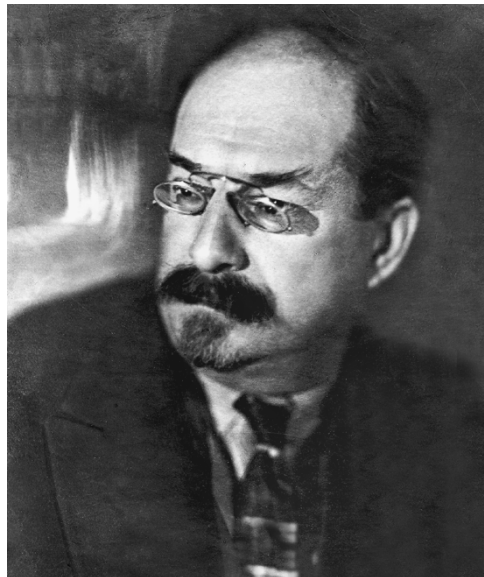
**ЛУНАЧАРСКИЙ** Анатолий Васильевич [11(23).11.1875, Полтава — 26.12.1933, Ментон, Франция; похоронен в Москве на Красной площади] — государственный и об-

щественный деятель, критик и теоретик литературы, публицист, искусствовед, драматург.

Родился в семье крупного судебсого чиновника, действительного статсого советника. Отец — Александр Иванович Антонов — умер, когда мальчику было около 9 лет. «Я ношу фамилию мужа моей матери», — уточнял позднее Л., имея в виду Василия Федоровича Луначарского (**Автобиография**. С. 736). Окончил 1-ю гимназию в Киеве, где впервые познакомился с философией Г. Спенсера, Д. Миля. Там же включился в социал-демократическое движение, из-за чего Л. был закрыт доступ в столичные ун-ты России. Продолжил образование в Швейцарии (Цюрихский ун-т), где изучал философию и биологию под науч. патронажем Р. Авенариуса. Здесь же встретился с Г. В. Плехановым, П. Б. Аксельродом; последнему был «много обязан... в деле правильного усвоения марксизма» (**Автобиография**. С. 737). Однако марксизм, с момента приобщения к нему Л., не мог в полной мере удовлетворить его впечатлительную и жаждущую новых познаний натуру. С этим связаны его известные увлечения махизмом, богостроительством (**«Религия и социализм»**, 1908–11), что, впрочем, не воспринималось им тогда как «измена» марксизму. По словам Л. Троцкого, «Луначарский был слишком восприимчив ко всем и всяким философским и политическим новинкам, чтобы не увлекаться и не играть ими» (Лит. обозрение. 1991. № 11. С. 5). Интеллектуальная игра ума была своеобразной потребностью Л., доставлявшей ему несомненную радость и наслаждение. Это обстоятельство, по-видимому, сыграло не последнюю роль в приобщении его к лит. творчеству, к драматургии как таковой; оно же до известной степени определило и ее особенности. С позиции ортодоксального большевизма Л. не был достаточно выдержанным и последовательным марксистом, за что был постоянно попрекаем при своей жизни и после нее. Но эта черта, как ни странно, давала ему и некоторое преимущество. Нагляднее всего оно проявилось в период 1917–29, когда Л. довелось «быть народным комиссаром просвещения в правительстве жестокой диктатуры» (Бердяев Н. А. Самопознание. М., 1991. С. 123). Именно восприимчивость Л. к различным идейно-эстетическим и худож. концепциям позволяла ему проявлять терпимость там, где другие, более «революционно» настроенные его коллеги по большевистскому правительству склонны были действовать методами жестких ограничений, запрета, ликвидации (например, по отношению к Пролет-

культу, футуризму, памятникам культуры, академическим театрам и т. д., не говоря уже о судьбах отдельных художников). Знаменитая фраза из ленинской записки «А Луначарского сечь за футуризм» в наше время обернулась вполне обоснованным сомнением: «Надо ли „сечь“ Луначарского?» (см. статью под таким заглавием // **Вопр. лит.-ры**. 1991. № 1. С. 226–240). Это, разумеется, не снимает вопроса о сложности и противоречивости его обширного философско-эстетического, критического и собственно лит. наследия.

Лит. творчество было лишь одной и далеко не главной стороной многогранной деятельности Л. И хотя он обладал несомненным дарованием драматурга, талант критика и публициста проявился в нем гораздо ярче и весомее по своим результатам. Его склонность к написанию пьес объясняется не только увлеченностью театром с детских лет, но и восприятием последнего как «высшего проявления человеческого искусства» (статья **«Социализм и искусство»**, 1908). Пьесы Л. — это своего рода продолжение его критики и публицистики сценическими средствами. Очевидно, что ему недостаточно было лишь понятийно-логического способа донесения своих идей до читателя. Органически присущие статьям Л. диспут и диалог (см., например, эстетический трактат **«Диалог об искусстве»**, 1905) под его пером как бы олицетворялись, мысли одевались в некие образы-маски, вступающие во взаимодействие друг с другом (недаром сб. одноактных пьес



А. В. Луначарский

Л. так и назывался: **«Идеи в масках»** (М., 1912)). При этом драма как вид искусства позволяла Л. по-своему выразить то, что, возможно, оставалось недосказанным в его статьях и выступлениях, продолжить спор с оппонентами, которых у него было немало. Л. не претендовал на создание собственного театра; занятия драматургией были для него, о чем он не раз говорил, разрядкой и отдыхом от напряженных гос. и общественных дел. Не исключено, что у него была и определенная прагматическая цель, связанная с наличием репертуарного голода, отсутствием драматургии, потребной революционному зрителю, и желанием хотя бы частично восполнить этот пробел. Судьбы театров в революционную эпоху, формирование репертуара, отвечающего запросам нового зрителя, развитие театрального искусства в русле лучших культурно-исторических традиций — таковы основные проблемы, волновавшие Л. и как наркома, руководителя делами искусств, и как театрального критика, и как драматурга. Им посвящены его книги, изданные при жизни: **«Театр и революция»** (1924), **«О театре»** (1926), **«Театр сегодня»** (1928).

Театрально-эстетическая программа Л. не оставалась неизменной, но в ней были и свои постоянные элементы. Его идеалом был театр мировоззренческих исканий и конфликтов, интеллектуальный по своей природе, реалистический по методу, героико-романтический по своему пафосу, ярко зрелищный и эффективный по воздействию на зрителя. Наиболее близкими к этому идеалу он считал московские Малый и Камерный театры (см. его статьи о них: **«О театре и драматургии»**. М., 1958. Т. 1), хотя и спорил с некоторыми их постановками. Л. мечтал о театре, в равной мере способном воплотить высокую трагедию и буффонаду, монументальную драму и трагикомедию, героику и фантастику. Из всех драматургических жанров он отдавал предпочтение романтической драме и мелодраме как наиболее приспособленным, с его точки зрения, к условиям революционного времени. При этом мелодрама была для него синонимом искусства доступного, понятного народу и вместе с тем занимательного, поучительного. Будучи истинно демократическим, народным жанром, она, по мысли Л., должна быть очищена от пошлости и наполнена новым идейным содержанием. К претворению данной программы в жизнь и были направлены усилия Л., хотя на практике, т. е. в собственных пьесах, ему не всегда удавалось ей следовать.

Началом творческой деятельности Л. в области драматургии явилась пьеса **«Искушение»** (1901) — драматическая сказка в вольных стихах, написанная во время ссылки в Калужскую губ. в с. Полотняный Завод (Луначарская И.— С. 55). Считавшаяся утерянной, она была найдена и опубликована отд. изд. уже в советское время (1922). Пьеса эта не вошла в прижизненное собр. драматических произведений Л. и не переиздавалась в дальнейшем.

Первая напечатанная драма Л.— **«Королевский брадобрей»** (1906) была написана им в петербургской тюрьме «Кресты» в период спада революционного движения. С нее начинается одна из сквозных тем писателя — тема власти и ее влияния на человека, ее взаимоотношений с народом, с разными слоями общества в условно обозначенных, но вполне узнаваемых социально-исторических обстоятельствах. Действие пьесы завязывается в некоем западноевропейском феодальном государстве XV в. вокруг намерения короля Дагобера жениться на собственной дочери — принцессе Бланке. За этим намерением, попирающим законы человеческой морали и церкви, кроется, по мнению совр. исследователя, не извращенное плотское влечение, а ненасытное стремление к владычеству, желание испытать безграничность своей власти (Оснос Ю.— С. 77). Традиционный мотив кровосмесительного брака, характерный еще для античной драматургии, Л. использовал для изображения патологии власти, которая, подобно бумерангу, действует против самого ее носителя. Не успев осуществить своего намерения, король гибнет от руки ближайшего приспешника шута Аристиды, зараженного той же гордыней деспотизма. В выборе именно такого исхода событий Л. следовал за мыслью Байрона о том, что «самодержавие есть власть, ограниченная ножом придворного убийцы» (**Пьесы**. С. 597). Условный исторический фон пьесы подчеркивал обобщенность взгляда ее автора на самодержавие как на символ тирании. «Королевский брадобрей» не был и вряд ли мог быть поставлен в дореволюционной России. Драма получила сценическое воплощение и известность в первые годы советской власти, которым она оказалась созвучной. Среди ранних ее постановок выделялся спектакль Московского театра драмы и комедии (1919), где роль короля исполнил И. Н. Певцов.

История создания драмы Л. **«Фауст и город»** охватывает почти весь эмигрантский период его жизни: пьеса была задумана в 1906, завершена в 1910 и основательно

переработана в 1916. Замысел ее автор обсуждал с М. Горьким на Капри в 1908. Через много лет тот же Горький, редактируя по просьбе Л. сценический вариант «Фауста и города» (1920), писал: «Уверен, что... пьеса будет иметь успех» (Пьесы. С. 598). Тема Фауста занимала Л. не только как драматурга, но и как переводчика отрывков из «Фауста» Гете, одноименной философской поэмы Н. Ленау, а также как критика, автора статей и рецензий на данную тему. Л. обладал творческой способностью домысливать классическое произведение в нужном, с его точки зрения, направлении. Отталкиваясь от 2-й части гетевского «Фауста», он по-своему развил мотив создания великого города и превратил сотворенный Фаустом город Тротцбург в символ нового свободного общества. Драма Л. построена на столкновении идей просвещенного абсолютизма (Фауст) и демократии (горожане, стремящиеся к народной власти). Конфликт между ними разрешается путем преодоления Фаустом своей отчужденности от народа и, что не менее важно, осознания последним того, что и ему, народу, не обойтись без Фауста как подлинного творца, воплощающего в себе культурно-историческое начало. Тем самым Л. воспроизвел тот вариант взаимоотношений народа и интеллигенции, который станет жизненной необходимостью после исторического переворота 1917 и которого он сам придерживался как представитель новой власти. Не случайно 1-е изд. пьесы появилось в 1918. Наличие в ней аллегорических образов Бунта и Зависти лишь усиливало ее связь с революционной современностью. И хотя «Фауст и город» имел подзаголовок «драма для чтения», это не смутило режиссера Н. В. Петрова, с успехом поставившего ее сначала в Костроме (1918), а затем в Петрограде на сцене бывшего Александринского театра (1920).

Опыт использования «вечных образов» из истории мировой литературы для постановки актуальных проблем современности был продолжен Л. в пьесе «Освобожденный Дон Кихот» (начата в 1916, закончена в 1922). Если в «Фаусте и городе» лишь перспективно намечались возможные пути взаимоотношений революционного народа и интеллигенции, то в «Освобожденном Дон Кихоте» эта проблема заняла центральное место с учетом ее реальной остроты в первые послеоктябрьские годы. В обоих случаях знаменитые лит. персонажи послужили «лишь канвой, на которой вышит новый революционный рисунок» (Луначарская И.— С. 64). Образ «Дон Кихота революции», предвиденный

еще А. И. Герценом в качестве благодатного объекта для будущего писателя (ПСС. М., 1956. Т. 5. С. 206), показан Л. в исторической обстановке Испании XVI в., приближенной к условиям социальной революции. Вдохновленный идеалом свободы, герой пьесы выступает как противник любого насилия над личностью, поборник гуманности и милосердия, считающий, что нельзя разжигать стихию бунта, не переделав сначала «природу людскую». Суждения и поступки его явно ассоциировались с позицией М. Горького периода «Несвоевременных мыслей» и взглядами В. Г. Короленко, автора протестующих писем тому же Л., вплоть до употребления в произведении наиболее характерных для этих писем аргументов и лексики. В этом смысле «Освобожденный Дон Кихот» — своеобразный творческий аналог известного спора между Л. и Короленко (1920), возникшего из-за различного понимания гуманизма применительно к революционной эпохе. Но полемический адрес пьесы был, безусловно, шире и распространялся на всех сторонников «непротивления злу». В условиях жестокой классовой схватки насилие оправдывалось со стороны революции тем, что оно ведет к большой и желанной цели — освобождению человечества, а донкихотская «этика братолюбия» либо вообще отвергалась, либо, как у Л., откладывалась «на послезавтрашний день, на день после победы» (СС. Т. 1. С. 387). Естественно, что при таком положении дел благородному рыцарю не находилось места в революции. В эпилоге пьесы предводитель мятежников Балтазар заявляет Дон Кихоту: «...вы не годитесь в граждане истекающей кровью Республики... Но когда мы придем в обетованную землю, тогда-то и позovem вас... помочь нам творить добро» (Пьесы. С. 519). Позиция Балтазара преподносилась автором пьесы как единственно оправданная. Однако законы общечеловеческой морали, казавшиеся непригодными для суровой революционной действительности, не были только выражением наивного «прекраснодушия», как считал в то время Л. Исторический опыт советских лет подтвердил, что отступления от них чреватны трагическими последствиями. В «Освобожденном Дон Кихоте» Л. первым из советских драматургов заговорил о проблемах и условиях вхождения интеллигенции в революцию, предопределив появление будущих пьес К. Тренева, А. Афиногенова, Л. Рахманова и др.

В наибольшей степени творческие возможности Л.-драматурга реализовались в жанре исторической драмы. В лучшей,

по признанию исследователей, его пьесе — «**Оливер Кромвель**» (1920), посвященной событиям английской буржуазной революции XVII в., центральная для драматургии Л. проблема власти представляла прежде всего в ее этическом аспекте. Кромвель в изображении Л. — трезвомыслящий революционер-победитель, жестокость которого (казнь короля, вождей левеллеров и т. д.) оправдана исторической необходимостью. Сознание своего революционного долга заставляет его не останавливаться перед кровавым насилием во имя достижения целей руководимой им революции, при отчетливом понимании того, сколь ужасна роль «топора». Опираясь на богатый в этом смысле исторический материал, драматург убеждал читателя (и, возможно, самого себя) в справедливости известного критерия большевистской морали: нравственно все то, что идет на пользу революции. Однако отношение Л. к своим персонажам не всегда подчинялось столь однозначной этической норме. Как заметил В. Я. Брюсов об авторе пьесы: «Он любит Кромвеля, но он любит и короля» (Пьесы. С. 600). На публичном диспуте о пьесе и в печати Л. подвергся нападкам вульгарно-социологической критики за свои симпатии к «оппортунисту» Кромвелю и принижение роли социальных низов английской революции — левеллеров (Керженцев П. // Правда. 1920. 20 нояб.). Отвергая подобные упреки, Л. все же подготовил новый вариант финала пьесы (опубл. в ЛН. Т. 82. С. 367–371), но впоследствии отказался от него. «Оливер Кромвель» был поставлен в московском Малом театре (1921) с А. И. Южиним в главной роли, проложив дорогу советским пьесам на эту старейшую русскую сцену.

Другая историческая драма Л. — «**Фома Кампанелла**» задумывалась им как трилогия, первые 2 части которой («Народ» и «Герцог») были созданы в 1920. Из 3-й части — «Солнце» — автор написал лишь один акт и прервал работу над ней, вследствие чего трилогия осталась незавершенной (текст незаконченной пьесы «Солнце» напечатан в ЛН. Т. 93. С. 267–287). Если в «Кромвеле» сознание и поведение героя ограничены рамками его исторической эпохи, то в «Фоме Кампанелле» на примере жизни мечтателя-революционера XVI в., автора и пропагандиста идеи утопического коммунизма, показана трагедия человека, явно опередившего свое время. Возвышенная проповедь Кампанеллы, направленная на освобождение калабрийцев от чужеземного гнета, может поднять народ на восстание, но при первой же

неудаче теряет свою силу, наталкиваясь на непонимание и даже предательство со стороны тех, кому она адресована. Двойное предательство, которое пережил Кампанелла (со стороны рыбака, за деньги выдавшего его властям, и со стороны своего мнимого союзника герцога Оссуну), лишь подчеркивает разрыв между блестящей утопией героя и мерзкой действительностью. Тем не менее судьба Кампанеллы и его облик лишены в пьесе трагической безысходности, поскольку освещены с позиции революционного движения XX в., вдохновленного отчасти идеалами великого итальянского гуманиста. Взгляд на мировую историю как на своего рода пролог революции 1917 был типичен для драматургии первых советских лет. В связи с этим Л. предупреждал, что он создавал свои исторические драмы не как «хроники», а как «животрепещущие современные пьесы», сохраняя, однако, верность «стилю определенной эпохи» (Пьесы. С. 594).

Непосредственно к изображению современности Л. вышел в пьесе «**Канцлер и слесарь**» (1921), где в условно-аллегорической форме воспроизведены революционные события в Германии (Нордландии) периода Первой мировой войны и последующих лет. Название пьесы выражает социально-классовый антагонизм представленных в ней сил: канцлер фон Турау, обладающий недюжинным умом и сильной волей, тщетно пытается спасти Нордландию и ее императора от надвигающейся революции, ведомой лидером рабочей партии слесарем Фрицем Штарком. Открыто публицистическая по своему характеру, эта пьеса утверждала обреченность старого мира не столько силой самих образов революционеров (они показаны слишком однолинейно, почти плакатно), сколько его вырождением изнутри: гибель сыновей фон Турау, сумасшествие его жены, физическая слепота, наступающая канцлера и призванная оттенить его политическую слепоту, и т. д. С этой целью используются и мелодраматические элементы в виде «роковых» дам и эротических танцев как наиболее верного признака «разложения» буржуазии и аристократии. Склонность Л. к оживлению подобными средствами своих насыщенных политикой пьес, вероятно, и побудила Марка Алданова к написанию в 1926 злоиронической, местами похожей на шарж статьи о нем (Лит. газ. 1990. 12 сент. С. 7). Пьеса «Канцлер и слесарь» впервые появилась на сцене в Театре Балтфлота, затем — в московском бывшем Театре Корша (1921), где ее, по некоторым сведениям, смотрел В. И. Ленин (Ленин

в Москве. М., 1959. С. 204), позднее — в бывшем Александринском театре в Петрограде (1923).

В годы нэпа наметилось изменение позиции Л. в области драматургии и театра. Его отказ от интимно-бытовых пьес в пользу героико-романтической драмы, характерный для первых лет революции, сменился признанием необходимости «театра бытового и этического» (О театре и драматургии. Т. 1. С. 248), преемственно связанного с русской реалистической классикой. Новая творческая программа получила лаконичное выражение в его известном лозунге «назад к Островскому» (1923): она была реакцией на назревшие задачи драматургии. Однако обращение самого Л. к жанру психологической драмы на советском материале в пьесе «Яд» (1925) не дало значительного творческого результата: получилась скорее мелодрама с интригующим сюжетом о сыне, покушающемся на убийство своего высокопоставленного отца. Показателен уже состав персонажей этой пьесы: матерый иностр. шпион (Полуда), скрытые контрреволюционеры, развращенная, балующаяся кокаином молодежь (Валерий, Римма), бдительные комсомольцы (Бор-Бор, Мохов), наконец, нарком Шурупов, накрывающий в финале вместе с агентами ГПУ группу предателей и заговорщиков. Независимо от намерений автора, озабоченного, как видно, большими явлениями в среде молодежи, пьеса объективно подыгрывала зарождавшейся в то время атмосфере подозрительности, шпиономании — этой реальной и поистине зловещей трагикомедии, последствия которой для жизни страны в полной мере проявятся в дальнейшем. Не только «Яд», но и др. пьесы Л. середины 1920-х — начала 1930-х — «**Медвежья свадьба**» (1924, по мотивам новеллы П. Мериме «Локис»), «**Поджигатели**» (1924), «**Бархат и лохмотья**» (1927, переработка пьесы немецкого драматурга Э. Стюкена), «**Пролог в Эсклавии**» (1932, совместно с А. Дейчем) — по своему уровню и значению уступают его философским и историческим драмам периода революции и Гражданской войны. На этот предшествующий период приходится и наибольшая популярность Л.-драматурга. Особенность писательского дарования Л. заключалась в том, что образное воплощение мысли ему удавалось в большей степени, чем изображение быта. Его пьесы, как заметили еще современники, по природе своей рационалистичны, мыслительное начало в них почти всегда довлеет над конкретно-чувственным, эмоциональным.

Л. нередко приходилось слышать упреки в несценичности своих пьес, недоступности их для простого зрителя и т. п. Отчасти соглашаясь с этим, он в то же время считал принципиально невозможным для себя как писателя равняться на некий «усредненный» уровень и тем более сознательно опускаться до «полуискусства для „некультурных масс“» (О театре и драматургии. Т. 1. С. 144).

Представленная Л. ветвь интеллектуально-философской драмы, получившая мощное развитие на Западе (например, в творчестве его младшего современника Б. Брехта), для советской драматургии последующих десятилетий, в силу ряда причин, оказалась не столь плодотворной. Более заметно влияние лит. творчества Л. на формирование и развитие советской исторической драматургии.

Собр. пьес Л. издавались трижды: в 1924 (2-томное, прижизненное), 1935 и 1963. Но и они, вместе взятые, не отражают всего объема его драматургического наследия. Более полное представление о сделанном Л. в качестве театрального автора дает статья его дочери И. А. Луначарской (Театр. 1982. № 8. С. 55–69), где устанавливаются атрибуция, время и место написания известных на сегодняшний день его драматических произведений.

Соч.: Пьесы / вступ. статья А. Дейча. М., 1963; О театре и драматургии: Избранные статьи: в 2 т. М., 1958; СС: в 8 т. Литературоведение. Критика. Эстетика. М., 1963–67; ЛН. Т. 82. А. В. Луначарский. Незданные материалы. М., 1970; Автобиография // ЛН. Т. 80; В. И. Ленин и А. В. Луначарский: Переписка. Доклады. Документы. М., 1971.

Лит.: Оснос Ю. Драматургия революционной мысли // Театр. 1969. № 8; Лебедев А. А. Эстетические взгляды А. В. Луначарского. 2-е изд., испр. и доп. М., 1970; Трифонов Н. А. А. В. Луначарский и советская лит.-ра. М., 1974; А. В. Луначарский: Исследования и материалы. Л., 1978; Луначарская И. Драматургическое наследие А. В. Луначарского // Театр. 1982. № 8; Ефимов В. В. Летопись жизни и деятельности А. В. Луначарского: в 3 т. Душанбе, 1992.

**В. П. Муромский**

**ЛУНЦ** Лев Натанович [19. 4 (2.) 5.1901, Петербург — 8.5.1924, Гамбург] — драматург, прозаик, лит. и театральный критик.

Отец, Натан Яковлевич Лунц, — известный в Петербурге фармацевт. Мать, Анна Ефимовна Рабинович, — пианистка. По окончании в 1918 с золотой медалью 1-й Санкт-Петербургской гимназии Л. поступил на историко-филол. ф-т Петроградского ун-та. Через