

Корнелия Ичин

"ОБЕЗЬЯНЫ ИДУТ" ЛЬВА ЛУНЦА: ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОЕ СТРОЕНИЕ

1.

"Обезьяны идут" – наиболее "забытая" и вместе с тем самая загадочная пьеса Лунца. Многое в ней до сих пор осталось затмненным, непроясненным: дата ее написания,¹ обстоятельства, которые привели к ее опубликованию в *Веселом альманахе* в 1923 году, причина, по которой об "Обезьяны идут" промолгали и сам Лунц, и его многочисленные корреспонденты, включая такого поклонника драматургии Лунца, как Е. Замятин.² При жизни Лунца были напечатаны лишь два отзыва на пьесу – приведенный выше В. Шкловского иозвучная заметка М. Могилянского, рецензента *Веселого альманаха*.³ В новейшее время число отзывов на "Обезьяны идут" несколько увеличилось,⁴ однако единственный пока анализ лунцевской пьесы произведен в указанном труде польской исследовательницы.⁵ Нетрудно поэтому догадаться, что разговор на тему настоящей работы – дело будущего.⁶

2.

Между тем пьеса эта построена на весьма любопытных и целенаправленных интертекстуальных связях. Задача подобного строения глубинных уровней текста вполне определена: Лунц, сторонник революционной трагедии, идущей от водевиля и мелодрамы, полемизирует с эпическим, сугубо политическим и явно агитационным театром Вс. Мейерхольда (а заодно и с его автором В. Маяковским), причем полемика эта ведется не без привлечения откликов из сочинений "единомышленников", в ту пору – А. Блока, М. Горького, а также "учителя" Замятина. Одним из толчков к созданию пьесы послужил, возможно, просмотр кинокартин 1919 года, ориентированных на объединение всех в борьбе с врагом. В качестве примера приведем следующие фильмы: "Все под ружье" (подзаголовок "Не уступим Красного Петрограда"), призывающий трудящихся оказать сокрушительный отпор войскам генерала Юденича в дни наступления белогвардейцев на

Петроград; "Глаза открылись" (подзаголовок "За что гибнут?") и "За красное знамя" – о добровольно вступающем в ряды Красной Армии рабочем; "Пролетарград на страже революции", поставленный в форме доклада на тему "Что принесут нам белые?" (снят в связи с наступлением Юденича на Петроград), тезисы которого иллюстрировались картинами из жизни рабочих и буржуазии.⁷ С другой стороны, к созданию пьесы Лунца мог также побудить, как мы попытаемся показать, мейерхольдовский спектакль *Зорь Э. Верхарна*, премьера которого состоялась в третью годовщину октябряского переворота, 7-го ноября 1920 года.⁸ Лунцу, по-видимому, не довелось побывать на этом спектакле, однако из рецензий московских и, в особенности, петроградских газет он мог узнать, что с верхарновским источником сделал Мейерхольд и с помощью каких приемов его творение увидело свет в театре РСФСР Первом.⁹

Зори, первая из ряда пьес Верхарна, написана в 1898 году. На русский язык эту четырехактную пьесу еще до 1917-го года перевели А. Воротников и С. Шамбинаго; второе, послереволюционное издание их перевода было осуществлено в Москве в 1922 году книгоиздательством "Польза". Обратив на себя внимание, в первую очередь, русских "прогрессистских" кругов, верхарновская пьеса стала отправным пунктом в процессе создания "новой" литературы и "нового" театра. Поэтому не случайно уже в 1905 году *Зори* были включены Мейерхольдом в репертуарный план "Театра-студии".¹⁰ Оценку же *Зорь* как "пророческой драмы о победе социализма", данную А. Луиачарским в его статье о Верхарне для *Литературной энциклопедии*,¹¹ можно считать итогом общепринятого мнения о пьесе, сложившегося в первые годы после Октября.

Сюжет верхарновских *Зорь* вкратце следующий. Великий Город (Oppidomanь, то есть Oppidum Magnum), которым правит Правительство, находится под двойной осадой; с одной стороны, ему угрожает вражеская армия во главе с капитаном Ордэном, с другой стороны, его пытаются захватить восставшие, вождем которых является "трибун" Эренъен. Однако во всех трех лагерях наблюдаются разногласия, вызванные размышлениями бойцов о предстоящем решительном шаге, который сулил лишь кровавую расправу в сражении за Город. Наиболее характерны разногласия в лагере Эренъена, поддерживаемого его женой Кларой, вторым "трибуном" Ле Бре, а также многими представителями народа (работниками, нищими, фермерами и прочими); противником же Эренъена выступает брат Клары Эно – сторонник крайних, экстремистских взглядов. Для того, чтобы предотвратить резню, Эренъен сначала предлагает соглашение между восставшими и войсками правительства, а потом уж мирную сдачу Великого Города, в результате которой смыываются границы между победителями и побежденными, и, заодно, отменяется вражда между противоборствующими

сторонами. Его "соглашательский" замысел подвергается проверке на протяжении всего сюжета пьесы. Так или иначе, в концовке Зорь идея Эреньена торжествует после того, как Эно признал его правоту, а Ордэн, будучи духовным преемником Эреньена, сдержал слово, хотя сам герой должен сложить голову, вследствие "измены" Консула и его наемников. Заключительной частью пьесы объединяются "реквием" по главному герою на Площади Народов, "жертвоприношение" Кларой их сына народу, и, наконец, свержение статуи, изображающей прежнюю Власть. Последнюю, символическую реплику произносит Пророк: "А теперь пусть взойдет заря!",¹² благодаря чему сюжет Зорь можно воспринимать как разновидность "оптимистической трагедии".

Мейерхольд, еще в статье 1907 года "К истории и технике театра" упоминавший о Зорях как об одном из явлений той литературы, из которой вырастает новый театр, задумал постановку верхарновской пьесы сразу после снятия с нее революцией цензурного запрета. Тем временем отношение режиссера к литературному произведению резко изменилось. В стремлении найти общий язык с массой "интересы аудитории, зрительного зала" приобретают для него "решающее значение",¹³ в силу чего литературная основа спектакля подлежит разного рода переделкам согласно требованиям переживаемого момента. По этой причине в мейерхольдовской постановке вместо гимна Великого Города звучит Интернационал, верхарновскую вневременность сменяют разговоры "о власти Советов и о Союзе действия", а войско вообще принимается за "войско современных империалистов".¹⁴ С легкой руки Мейерхольда в пьесу вводится прием злободневного сообщения и соответствующей митинговой реакции самой публики, вызванной известием о взятии Перекопа.¹⁵ В целях слияния воедино сцены и зрительного зала в спектакле отсутствует сугубо интимная сцена умирания старика Эреньена, продолжающаяся у Верхарна в течение всего первого действия; отказ от данной сцены восполняется эпизодом гибели на Площади Народов Жака Эреньена, трул которого становится "объектом внимания – сценическим явлением".¹⁶ Аналогично отношение Мейерхольда к сцене, в которой произносимая Эно программная речь приурочивается к семейному объяснению с сестрой; сцена эта переносится в обстановку народного собрания, позволяющую герою "вступить в открытое состязание со своими противниками".¹⁷ Кроме того, одновременно с эпизодом на кладбище, в котором Жак Эреньен призывает восставших к соглашению с Правительством, мейерхольдовский Эно обращается к публике с требованием немедленно оценить происходящее, протестовать против уступчивости Эреньена.¹⁸

Однако этим не исчерпывается интерес Мейерхольда к пьесе Верхарна. Работая над текстом пьесы, он, Мейерхольд, обдумывает и новые законы

сцены, ввиду чего переработка *Зорь* сопровождается соответствующими экспериментами в плане ее художественного оформления. Как и следовало ожидать, установка Мейерхольда на массового зрителя привела к окончательному его разрыву с театром-коробкой, что подразумевало выход "на открытые сценические изломанные площадки", лишенные всякой декорации и "музейной канители".¹⁹ Этим и объясняются не выключающийся по ходу в спектакле свет в зале, наличие подмосток, соединяющих эстраду с залом, оформление стен здания, отчасти обнаженных, отчасти оклеенных плакатами и лозунгами, отказ от грима и париков (вследствие чего актеры представлялись митинговыми ораторами).²⁰ Мало того, в процессе создания коллективного спектакля в публику подсаживались "организаторы ре-акций зала", так называемые актеры-"*зажигалки*".²¹ Атмосфера, царившая в мейерхольдовском театре периода *Зорь*, неоднократно описывалась разными театральными деятелями того времени, однако ее наилучшей иллюстрацией представляются воспоминания Б. Алперса: "Двери этого театра не знали билетеров. Они были открыты настежь, и зимняя выюга иногда забиралась в фойе и в коридоры театра, заставляя посетителей поднимать воротники своих пальто [...] В кулуарах можно было грызть орехи и курить махорку, [...] в этом театре каждый чувствовал себя хозяином".²²

Что же касается критики, то она, можно сказать, с неодобрением встретила постановку верхарновской пьесы, хотя и признавала ее революционный характер. В основном спорили о тексте пьесы, переведенной Г. Чулковым и переделанной Мейерхольдом и В. Бебутовым. Самым рьяным спорщиком был Шкловский, считавший, что "пьеса, пусть плохая пьеса, уничтожена митингом до конца".²³ Маяковский, со своей стороны, высказал замечание о сохранившейся в *Зорях* никчемной химере: "В текущем моменте эта химера не существует".²⁴ Близко к этому стоит и приведенное Е. Зноско-Боровским мнение одного из сторонников пролетарского театра, требующего убрать лирические сцены Эреньена с Кларой и взамен их ввести диалоги отдельных представителей взбунтовавшейся толпы – "матери с сыном, двоих влюбленных, двух друзей"; вместе с тем критик постановки не чуждается и идеи дополнения верхарновского текста, ввиду чего предлагает показать противников Эреньена готовящими "предательство и подкуп".²⁵ Поскольку в тексте Верхарна критика обнаружила единственное истинное препятствие в восприятии спектакля зрителями, Мейерхольд и Бебутов, чтобы преодолеть данное "препятствие", решили еще раз заняться переработкой пьесы, в результате чего возникла вторая редакция спектакля. Новая редакция позволила "снять с Эреньена подозрение в соглашательстве",²⁶ и в таком виде *Зори* исполнились с 27 декабря 1920 года до 1 мая 1921 года, когда их сменила "Мистерия-буфф" Маяковского.²⁷

Столь нашумевшая постановка Зорь оказалась, однако, в центре внимания не только критики, но и театральных трупп, подвергавших ее то пародированию (как, например, Мастерская Фореффера, открывшаяся 28 марта 1921 года чеховским "Предложением", переделанным В. Массом под мейерхольдовский спектакль-митинг²⁸), то полемически направленному переосмыслению (как, например, Московский Пролеткульт, поставивший 1 мая 1921 года композицию В. Игнатова "Зори Пролеткульта").²⁹ В спор с Мейерхольдом – автором и режиссером, своей пьесой "Обезьяны идут" включается и восемнадцатилетний Лунц. Уже в начале пьесы он дерзнул иронизировать над царившей в театре Мейерхольда обстановкой, доказательством чего служат мотивы сопутствующих персонажам снега и выюги, открытых дверей, бесплатного входа, обозначенного в реплике Второго крестьянина "Не пустят даром, так мы заплатим".³⁰ К этому присоединяются вопросы Брюзжащего буржуа "Кто здесь хозяин? Где швейцар?" и Первого крестьянина "Ребята, а нет ли у вас махорки?" (153, 149). Намек Лунца на прения критиков, вызванные непониманием мейерхольдовского спектакля крестьянами и рабочими, а также на скучу, сопровождающую просмотр Зорь последними, слышим в словах Второго крестьянина, обращенных к Первому: "Ширяев, а Ширяев, проснись, говорят тебе. Мы в театре" (149). Наряду с этим Лунцем обыгрывается и мейерхольдовский прием введения в публику актеров- "зажигалок", причем в его трактовке они, с одной стороны, сами "зажигаются" при упоминании слова "зажигалка", а с другой, становятся организаторами реакций не зала, как положено, а, наоборот, актеров на сцене. Тем не менее их попытки воскресить в актерах актеров остаются неудачными, что подтверждается и парой реплик Человека в шапке и Голоса из публики (ср. "Зажигалка, разумеется, не действует", "Хочешь мою!", "А! Что такое? Кто-то звал меня. Нет, показалось" – 145).

Свое отношение к мейерхольдовскому пониманию назначения театра как агитационного Лунц сформулировал в забавливых репликах Шута относительно неудавшейся революционной пьесы, в которой все должны были записаться в Красную Армию ("Пьеса хорошая, пьеса революционная"; "пьеса революционная... на тему «Да здравствует Красная Армия!»" – 161, 162). В этом легко угадать лунцевскую пародию на принимавших участие в мейерхольдовских Зорях красноармейцев; пародия эта усиливается дополнительным пояснением Шута: "Разрешили поставить только революционную пьесу" (161). Не упускает он и возможности осмеять сложившееся в официальной критике мнение о необходимости театральных представлений поучительного характера ("эта пьеса замечательна, поучительна и назидательна, но так как всякое поучение скучно, то, чтобы вы не разбежались до белых булок и пирогов, меня и поставили смешить и

забавлять вас" – 148); по этой причине (причине смешения по сути разнородных начал – театра и идеологии) лунцевская "внутренняя" пьеса "Сомкнутыми рядами" не может состояться. Однако концовка пьесы Лунца свидетельствует о противоположном. Чем это объясняется? Ответ следует искать в страхе смерти – единственной силе, способной объединить действующих персонажей и преодолеть их всевозможные разногласия. В отличие от Мейерхольда, который ставил *Зори* с расчетом на идеологический эффект, вследствие чего возникало искусственное единение сцены и зрительного зала, Лунц в конце своей пьесы предлагает полемически направленное к режиссеру живое единение всех, кто очутился либо на сцене, либо в зрительном зале перед воспринимавшейся ими как реальность наступающей угрозой. Подспорье в данном замысле Лунц, несомненно, нашел в шекспировском изречении о жизни, как "комедианте, паясничавшем полчаса на сцене";³¹ неосознанно исполнявшиеся роли "просто людьми" в пьесе "Обезьяны идут" суть реализации приведенной цитаты. К тому же, "на помошь" Лунцу в борьбе с мейерхольдовской постановкой *Зорь*, прославляющей в форме всеобщего веселья злободневные победы Красной Армии, приходит и Н. Гоголь с "немой сценой" из "Ревизора", а заодно, и А. Пушкин со своей безмолвной сценой из "Бориса Годунова". По-своему переиначенная в сцену ожидания "немая сцена" позволила Лунцу отвергнуть не только предлагаемый Мейерхольдом увенчанный победой финал, но и идею Конца вообще, о чём еще будет идти речь.

Вступая в полемику с Мейерхольдом, Лунц не собирался обойти вниманием и текст самого Верхарна. Перекличек с *Зорями* в лунцевской пьесе немало. Прежде всего бросается в глаза обстановка осажденного города, в которую помещается действие как *Зорь*, так и "Обезьяны идут". В обстановке этой упоминание о все приближающемся враге становится лейтмотивным, причем в *Зорях* слухи о враге распространяются второстепенными персонажами (18 и сл.), в то время, как у Лунца они приходят "извне", благодаря трубному голосу дьякона красноармейца Сахарова (150 и сл.). В сцене проводящегося красноармейцами во главе с комиссаром обыска, которому сопутствует осада всех, кто так или иначе попал в театр ("Осади назад... Я прикажу стрелять" – 164), Лунцем обыгрывается верхарновская ситуация "двойной осады" ("Великий Город осажден и сам держит других в осаде" – 20). Таким образом, находящиеся в театре лунцевские герои отождествляются с народом в Великом Городе, с той, однако, разницей, что возглавляемые народом надежды на подступающих к Городу Эренъена и его соратников у Лунца становятся мнимыми. Иными словами, Лунц отмечает верхарновский замысел спасения в лице какого бы то ни было человека, поддерживаемого толпой, он ставит знак равенства между возглавляемой Человеком массой на сцене и обезьяенным войском за сценой,

называя и тех, и других "зверями" (147, 166). Видоизменяя утопический сюжет Зорь в сторону антиутопии, Лунц в своей пьесе прибегает к разного рода инверсиям. Так, например, исходя из торжествующей в конце Зорь идеи соглашения с врагом, тут же становящимся другом, Лунц по ходу пьесы приходит к иному выводу, а именно: толпа, вначале принимавшая врагов за спасителей, обнаруживает в них зверей, к борьбе с которыми в результате и строит баррикады. Снизив образ восхваляемой и Верхарном, и Мейерхольдом толпы до звериного, Лунц, на самом деле, продолжил сюжетную линию Клары, отзавившейся о толпе словами: "Ах, я думаю, что толпа столь же недоверчива, столь же враждебна, неблагородна, глупа, как и те, кто ею управляет. Они просто не допускают, чтоб человек был велик и чист" (56).³²

Объединенные вокруг Эренъена в *Зорях* и Человека в *"Обезьяны идут"* представители толпы обрисованы одинаково: то скучают по отнятому у них хлебу (ср. "Они – лишь хлеб, мы только горький голод" у Верхарна и "Они отняли у нас хлеб [...] Вы кормите нас водой, а сами жрете булки" у Лунца – 5; 156), то жаждут мести за нанесенную им обиду (ср. "Руками этими я вскрою их гроба, / Чтоб обобрать... Их дочерей мольба – / Ничто! Они не избегнут насилья" у Верхарна и "У меня был муж, которого они замучили за то, что он жил", "Они изнасиловали мою жену... жену... сестру... дочь... дочь..." у Лунца – 5; 157). Ориентация толпы на вождя, будь то Эренъен, или Человек, а также ее готовность последовательно служить ему, налицо и в *Зорях* и в *"Обезьяны идут"*; в обеих пьесах толпа неоднократно обращается к своим вождям с просьбой спасти ее (см. "Вы нас спасете", "В нем одном достаточно силы, чтобы / Соединить нас и спасти" у Верхарна и "Спаси нас. Спаси нас. Обезьяны идут. Спаси нас, защити нас от них" у Лунца – 17, 44; 159).

Параллели между верхарновской и лунцевской пьесами можно провести и в ряде мотивов относительно "кладбища", "могилы" и "гроба", мифологическое пространство которых должно предвосхитить Грядущее, воспринимаемое авторами по-разному. У Верхарна "кладбище" обладает "положительной" семантикой: оно место сборищ, на котором зиждутся основы нового общества. У Лунца же мы обнаруживаем лишь перенятый у Верхарна мотив "гроба", назначение которого быть укреплением соотнесено с назначением могил в *Зорях* (ср. "Тащите гроб на баррикаду" у Лунца и "Могилы стали валами укреплений" у Верхарна – 165; 20); однако лунцевские мотивы "гроба" и оживающего "мертвеца", в противовес Верхарну, насыщены катастрофической символикой вечного повторения одного и того же. В заключение разбора верхарновско-лунцевских отношений обратим внимание на реплику Эренъена "Надо действовать подобно громовому удару" (73), получившую отклик в лунцевских ремарках ("Неожиданно

удар грома, молния", "Гром. Молния" – 164, 166), сопутствовавших финальной сцене с готовыми к борьбе персонажами, а также на заимствованное Лунцем из *Зорь* словосочетением "смыкаются ряды" (26), понадобившиеся для заглавия его "внутренней" пьесы "Сомкнутыми рядами".

3.

Лунц, однако, не довольствовался ни спором с мейерхольдовской постановкой *Зорь*, ни собственной интерпретацией пьесы Верхарна. Поэтому в мотивную структуру "Обезьяны идут" он включает также полемику с первой редакцией "Мистерии-буфф" Маяковского и поэмой "Двенадцать" Блока, сюжет которой по-своему обыгрывается в пьесе Маяковского.³³

Тем не менее Лунц слыл почитателем и Блока и Маяковского. В статье "Новые поэты" он обрушивался на тех, кто пытался "перепрыгнуть" к через того, и через другого,³⁴ хотя и относился к двум поэтам по-разному. В его манифесте "Почему мы Серапионовы братья" поэма "Двенадцать" поставлена в один ряд с "Господином из Сан-Франциско" Бунина, причем оба эти произведения охарактеризованы как гениальные,³⁵ в работе же "Литература о Блоке" автор "Балаганчика" назван "русским великим человеком".³⁶ Подобной высокой оценки творчества Маяковского у Лунца мы не наблюдаем. Поскольку Лунцу претил агитационный характер послереволюционных творений поэта, он в статье "Театр Ремизова", в частности, писал:

О каких-либо открытиях в области драматургической формы (Лунц имеет в виду пьесы русских драматургов, возникшие за годы после революции – К.И.) не приходится говорить. "Мистерия-буфф" осталась единичным и в высшей степени неудачным явлением.³⁷

На основании изложенного выше может показаться, что Лунц собирался полемизировать с Маяковским и в этой полемике опираться на Блока. Но это не так, ибо Лунца, вступающего в спор с двумя поэтами-современниками, интересовало, в первую очередь, их понимание темы Конца, который он в принципе отвергал.

По справедливому наблюдению М. Йовановича в указанной работе Лунц как бы обнаруживает общие для Блока и Маяковского мотивы, сводит их воедино и контаминирует в рамках по сути достаточно далекого от текстов обоих авторов сюжета. Примеров тому сколько угодно, отметим лишь некоторые. Странная "постройка"- "театр" у Лунца напоминает "ковчег" Маяковского тем, что в ней находит убежище "самый разнообразный люд" (153); "люд" этот, как явствует из пьесы, защищается не от потопа, а от

вьюги (144 и сл.), что, в свою очередь, восходит к сюжету поэмы Блока. "Просто люди" (153) Лунца своим заурядным явлением пародийно отсылает к Человеку просто Маяковского, который оять-таки связывается с Человеком Лунца, соответствующим (в сюжетном плане) фигуре блоковского Христа; в облике ряда других героев "*Обезьяны идут*" обыгрываются блоковские персонажи вплоть до барынь в каракуле (ср. лунцевские даму в каракулевом жакете и даму в скунсовом жакете) и красногвардейцев (лунцевский патруль красноармейцев, производящих обыск среди попавших во "внешнюю" пьесу, в итоге, смешивается с последними, становясь "толпой" – 162–166),³⁸ что относится и к героям Маяковского.³⁹

В массовых сценах персонажи Лунца ведут себя подобно героям Блока и Маяковского, чувствуя "скуку" (147, 148, 155; 320, 91), занимаясь своими "частными" делами и, разумеется, не обращая внимания на происходящее вокруг них (ср. отдельные действия красногвардейцев, движущихся по пути вдаль, и отдельных героев, "Мистерии-буфф", собранных в "кучки" с лунцевской ремаркой:

Они разбредаются по сцене [...] Гул голосов. Вопросы сыплются со всех сторон [...] Толпа разбивается на кучки, в каждой кучке соответствующий разговор – 153.

Можно даже сказать, что само название "внутренней" пьесы Лунца "*Сомкнутыми рядами*" пародирует сюжет и Блока, и Маяковского; Блока тем, что процесс объединения "толпы" у Лунца предстает результатом не эсхатологической идеи Конца, а вполне реального сюжетного развития, Маяковского же тем, что отвергается его основополагающая установка на разделение героев ("чистые" и "нечистые"). В "*Обезьяны идут*", конечно, наблюдается и ряд других примеров более или менее пародийного переосмысления того, что Лунц обнаружил в источниках Блока и Маяковского, рассматриваемых им отдельно друг от друга. Так, к примеру, "Пролог семи нечистых пар" в "Мистерии-буфф" задуман возвышенным введением в сюжет гетевского типа; в "*Обезьяны идут*", наоборот, Шут "совсем забывает", что он "должен был произнести пролог к пьесе" (147), чем, косвенно, согласно верному замечанию М. Йовановича, уже в самом начале пьесы Лунцем отмечается идея любой заданности сюжета. В конце этой же реплики Шут обращается к зрителям с вопросом относительно того, "скучно" ли им, и, услышав ожидаемый им ответ, заверяет публику:

Ничего, потом веселее станет. Вот, подождите, спектакль кончится, угощение будет [...] Чай с сахаром, булки белые, пироги (147, 148).

В данном ряде реплик Шута обыграно многое: и высказывание героев Маяковского о "скуке", и дух "Мистерии-буфф", и ее концовка, реализующая сцену "земного рая".⁴⁰ Подобным образом Лунц переиначивает и ряд других деталей из Маяковского. Так, мнимые совпадения обрывков разговоров на тему "что было" у потерявших многое или даже все и "кто" в этом виноват в "Мистерии-буфф" и "Обезьяны идут" (31 и сл.; 156, 157, 164) снимаются тем обстоятельством, что такого рода "обвинения" произносят персонажи не одних и тех же "классов" убеждений.

Обыгрыванию подлежат также отдельные места из блоковской поэмы. Самые крупные примеры среди них обнаруживаются в перекличке блоковских "предостерегающих" лозунгов свыше с соответствующими голосами извне у Лунца⁴¹ и в наличии обоих текстов мотива "спасителя", "избавителя" (315, 324; 159), принимавшего в конечном счете облик Христа у Блока и Человека в красном у Лунца.⁴² Любопытны также иллюстрации использования Лунцем как отдельных реплик блоковских героям (см. "Скучно... а..."; "Что это вы все носы повесили?"; "[...] и сидят себе, повесив нос"; "Холодно!"; "Голодно!"; "Ну, завели шарманку" – 320, 319, 315; 147, 155, 159, 156), так и обрисовки их ситуаций (ср. мотивы "грустной", "черной", "святой" злобы у Блока с "изгибающейся" и "шипящей" злобой у Лунца – 315; 156). И в данном случае эффект обыгрывания совпадает с тем, что наблюдалось в лунцевских примерах пародирования Маяковского, ибо блоковские реминисценции включены Лунцем в контекст, имеющий отношение не к отдельным, частным ситуациям героев, а к их коллективному облику.

Описанная выше контаминация Лунцем мотивов Блока и Маяковского стала возможной благодаря тому, что на взгляд автора "Обезьяны идут" идея единения достигалась за счет ее заданности; пьеса же Лунца строилась как раз на обратном, то есть на отсутствии заданности ввиду наличия конфликта между живой жизнью и ее агитационной узостью и необходимости преодоления этого конфликта. В монологе Человека Лунцем затрагивается тема реальной угрозы для осажденного города со стороны не "людей", а "зверей", "обезьяньего войска" (157), чем оспаривалась роль как блоковского трансцендентного Христа, так и по-своему неумопостижимого Человека просто Маяковского, независимо от того, что и тот, и другой предлагали общий, универсальный выход из создавшегося положения; в итоге, и двенадцать красногвардейцев Блока, и персонажи Маяковского, и лунцевская "толпа" ведут себя одинаково, – они послушно внемлют авторитету свыше, будь он Христос, Человек просто или Человек в красном. Парамоксальным образом Лунцем была осуществлена та же самая цель, что была и у Блока, и у Маяковского (мотивы "державного шага" красногвардейцев и "сомкнутых рядов" избранных "нечистых", атакующих ад и рай),

однако его финальная идея отменила и апокалиптический замысел Конца у Блока, и утопическую проекцию Маяковского.

4.

В ходе полемики с мейерхольдовской постановкой Зорь, а также с замыслами Конца в "Двенадцати" Блока и "земного рая" в "Мистерии-буфф" Маяковского, выявляется подспудная, сквозная тема лунцевской пьесы, связанная с философской проблемой *правды и лжи*. В пьесе "Обезьяны идут" она восходит, с одной стороны, к истории Шута, ложная установка которого раскрывается по мере движения сюжета "внешней" пьесы и, с другой стороны, к явлению Человека, выступающего впервые на сцене, в которой он все предыдущие доводы толпы опровергает семантически отмеченным в данной связи заявлением: "Это ложь, это ложь. [...] Это ложь, говорю я вам. Это ложь" (157). Первая из названных историй соотнесена с сюжетом "Лебединой песни" А. Чехова, во вторую же проникают реминисценции из пьесы "На дне" Горького.

Обращенность Лунца к "Лебединой песне" объясняется тем несколько необычным фактом, что он будучи критиком чеховского "психологизма" в "Детском смехе" положительно отзывался о миниатюрах Чехова,⁴³ а также тем обстоятельством, что "Лебединая песня", подобно пьесе "Обезьяны идут", реализована как "пьеса в пьесе". Сколь это ни странно, перекличек "Обезьяны идут" с чеховским "драматическим этюдом" гораздо больше, чем можно было ожидать, причем Лунц в своей обычной манере обыгрывает и мотивную структуру "Лебединой песни", и ее жанровые признаки. Так, обе пьесы – одноактовые, в обеих из всего состава театральной труппы на сцене находятся лишь Комик и Суфлер, действие и того, и другого текста происходит ночью, в какой-то особой и загадочной обстановке. Однако тут же налицо и разница между ними: у Чехова "публика" ушла по окончанию спектакля, причем все "забыли" о комике Светловидове;⁴⁴ у Лунца дело происходит до начала спектакля, "публика" сидит в зале, о Шуте же "забыли" исполнители ролей "внутренней" пьесы, а также автор, режиссер и прочие организаторы представления. Чеховский Светловидов в начале пьесы "просыпается" после "пьянства" (5); Шут Лунца также "просыпается" в начале драмы, однако несколько позднее он объясняет, что уснул не от пьянства, а от усталости (145,148). Оба главных героя комики, шуты; тем не менее лунцевский Шут гордится тем, что он "Шут этой пьесы" (146, 161), тогда как Светловидов стыдится своих шутовских ролей и шутовского костюма, называя себя "выжитым лимоном", "сосулькой" и "ржавым гвоздем" (7, 8, 9, 11). Обыгрывает Лунц и дотеатральный сюжет Светловидова (чеховский герой в прошлом

"служил по военной, в артиллерию" – 8): Шут собирается исполнять роль во вполне "военной" пьесе, действие которой будет развертываться не без участия артиллерии.⁴⁵

Образ чеховского супфлера Никиты также переиначен в лунцевском сюжете: если Никита в "Лебединой пьесе" представляет как "единственного зрителя", так и собеседника главного героя и даже участника его ночного спектакля "на двоих" (а также выступает в шутовских ролях – 6, 10), то лунцевский супфлер оказывается "подлецом", струсившим и сбежавшим после того, как стало очевидно, что спектакль "Сомкнутыми рядами" не состоится. Сюжет "Лебединой песни" Лунц использовал в такой мере, что допустимо предположить, будто весь замысел его "внешней" пьесы подсказан Чеховым. Так, из чеховского определения театра как "ямы", в которой "прячется сама смерть" и "где самое настоящее место духов вызывать" (6, 8, 9), могли выйти и сцена с Человеком в шапке в "оркестре"- "яме" (146), и формулировка голосов из толпы "здесь смерть, там смерть" (158), и, наконец, сюжет "внешней" пьесы как результат "вызываания духов" в пустом театре.

Определенное сходство двух пьес наблюдается, однако, и там, где для Лунца не существовало возможности обыграть чеховский текст, – в сфере метатеатральных размышлений комика Светловидова. Дело в том, что Светловидов – комик лишь поневоле, тогда как по сути он настоящий трагик (равно как и Никита не только супфлер, но и исполнитель *разных* ролей – от шутовской в "Короле Лире" до роли Гильденстerna в "Гамлете" – 10–11). Короче говоря, Светловидов жил *двойной жизнью*, – "шутовской" для других, "трагической" для себя, причем трагические роли, которые он исполнял в ту ночь с Никитой, сопутствовавшие его пустой и убогой жизни, отдавали чем-то таинственным, самозванным, ибо этих героев их окружение не любило и отвергало или же сами герои раскрывали в себе иное лицо (персонажи "Бориса Годунова", "Короля Лира", "Гамлета", "Полтавы", "Отелло", "Горе от ума"). Светловидов исполнял на сцене свою *истинную* жизнь, будучи истинным Дмитрием Самозванцем, Гамлетом или Чацким, которых среда не принимала; лишь в подобных ролях ему удавалось преодолеть *ложь* своей жизни, увиденную глазами посторонних.⁴⁶ У Лунца наблюдается совсем другое. Его Шут – человек *без прошлого*, *двойственность* же его "низкая" (см. неполадки в его бытовой жизни и его любовь к шутовской роли); в его сюжете бытовое побеждает художественное, поскольку Лунц, видимо, настоятельно стремился к комическому снижению образа Светловидова-Шута. С другой стороны, однако, "Обезьяны идут" разрешают тот же самый вопрос относительно *правды* – *ложи*, что и "Лебединая песня": *правда* "внешней" пьесы торжествует в лунцевской драме над агитационной *ложью* пьесы "внутренней".

С пьесой "На дне" Горького Лунц вступает в диалог при разработке образа Человека, который, как уже указывалось, и ввел в пьесу тему *правды и лжи*. В этом образе сконцентрированы явления и старика Луки и Сатина, поскольку оба героя Горького своими мнениями о *правде и лжи* противостоят окружающим им персонажам. Помимо этого Человек походит на Луку тем, что исчезает из действия в его определенный ключевой момент (Лука – во время расправы с Костылевым, Человек – во время прихода клоунов и комиссара); Сатин же своими монологами занимает ту же позицию, что и Человек в концовке лунцевской пьесы, однако, если "Обезьяны идут" заканчиваются картиной "сверхдействия" (строение баррикад), то "На дне" венчает сцена "антидействия" (самоубийство Актера). Здесь следует отметить, что диалог Лунца с Горьким будет иметь продолжение в пьесе "Город Правды", которая, подобно горьковской, разрешает те же самые вопросы *правды – лжи* и выхода из положения для большинства героя.⁴⁷

5.

Здесь может возникнуть такой вопрос: на кого же однако, опирался Лунц, последовательно переиначивающий и обыгрывающий мотивную структуру сочинений Верхарна, Блока и Маяковского? Иными словами, кто из собеседников был ему не только близким, но и необходимым для формулировки итоговых идей "Обезьяны идут"? Ответ на этот вопрос бесспорен: таким автором был его учитель Замятин. В обширный лунцевский полилог Замятин входил как со своей концепцией отсутствия "последней революции" из его статьи "О литературе, революции и энтропии",⁴⁸ так и наличием в "Обезьяны идут" некоторых существенных намеков на "пещерно-мамаевскую", чуть ли не доисторическую обстановку сюжета его рассказов "Пещера" и "Мамай", написанных в том же 1920 году.⁴⁹ Из обоих замятинских рассказов в пьесу Лунца попал мотив осажденного здания, похожего на "ноев ковчег", которое живет (умирает) обособленно от других подобных зданий города, поглощенного ночной тьмой.⁵⁰ Из "Пещеры" Лунцем переняты мотивы поисков дров героем (причем то обстоятельство, что шут "волок их на санях от черта на куличках" (148), отсылает к Замятину как бы дополнительно, поскольку он являлся автором повести "На куличках") и людей – зверей (в "косматых звериных шкурах"), вернувшихся в первобытное состояние.⁵¹ К "Мамаю" восходят ситуация попадания в "каменный корабль" его жильцов, вытаскиваемых из снега и тьмы то "волнами", то "в одиночку", мотивы "обыска" и "неблагонадежных" ночных улиц, а также незадачливое обращение друг к другу с "господин-товарищ"; с другой же стороны, символика "труд архангела",⁵²

определенная апокалиптическую ориентацию замятинских сюжетов, полностью вписывается в тайную семантику лунцевского финала, выявляющую идею апокалипсиса без Конца. В finale этом Лунцу понадобился также Н. Федоров с его замыслом "общего дела" – воскрешение предков, о чем оповещает последняя реплика Человека в красном (165). Апокалиптическая ситуация "Царства Зверя" подготавливается Лунцем исподволь и рядом предвосхищений. Для того, чтобы показать, что "Царство" это общее (и в осажденном городе и за городом) автор сначала использует прием разного рода сближений персонажей, порою весьма безобидных (к примеру, Человека в шапке и публику сближает их определение Шутом "дураком" и "дураками" – 147). Менее безобидно сближение Шута и публики посредством слова "полосатый" ("Шут полосатый", "полосатый черт", "полосатый", "звери полосатые" – 161, 149, 152, 157); оказывается, что Шут тоже "зверь", как Человек в шапке обзывают публику, и даже больше, что и он, и публика не отличаются от тех, кто осаждает город, то есть от "зверей" (147, 157 и сл.).

Сближение "внутреннего" и "внешнего" миров приобретает окончательное выражение в формулировке голосов из толпы: "здесь смерть, там смерть" (158). Двойное "смерть" вместе с тем ассоциируется с определением пограничной ситуации, выходящей за пределы характеристик рядового исторического сражения. Намек на ее апокалиптическую обрисовку подан уже в лейтмотивном "враг близок" (150), обладающем во всех своих вариантах (благодаря тому, что речь идет о "трубном голосе" дьякона-красноармейца Сахарова) семантикой апокалиптических "труб". К этому ряду принадлежат также обыгрывающиеся упоминания о "дьяволе" (154), конце – "нашего царства" (157), "оживании мертвцев" (166), обозначающие "время Зверя" ("зверей"). Символику апокалипсиса, лишенную перспективы Конца, венчает концовка пьесы:

Гром. Молния. За сценой звериный приближающийся рев и крик: "Обезьяны идут!" (166).⁵³

Выходит так, что в облике лунцевского города в целом обрисован *Вавилон / Апокалипсис*, 18, 10), что не должно удивлять, ибо своеобразное отождествление "реального Петербурга" первых послереволюционных лет и "фантастического, может быть, мифического Вавилона" обнаружила также Я. Салайчик в лунцевском рассказе "Родина".⁵⁴

В итоге становится вполне очевидным, что все отличительные черты сюжетов "внутренней" и "внешней" пьес в "Обезьяны идут" в концовке снимаются за счет перехода ее сюжета в апокалиптическое пространство и время. В плане же семантики заглавия пьесы этот факт проявляется в несколько парадоксальном решении: заглавие лунцевской пьесы лишь про-

должает и заканчивает заглавие пьесы "внутренней" – *Сомкнутыми рядами обезьяны идут*.

6.

В итоге произведеный нами анализ позволяет истолковать последнее – символику заглавия лунцевской пьесы. "Обезьяны", которые "идут", конечно, не те, которыми их рисует Шут: "Обезьяны добрые, обезьяны смешные. Ой, какие смешные. Хотите, я вам представлю обезьян". К тому же, Шут ошибается также в своих расчетах на то, что с обезьянами будет "только веселей" (159). "Обезьянами" нельзя также считать и "войска Юденича", как думает Каверин⁵⁵ и исследователь Лунца С. Подольский;⁵⁶ это не "рвущиеся к власти нечеловеки" как полагает М. Вайнштейн,⁵⁷ или толпа "озверевших людей", превратившихся в своих предков, как утверждает С. Слонимский.⁵⁸ "Обезьяны" Лунца – мифопоэтизированы, то есть включены в апокалиптическую сцену. Такую обезьяну-Антихриста раскрыли в Петре Верховенском Ставрогин и Кириллов,⁵⁹ ее "антихристовский" облик обнаружил в "Двенадцати" Блока С. Булгаков.⁶⁰ Иными словами, "обезьяны" Лунца суть не что иное, как "войско антихриста", "войско Зверя", причем, как уже указывалось, под маской Зверя выступают и осаждающие город, и готовящиеся к его защите.⁶¹

П р и м е ч а н и я

¹ М. Вайнштейн, ссылаясь на данные, приведенные в книге *The Serapion Brothers. A Critical Anthology*. Edited by Cary Kern and Christopher Collins ("Ardis", 1975, 171), называет 1920 год, однако с оговоркой "видимо" (М. Вайнштейн, "Примечания", в: Лев Лунц ("Серапионов брат"), *Вне закона. Пьесы. Рассказы. Статьи*, Санкт-Петербург, 1994, 234); в своей пока не опубликованной диссертации Лев Лунц – Серапионов брат (*Lev Lunc, The Serapion Brother*, рукопись), законченной в 1965 году, Г. Керн упоминает и 1920-й, и 1921-й годы. Есть, с другой стороны, компетентное свидетельство В. Шкловского, что "Обезьяны идут" написаны до начала 1921 года (В. Шкловский, "Сверток. Индусская поэтика", *Жизнь искусства*, 15–18 января 1921 года). Тем не менее Я. Салайчик в своей книге *Литературное творчество Льва Н. Лунца* определяет эту дату между 1920-м и 1922-м годами (J. Salajczykowa, *Twórczość literacka Lwa N. Luncsa*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1990, 92–93). Наши наблюдения позволяют уточнить время возникновения лунцевской пьесы – ноябрь–декабрь 1920 года, о чем ниже.

² Правда, существует косвенное свидетельство В. Шкловского о том, что Лунц был недоволен своей пьесой. (см.: Лев Лунц [...] написал не-

сколько пьес. Одна из них – "Обезьяны идут" – ему надоела и не нравится, а мне очень" (В. Шкловский, "Письма о России и в Россию", *Новости литературы*, Берлин, 2, 1922, 98).

- ³ *Книга и революция*, 4, 1923, 68–69.
- ⁴ См. работы М. Вайнштейна ("Голос, преодолевший десятилетия", М. Вайнштейн, Указ. соч., 227–228), С. Слонимского ("Воскресение из небытия", там же, 3–4), Р. Расселла (R. Russell, "The Dramatic Works of Lev Lunts", *The Slavonic and East European Review*, 2, 1988, 215–216) и некоторых других.
- ⁵ J. Salajczykowa, Указ. соч., 92–100.
- ⁶ Ср. ценные размышления Я. Салайчик о полемике Лунца с "Мистерией-буфф" Маяковского и перекличке его пьесы с блоковской поэмой "Двенацать" (J. Salajczykowa, Указ. соч., 99–100).
- ⁷ *Советские художественные фильмы. Аннотированный каталог*, том 1, Москва 1961, 8, 9, 11, 15.
- ⁸ Этим моментом и определяется указанная выше дата написанная лунцевской пьесы.
- ⁹ "Побудителем" в данном отношении мог быть и Шкловский, смотревший *Зори* в 20-х числах ноября 1920 года и написавший о спектакле отзыв (В. Шкловский, "Папа, это – будильник...", *Жизнь искусства*, 10–12 декабря 1920 года).
- ¹⁰ Вс. Мейерхольд, "Статьи. Письма. Речи. Беседы. Часть вторая 1917–1939", Москва 1968, 512.
- ¹¹ А. Луначарский, "Верхняя Эмиль", *Литературная энциклопедия*, т. 2, Москва 1929, стб. 191.
- ¹² Э. Верхарн, *Зори*, второе издание, Москва, б. г., 96. – Далее по этому изданию с указанием лишь страницы в тексте.
- ¹³ Вс. Мейерхольд, Указ. соч., 13.
- ¹⁴ Е. Кузнецов, "Чему смеетесь?", *Арена*, 1924 (Цит. по: К. Рудницкий, *Режиссер Мейерхольд*, Москва 1969, 238).
- ¹⁵ См. об этом в: Д. Заболоцкий, *Зори театрального Октября*, Ленинград, 1976, 107–109.
- ¹⁶ Вс. Мейерхольд, Указ. соч., 14.

¹⁷ Там же, 14.

¹⁸ Д. Заболоцкий, Указ. соч., 106.

¹⁹ Вс. Мейерхольд, Указ. соч., 16.

²⁰ См. об этом в: К. Рудницкий, Указ. соч., 238.

²¹ Д. Заболоцкий, Указ. соч., 104.

²² Б. Аллерс, *Театральные очерки в двух томах*, т. 1, Москва 1977, 48.

²³ В. Шкловский, "Папа – это, будильник...", *Жизнь искусства*, 10–12 декабря 1920 года.

²⁴ В. Маяковский, *Полное собрание сочинений*, т. 12, Москва 1959, 246. – Цитаты же из "Мистерии-буфф" приводятся по изданию В. Маяковского, *Собрание сочинений в двенадцати томах*, т. 9, Москва 1978, с указанием лишь страниц в тексте.

²⁵ Е. Зноско-Боровский, *Русский театр начала XX века*, Прага 1925, 418.

²⁶ Д. Заболоцкий, Указ. соч., 112.

²⁷ Можно предположить, что образ соглашателя, появившегося лишь во второй редакции "Мистерии-буфф", создавался Маяковским под влиянием верхарнского героя-соглашателя, тем более, если учесть активное участие Маяковского в прениях "Понедельники 'Зорь'", а также тот факт, что второй вариант "Мистерии-буфф" пришел на смену *Зорям Верхарна*.

²⁸ Е. Уварова, *Эстрадный театр: миниатюры, обозрения, мюзик-холлы (1917–1945)*, Москва 1983, 53–54. – в данной связи любопытным представляется также воспоминание Масса о том, "что Мейерхольд, доброжелательно следивший за работой Форрергера, был обижен 'Предложением' (Там же, 55)."

²⁹ Д. Заболоцкий, Указ. соч., 101.

³⁰ Л. Лунц, *Вне закона. Пьесы. Рассказы. Статьи*, Санкт-Петербург, 1994, 145 (далее по этому изданию с указанием лишь страниц в тексте).

³¹ В. Шекспир, "Макбет", *Комедии. Хроники. Трагедии*, том второй, Москва, 1988, 635.

³² О толпе как зверях не раз говорилось и в *Зорях*. Однако слова Эрентьева ("О, звери! Звери! Звери!" – 57) и тем более самих представителей толпы ("Я сидел в норе, как зверь", "Как звери дикие бредем" – 85, 87)

рассчитаны на восстановление человеческого облика народа в грядущем, должно основываться на равенстве граждан.

- ³³ Спора Маяковского с Блоком мы не будем касаться в данной работе, поскольку он исследован в работе М. Ивановича *Полилог о Конце: Блок – Маяковский – Лунц* (рукопись), в которой разобрано также использование Блоком и Маяковским общего источника указанных выше сочинений – *Легенды о Великом Инквизиторе*. К той части работы М. Ивановича, в которой проанализированы отклики из Блока и Маяковского в "Обезьяны идут", мы собираемся добавить ряд наших (автором не отмеченных) наблюдений.
- ³⁴ Автограф этой статьи находится в Пушкинском доме (архив А. Фомина, ф. 568). Наша цитата дается по копии статьи, находящейся в личном архиве В. Каверина.
- ³⁵ Л. Лунц, "Почему мы Серапионовы братья", *Вне закона. Пьесы. Рассказы. Статьи*, 20.
- ³⁶ Статья эта цитируется по копии из указанного выше личного архива Каверина. – Отметим здесь, что проблема отношения Лунца к блоковскому наследию пока что не вызвала интерес исследователей, несмотря на то, что уже А. Воронский в статье "Серапионовы братья" (*Красная новь*, 3, 1922, 266) заметил сходство концовки рассказа "В пустыне" с "Двенадцатью".
- ³⁷ Л. Лунц, "Театр Ремизова", *Завещание царя*, München, 1983, 92.
- ³⁸ Сходство лунцевских и блоковских персонажей, их поведения и реплик выявляются в ряде сцен, например: слова старухи "большевики загонят в гроб" (313), как бы реализуется в сцене с гробом посреди баррикад в finale "Обезьяны идут" (165); символика *крови* в разных вариантах у Блока (316–321, 324) соответствует упоминаниям голосов из толпы о кровопийцах (157, 164); "хулиганский" вид блоковских красногвардейцев (315) перекликается с аналогичным видом даже мальчишек у Лунца (148) и др. См. также обыгрывание блоковского "запирайте этажи / нынче будут грабежи" (320) в реплике Человека в шапке: "Нельзя вламываться в чужой дом, не постучавшись" (144); соответственно блоковского мотива "собраний" (учредительного и проституток – 314) с репликой Комиссара "всякие собрания запрещены" (162); обращение к священнику – "товарищу попу": "Помнишь, как бывало / Брюхом шел вперед, / и крестом сияло / Брюхо на народ?" (314) у Блока со словами Красноармейца, обращенными к буржуа: "Посмотрим, что у тебя на пузе спрятано" (163). Ср., наконец, примеры стилистических соответствий у Блока и Лунца ("электрический", "этажи"; Упокой, Господи, душу рабы твоей" – "киатр", "устами младенцев глаголет истина" – 317, 320; 149, 152). Использование данного стилистического приема было нечуждо также Маяковскому (ср. "Глаголет Гавриил – грядет[...]" – 85). – В

санктпетербургском издании "Обезьяны идут" вместо "киатр" на указанной странице приведено слово "театр", что, на наш взгляд, представляет собою дополнительную "редакцию" лунцевского текста. В иерусалимском же издании находим слово "киатр", – более подходящее к стилистике лунцевского текста (Л. Лунц, "Обезьяны идут", *Родина и другие произведения*, Иерусалим, 1981, 218).

³⁹ Ср. реплику Дамы-истерики "Не могу я среди звериных рыл" со словами Дамы в каракулях "Разве можно разговаривать с разбойниками?", а также перекличку слов Итальянца "Становись сюда! / Теснее!" с заглавием лунцевской "внетренней" пьесы "Сомнутыми рядами" (9, 35, 39; 146, 148, 162).

⁴⁰ Как следует из сюжета "Обезьяны идут", обещаемые Шутом "пироги" оказались бумажными (151). Это несколько загадочное "превращение", на первый взгляд противоречащее реальным возможностям Шута, разгадывается в ходе пародийного обыгрывания расхождения между ориентацией Маяковского на борьбу за *живые* "страсти" (27), и отвлеченным, "бумажным" характером его сюжетного замысла.

⁴¹ Ср.: "неугомонный не дремлет враг", "близок враг неугомонный", "Вот проснется / лютый враг..." у Блока с: "Враг близок! Враг близок!" у Лунца (316, 318, 321, 322; 150 и сл.).

⁴² Обоих названных персонажей, невзирая на разность их явлений, сближают мотивы красного цвета и флага (знамени).

⁴³ Л. Лунц, "Детский смех", *Завещание царя*, 86.

⁴⁴ А. Чехов, *Собрание сочинений в восьми томах*, т. 7, Москва, 1970, 5, 7, 8 (далее по этому изданию с указанием лишь страниц).

⁴⁵ Ср. также символику "грома", "молнии" у Чехова (9) и Лунца (164–166): у первого она сопутствует трагизму Короля Лира, у второго – апокалиптическим событиям, соотнесенным со всеми героями.

⁴⁶ Об этом вопросе пишет и Дж. Даглас Клейтон, однако он трактует его по-иному. "Две темы" "Лебединой песни" (способность искусства торжествовать над разрушительным действием времени и ложного характера действия-игры) Клейтон рассматривает отдельно, не замечая главного, то есть указанной двойственности Светловидова – комика и трагика. Поэтому он в рамках первой темы обнаруживает только взаимосвязанность сюжета Царевича, Гамлета и Отелло с личной трагедией Светловидова, влюбленная которого не захотела стать женой актера, а в рамках второй темы его интересует лишь проблема "литературной лжи", становящейся "метафорической правдой", в чем он, Клейтон, видит суть "театра" вообще (ср. его трактовку слов Дмитрия: "Царевич я" и разговора Гамлета с Гильденстерном о "флейте" – J. Douglas Clayton,

"The Play-within-the play as Metaphor and Metatheater in Modern Russian Drama", *Theater and Literature in Russia 1900–1930. A Collection of Essays*, Stockholm, 74–75).

⁴⁷ Показательно, что в первом монологе Человека, равно как и в его идее "строить баррикады" (157–158, 164–165) проскальзывают мотивы "Марсельезы" (рев злобных чужих солдат, угрожающих гибелью детям и пр.; лейтмотивные призывы к оружию), чем лунцевский замысел основательно отличается от спектаклей мейерхольдовского типа, в соответствующих местах которых звучат мотивы и призывы не французского гимна, а Интернационала. Проблема влияния Марсельезы на русскую поэзию и литературу в целом, как ни странно, до сих пор не заинтересовала исследователей, несмотря на наличие в ряде русских художественных текстов перекличек со стихотворениями Руже де Лилия.

⁴⁸ Е. Замятин, *Сочинения*, том четвертый, Мюнхен, 1988, 291.

⁴⁹ На данную связь указывает М. Минокин ("В одноактовой пьесе "Обезьяны идут" начинающий драматург явно перекликается с такими рассказами Замятина, как 'Мамай' и 'Пещера'"), помечая, однако, свою находку в контекст якобы отрицательного влияния Замятина на молодую русскую литературу после 1917 года (М. Минокин, "'Серапионовы братья' в зарубежных истолкованиях", *Русская литература*, 1, 1971, 181).

⁵⁰ Е. Замятин, *Сочинения*, том первый, Мюнхен, 1970, 453, 444.

⁵¹ Там же, 455, 453.

⁵² Там же, 444, 446, 450, 445.

⁵³ Характерно, что "гром" и "молния" являются перед сценой строения баррикад (164, 165), вследствие чего исчезает не только пространство театра, но и пространство осажденного города, а новое пространство приобретает неземное измерение. В данной связи весьма любопытно проследить каким образом в пьесе Луица строится оппозиция "театра" ("сцены", "сцены театра") и "постройки" ("большой комнаты", "чужого дома", "чужой квартиры", "дома", "избы", "избы посреди города, колоссальной избы", "дворца, избы, чердака", "комнаты", "удивительной постройки", "трущобы", "этого дома", даже "сумасшедшего дома" (144–146, 148–153, 156–159, 161–165)). Члены этой оппозиции определены весьма расплывчато и смутно, в зависимости от того, кто их определяет; с другой стороны, их граница представляется не вполне ясной даже Шуту, который в один момент "театр" называет "сумасшедшим домом" (159). Явление "баррикад" в концовке пьесы (164–165), построенных, к тому, из элементов как "театра", так и "постройки", свидетельствует об окончательной отмене данной оппозиции и установлении *единого* пространства предстоящего апокалиптического сражения. – Интересно, что намек на апокалиптический характер сюжетной концовки подается в

пьесе и в более скрытом виде, например, в символике "веселья" (ср. в *Апокалипсисе*, 19, 7), связанной с образом Шута (147, 150, 154, 159, 160).

⁵⁴ J. Sałajczykowa, *Twórczość literacka Lwa Lunca*, 50.

⁵⁵ В. Каверин, *Освещенные окна. Трилогия*, Москва, 1978, 500.

⁵⁶ С. Подольский, *Очерк жизни и творчества Льва Лунца*, Москва, 1966, 104 (рукопись).

⁵⁷ М. Вайнштейн, "Голос, преодолевший десятилетия", *Вне закона. Пьесы. Рассказы. Статьи*, Санкт-Петербург, 1994, 228.

⁵⁸ С. Слонимский, "Воскресение из небытия", Там же, 4.

⁵⁹ Ф. Достоевский, *Полное собрание сочинений в тридцати томах*, том десятый, Ленинград, 1974, 405, 470.

⁶⁰ См.: "Поэт не солгал, он видел – только, конечно, не того, кого он называл, но обезьяну, самозванца, который во всем старается походить на оригинал" (С. Булгаков, *На пиру богов. Современные диалоги*, Киев, 1918, 52). – Ср. также размышления о блоковской поэме С. Соловьев ("Нам страшно то, что строгий и милосердный Христос заменился славяным и жестоким лжехристом, национальным богом древней Скифии" – С. Соловьев, "Гонение на церковь", *Накануне*, 6, 1918, 7) и Г. Чулкова ("За прекрасным и светлым ангелом революции всегда петушком бежит мелкий бес, кривляка и обезьяна. И если этот спутник революции оттолкнет светлого духа и объявит себя вождем и руководителем, то прощай музыка, о которой мечтает лирик" – Г. Чулков, "Красный призрак", *Народоправство*, 23–24, 1918, 15).

⁶¹ Противоположную семантику "обезьян" выявляют заглавие и сюжет романа "Ожидание обезьян" А. Битова (ср. его соответствующую формулировку: "Но река была не для этого. Она была для того, чтобы отделять свободных обезьян от несвободных людей" – А. Битов, "Ожидание обезьян", *Новый мир*, 10, 1993, 82). По-видимому, ею Битов обязан трактовке этого образа в *Приключениях обезьяны* М. Зощенко. Ср. также весьма занятную трактовку облика обезьяны Оранг-утанга, "покорившего небесную, земную и преисподнюю" в поэме "Обезьяны" А. Лосева (А. Лосев, "Переписка в комнате", *Начала*, 1, 1994, 42–43), отчасти близкой к лунцевской.