

FILOZOFICKÁ FAKULTA UNIVERZITY KARLOVY V PRAZE
ÚSTAV VÝCHODOEVROPSKÝCH STUDIÍ

Olga Kalininová

**ИДЕЯ ПУТИ “В СТРАНУ ОБЕТОВАННУЮ”
В ПРОЗЕ И ДРАМАТУРГИИ Л.Н.ЛУНЦА.**

diplomová práce

vedoucí práce: PhDr Miluše Zadražilová, Csc.

Praha, duben 1999

Prohlašuji, že jsem tuto práci zpracovala samostatně, pouze na základě uvedených pramenů a literatury.

V Praze dne 30. dubna 1999

Kabirine

Děkuji vedoucí své diplomové práce, PhDr Miluši Zadražilové,
Csc., za cenné rady a příspěvky.



СОДЕРЖАНИЕ:

“ТРИ РОДИНЫ” ЛЬВА ЛУНЦА.....	6
ПУТЬ К СЕБЕ - рассказ “НА РОДИНУ!”	13
НА ПУТИ В “ОБЕТОВАННУЮ ЗЕМЛЮ” - рассказ “В ПУСТЫНЕ”	39
Изобразительно-выразительный план произведения.....	46
ПРИХОД В “СТРАНУ ОБЕТОВАННУЮ” - драма-антиутопия “ГОРОД ПРАВДЫ”	51
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	70
Приложение I.	
Л.Н.Лунц. Канва жизненной и творческой биографии.....	75
Приложение II.	
Список литературы.....	82

“ТРИ РОДИНЫ” ЛЬВА ЛУНЦА

Творчество Л.Лунца до сих пор сравнительно мало изучено. В немногочисленных историко-литературных статьях и комментариях мы находим очень скудные сведения о его литературном наследии, жизненной и творческой биографии. Тем не менее, в начале 20-х гг. XX в. этот молодой автор еврейского происхождения был очень популярен в петербургских литературных кругах. Его произведения не только печатались в престижных отечественных журналах и альманахах ¹⁾, но и переводились на иностранные языки ²⁾.

Исчезновение Л.Лунца со сцены советской литературы происходило постепенно. Его программные статьи: “Почему мы “Серапионовы братья?” (1922), “На Запад!” (1922), “Об идеологии и искусстве” (1922) вызвали неодобрение со стороны “пролеткультовцев” и стали предметом острой полемики между Л. Лунцем и П. Коганом. Против пьесы “Вне Закона” резко выступил А.В.Луначарский. В письме А.И.Южину³⁾, намеревавшемуся ее инсценировать в Малом театре, он настойчиво не рекомендовал осуществление этой постановки по идеологическим соображениям.

Основной причиной столь сильного недовольства со стороны наркома просвещения стал главный сюжет пьесы “*Вне Закона*”, в котором было выражено критическое отношение Л.Лунца к прямым последствиям революции и выявлена логика ее обращения в тиранию. Главный герой этой пьесы - каменотес *Алонсо* - во имя освобождения народа свергает всеми ненавистного герцога, но, вскоре, сам становится не менее жестоким тираном и жертвой им же введенного “закона беззакония”. По поводу этой пьесы *Лидия Харитон*, переводчица и близкий друг “Серапионовых братьев”, сообщая Л. Лунцу в октябре 1923 г. об исключении “Вне Закона” из репертуара театра, советовала ему: “*Напишите свои пьесы так, чтобы их в последний момент не запрещали...*” ⁴⁾

Летом 1923 года Л.Лунц эмигрирует из России в Гамбург. Уже через несколько месяцев после отъезда он заканчивает первый вариант драмы-

антиутопии *“Город Правды”*, которую окончательно завершает в январе 1924 года. В этой пьесе символически изображена жестокость идеального коммунистического государства в будущем. Как и в романе *Е. Замятина “Мы”*, человеческая личность и человеческие взаимоотношения в “Городе Правды” скованы тоталитарной властью и приобщением к господствующей идеологии. ⁵⁾

После смерти Л.Лунца 12 мая 1924 г. “Серапионовы братья” хотели выпустить два тома сочинений Л.Лунца, дополненные критическими статьями о его творчестве и воспоминаниями его друзей. Их намерения натолкнулись на стену противодействия со стороны “ортодоксов от марксизма”. Ту же стену предвзятости против Л.Лунца, как борца за свободу искусства и как автора “проблемных”, подвергнутых запрету произведений, не удалось преодолеть даже в 60-е гг. Хотя в рамках так называемой “реабилитации” “отлученных” от литературы писателей 20-х, 30-х гг., была, по инициативе В. Каверина, создана Комиссия по литературному наследию Л. Лунца, однако, дело издания его произведений не удалось довести до конца.

Уже готовый типографский набор книги был разобран и надежды на возвращение текстов Л.Лунца в контекст русской литературы рассеялись на следующие два десятилетия. Тем подтверждается мнение В. Вайнштейна, что в России *“отношение к творчеству Л.Лунца служило как бы камертоном, по которому можно было выверять сами перепады новой русской истории. Любая “оттепель” пыталась снять твердую, непроницаемую наледь на его имени, а любое движение вспять снова обрекало его произведения на многолетнее забвение, перебиваемое лишь - в государственной прессе - начальственным гневом и властно-раздражительным негодованием”* ⁶⁾.

Но, благодаря воспоминаниям современников, фамилия Лунца постепенно возвращалась в литературный контекст начала 20-х гг. Особенную роль сыграли, прежде всего, воспоминания вернейшего “Серапионова Брата” - В. Каверина. Мемуарист сумел передать как неповторимую атмосферу их братского круга, так и человеческое обаяние своего ближайшего друга -

Л.Лунца. Постоянные призывы В. Каверина, подкрепленные его высоким моральным авторитетом среди либерально настроенных “нон-конформистов” 70-х, 80-х гг., издать тексты несправедливо забытого друга, были в России осуществлены только после его смерти.

В дело воскрешения литературного наследия “эмигранта” Л.Лунца внесла свой вклад и Н. Берберова⁷⁾, которая издала 12 его писем и содействовала основанию Архива Л.Лунца в Йельском университете. В издании эпистолярного наследия писателя принял участие аспирант Йельского университета Гари Керн, подготовивший к печати письма “Серапионовых братьев”, адресованных Л.Лунцу в Гамбург⁸⁾.

Поворотным моментом в посмертной истории писателя стало издание сборника произведений Л.Лунца на Родине его предков - в Израиле. Книга содержала основные произведения автора - фельетоны; своеобразную театральную “тетралогию” - драмы “Вне закона”, “Бертран-де-Борн”, “Обезьяны идут!”, “Город Правды”; программные статьи Л.Лунца - “Почему мы “Серапионовы братья?”, “На Запад!”, “Об идеологии и искусстве”. Послесловие В.Вайнштейна, сопровождающее издание этой книги, стало первой серьезной работой о почти забытом художнике слова.

Второй, более содержательный сборник, включающий киносценарий “Завещание Царя”, был издан на “последней Родине” писателя - в Германии. Сборник, изданный под редакцией В.Шрика⁹⁾, содержит обстоятельные статьи о творчестве Л.Лунца, ценные биографические и библиографические материалы.

Изданные сборники способствовали возрастающему интересу к творческой “судьбе” Л.Лунца у западных исследователей. Благодаря переводам западных русистов с творчеством писателя могли ознакомиться не только читатели за рубежом, но и на “культурной Родине” Льва Лунца - в России.

В дипломной работе внимание уделяется одновременно вопросам, связанным с еврейским происхождением писателя и его глубинным связям с

его настоящей Родиной - Родиной русской культуры. На стыке этих двух традиций и нового исторического момента - Революции, возникли произведения молодого автора, связанные с проблемами культуры в переломных моментах истории на перекрестках национальных еврейских и литературных (в данном случае, русских) традиций, которые являются до сих пор актуальными,

Только в последнее время появились некоторые из его произведений в России. Эта история "непубликации" Л.Лунца на Родине говорит о том, как трудно пробивались в советской и постсоветской России произведения, с которыми связывал Е. Замятин - покровитель и близкий друг петербургской литературной группы "Серапионовы братья" - "завет современного искусства: *"... нужны огромные, мачтовые, аэропланые, философские кругозоры, нужны самые последние, самые страшные, самые бесстрашные "зачем?" и "далее?"*".¹⁰⁾

В своей вступительной статье В.Шрик указывает, что до 1983 г. *"в советском литературоведении /.../ не найти отзыва о его литературных и теоретических произведениях. Архив Льва Лунца, находящийся с 1967 г. под управлением специальной комиссии Союза советских писателей, в котором хранится больше чем 800 единиц автора, все еще не доступен общественности. До сих пор в Советском Союзе не имеется полного собрания сочинений Лунца..."*¹¹⁾. Таким образом, имя писателя настойчиво вычеркивалось не только из курсов литературы, но и из самой памяти читателей, что в результате привело к практическому его забвению.

Поэтому, можно только приветствовать, что официально опубликованные воспоминания бывших "Серапионовых братьев" - Вс. Иванова (в 1958 г.), Конст. Федина (в 1962 г.) и, прежде всего, *В. Каверина* (в 1965 г. и 1973 г.), неустанно ведущего борьбу за его реабилитацию, принесли интересные подробности о личности и творчестве их преждевременно умершего друга. В последние годы, наконец, в России начали появляться в печати и отдельные произведения Л.Лунца.

Но это - лишь одна сторона медали, которая заслуживает внимания. Вторая, не менее интересная, соотносится с ярким талантом драматурга, в котором М.Горький видел будущее русского театра¹²). Еще при жизни Л.Лунца прославились две его романтические трагедии - "Вне закона" и "Бертран-де-Борн", которые Е.Замятиным и М.Горьким оценивались чрезвычайно высоко.

Композиционным стержнем настоящей дипломной работы является анализ одной из основных тематических линий многожанрового творчества Л.Лунца - сюжета "поиска земли обетованной", который ставит своей задачей представить Л. Лунца как одного из забытых первопроходцев новых "путей" послереволюционной литературы. Анализ показал, что корни поэтики Л.Лунца следует искать не столько в его программных выступлениях, но, наоборот, в традициях литературы модерна, в творчестве А. Блока, А. Белого и др., и что надо вернуть его в контекст русской литературы, создаваемой русскими писателями еврейского происхождения (О. Мандельштамом, И. Бабелем, В. Кавериним).

1) В 20-е гг. XX в.: журналы: “Россия”; “Книга и Революция”; “Книжный угол”; “Печать и Революция”; “Мухомор”; “Петербург”. Многие критические статьи и рецензии Л.Лунца были напечатаны в газете, издаваемой В. Шкловским “Жизнь искусства”.

2) В 20-е гг. XX в. это были, главным образом, переводы трагедии “Вне закона”:

а) на английский язык:

Beyond the Law. Перев.: Fania Hural. В журн. “American Labour Monthly”, 1924, (Февраль, март, июль, август, сентябрь).

The Outlaw. Перев.: F. O'Dampsey. New York Public Library, 1929.

б) на немецкий язык:

Vogelfrei. Перев.: D. Umanskij. В журн.: “Der Querschnitt”, № 1, т. 5, 1925.

в) на итальянский язык:

Fuori legge. Перев.: Ettore Lo Gatto. Предисловие М. Горького.

Roma: Instituto romano editoriale, 1925.

3) В письме А.И.Южину от 26 июля 1923 г. А.В.Луначарский резко критикует пьесу “Вне закона” прежде всего за политическое содержание. Он пишет: *“Вам понравилось, Александр Иванович, то, что тема здесь как будто революционная, что в пьесе очень много движения, но мой добрый совет вам: этой пьесы не ставить. Политически она вызовет скандал.”*

4) Письмо Л. Харитон было написано в октябре 1923 г. и опубликовано в “Новом журнале”, № 82, с. 178).

5) Роман Е.Замятина “Мы”, написанный в 1920 г., первоначально был издан в Нью-Йорке в 1924 г. на английском языке, затем в 1927 г. в Праге - на чешском (при содействии Р. Якобсона - отдаленного родственника Л.Н.Лунца), а в 1929 г. в Париже - на французском. На русском языке впервые он был издан в Нью-Йорке в издательстве им. Чехова в 1952 г. и, только спустя 68 лет после его написания, он появился в России в журнале “Знамя”, 1988, № 4-5. Драма-антиутопия Л. Лунца “Город Правды” впервые была напечатана в 1924 г. М. Горьким. Произведение было вновь издано

лишь в 1981 г. в Израиле в книге “Лев Лунц. “На Родину!” и другие произведения” под редакцией В. В. Вайнштейна.

6) В.Вайнштейн. “Голос, преодолевший десятилетия”, в кн.: “Лев Лунц. На Родину!” и другие произведения”, Израиль, 1981, с. 309.

7) Н.Берберова “Из петербургских воспоминаний. Три дружбы”.
В журн.: “Опыты”, № 1, Нью-Йорк, 1953, сс. 163-180.

8) Лунц и “Серрапионовы братья”. В журн.: “Новый журнал”, № 82, Нью-Йорк, 1966, сс. 136-192; № 83, 1966, сс. 132-184; № 84, 1966, сс. 300-301; Горький и Лунц “Два письма” № 97, 1969, сс.285-287 (Публикация Гари Керна).

9) Lunc, Lev: Zaveščanie Carja : neopublikovannyj kinoscenarij : rassказы; stat'i; recenzii; pis'ma, nekrologi. (Lev Lunc. Sostavlenie i predisl. Vol'fganga Šrika. - München : Sagner, 1983.

10) Замятин Е.: “Сочинения”. Москва, “Книга”, 1988, с. 448.

11) Lunc, Lev: Zaveščanie Carja : neopublikovannyj kinoscenarij : rassказы; stat'i; recenzii; pis'ma, nekrologi. (Lev Lunc. Sostavlenie i predisl. Vol'fganga Šrika. - München : Sagner, 1983, s. 9.

12) В некрологе под названием “Памяти Л.Лунца”, М. Горький писал: *“Я уверенно ожидал, что Лев Лунц разовьется в большого, оригинального художника - он обладал бесспорным талантом драматурга. Живи он, работай и, наверное, думалось мне - русская сцена обогатилась бы пьесами, каких не имеет до сей поры”*. (журн.: “Беседа”, № 5, 1924, сс. 61-62).

ПУТЬ К СЕБЕ - рассказ "НА РОДИНУ!"

Наиболее автобиографичным из всех произведений Л. Лунца является, хотя это и звучит парадоксально - его фантастический рассказ "На Родину!" (июль 1922 г.)¹⁾. Важность затронутой в ней проблемы - выбор культурной сферы и языка литературного творчества - способствовала тому, что произведение стало в наследии Л. Лунца ключевым. Об этом свидетельствует, например, то, что после переиздания текстов Л. Лунца в Израиле²⁾, именно оно было уже дважды переведено на иностранные языки³⁾.

В рассказе отражены реальные события жизни автора, связанные с эмиграцией его семьи весной 1921 года в Гамбург. Перед своим отъездом родители настойчиво уговаривали сына покинуть Россию вместе с ними. Лунц, однако, остался в Петербурге. Двойственность чувств, связанная с этим событием, наиболее четко выражена в письме к Горькому: *"Я сейчас - одно сплошное сомнение: весь полон противоречиями и - о ужас! - этические! ... Первое сомнение (и самое жестокое): правильно ли поступил я, ударившись в литературу? Не то, чтобы я не верил в свои силы: верю в себя, может быть, слишком смело. Но я - еврей, убежденный, верный и радуюсь этому. И я - русский писатель. Но ведь я русский еврей, и Россия - моя родина, и Россию я люблю больше всех стран. Как примирить это? - Я для себя примирил все, для меня это ясно и чисто, но другие думают иначе. Другие говорят: Не может еврей быть русским писателем"*⁴⁾.

Подобные сомнения, имеющие свои психологические корни в ощущениях "чужака" и "аутсайдера", по-моему мнению, сближают Лунца с Осипом Мандельштамом. В своем рассказе "Хаос иудейский"⁵⁾, вошедшем в сборник "Ход времени", О. Мандельштам сравнивает свою семью с своеобразным гетто, огражденным от окружающего мира "стеной" семейных, бытовых и религиозных традиций. Такое болезненное переживание своего происхождения не было, однако, универсальным для всех потомков еврейских фамилий. Например, отношение Бориса Пастернака, род которого (по отцу) ведется от Дона Исаака бен-Иегуды Авраванеля, прославленного философа и политического деятеля XV века, возводившего свой род к царскому дому

Давида, и сына Дона Исаака, Иегуды Абраванеля, ренессансного поэта, писавшего под псевдонимом “Leone Ebreo”, к своему происхождению относится более спокойно. Оно накладывало определенный отпечаток на личность писателя, но не оказывало на него такого травматического воздействия, как на Мандельштама⁶⁾.

Рассказ “На Родину!” посвящен лучшему другу Льва Лунца - Вениамину Каверину, который станет одним из двух героев произведения. Чем предопределено это решение автора?

Во-первых, темой дружбы, связывающей главных протагонистов своеобразного “автобиографического” рассказа. Вениамин Каверин был самым близким другом Л. Лунца. Обоих друзей - “романиста” Лунца и “арабиста” Каверина объединяла не только общая студенческая молодость, предоставленная возможность научной карьеры, но, прежде всего, их общая литературная ориентация на сюжетную, по западным образцам созданную прозу и драму, их общий интерес к фантастике, гротеску и творчеству Э.Т.А. Гофмана. В среде “Серрапионов” Каверин носил гофмановское прозвище “Брат Алхимик”, которое получил после рассказа “Пятый странник” (среди его средневековых немецких героев появляется и “алхимик”, создающий гомункулус).

Но, в связи с рассказом Лунца, интересно другое прозвище - Каверин, которое Вениамин Зильбер избрал себе в качестве литературного псевдонима. Самым важным для будущего писателя является то, что имя Каверина стало, благодаря А.С.Пушкину, именем, вписанным в русскую литературу. Эта фамилия принадлежала поручику лейб-гвардии гусарского полка, располагавшегося в Царском Селе во времена пребывания Пушкина в лицее. Поэт посвятил Петру Павловичу Каверину (1794-1855) два стихотворения, которые создали его другу “мировую славу” - “Забудь, любезный мой Каверин (1817) и, его будущим “однофамильцем” наиболее любимый куплет, “К портрету Каверина” (1817):

*“В нем пушица и войны ктити всегдашний жар,
На Марсовых полях он грозный был воитель,
Друзьям он верный друг, красавицам мучитель,
И всюду он гусар.”*

Можно предполагать, что в дружбе Каверина и Лунца сыграло особую роль и их еврейское происхождение. По крайней мере, на это намекает рассказ “На Родину!”.

Избранный псевдоним интересен в связи с данным произведением тем, что отображает разное отношение к проблеме положения писателя еврейского происхождения в русской языковой и культурной среде. В то время как для Лунца стал разрыв связей с ортодоксальной еврейской средой болезненной травмой, Каверин “весело атаковал” русскую литературу с известным “гусарским” псевдонимом, который можно, благодаря Пушкину, считать жестом “чисто литературным”. В случае Зильбера-Каверина дилемма устраняется в своеобразном и почти символическом соединении еврейского имени Вениамин (в среде “Серапионов” прочитанным также как “самый младший”, т.е. по-чешски “Benjáminek”) и в пушкинской традиции обоснованной русской фамилией Каверин. В. Зильбер не отрекается от своего еврейского происхождения (сохраняет еврейское имя), но не переживает свой уход в русскую культуру как измену, о чем свидетельствует, в первую очередь, то, что к своим “естественным” предкам он приобщил предков “литературных” из братского пушкинского круга, который, возможно, своей “игровой культурой” напоминал ему атмосферу и быт “Серапионовых братьев”.

В рассказе “На Родину!” тема “еврейский писатель в русской литературе” играет основную роль. С нее начинается рассказ, открывающийся словами alter ego автора, обращенными к его другу: *“Ты сам себя не знаешь, Веня, - сказал я, - да взгляни на себя!”* В этих словах проблескивает сократовское *“Познай самого себя”*, но в тексте рассказа тема *“самооткровения”* связана, прежде всего, с ответом на вопрос *“кто твои предки?”*, т.е. *“откуда ты пришел?”*. Этим открывается путь к проекции темы принадлежности к

еврейскому народу в трагическое время его истории - "вавилонского плена". Одновременно подчеркивается конфронтация двух неодинаковых отношений к родине предков.

Вводное предложение рассказа предопределяет диалогическую структуру ряда основных пассажей текста. Вступительная реплика рассказчика и, одновременно, главного героя повествования, характерна употреблением кратких форм: крестного имени его друга **"Веня"** и личного местоимения **"ты"**, выражающих их приятельские отношения. Но рассказчик выступает в начале произведения не только в роли друга, но и "наставника" более молодого Вениамина. Их первый разговор несет характер "сократовского спора", целью которого является нахождение истины.

Рассказчик стремится привести Вениамина к "познанию самого себя", т.е. того облика, который ему представляется за его внешностью. Поэтому он предлагает ему посмотреть в зеркало. Автор использует зеркало в качестве средства, наделенного свойством отображения сущности человека, т.е. прибегает не только к его отражающей, но и сказочно-магической силе, обладающей способностью показать человеку за "лицом" его духовный "лик".

Весь текст рассказа, с этой точки зрения, можно рассматривать как сказочное "зеркало", в котором, посредством сюжета, переносящего действие в "другое время, в другое пространство", обнаруживается истина (*"кто мы?" - Лев и Веня*).

В зеркальном изображении виден своеобразный двойник Вени - тот, который появится в фантастическом сюжете. Встреча Вени с собственным зеркальным отражением, быть может, напомним строки из блоковского стихотворения "Двойник" (1909).

*"Знаком этот образ печальный,
И где-то я видел его...
Быть может, себя самого
Я встретил на глади зеркальной?"*

Таким образом, Лев в начале рассказа открывает своему другу пространство зеркального отражения ⁷⁾. Не являясь механическим, оно отображает не только внешность, но и нечто более глубокое, о чем сам Вениамин не подозревает. Зеркало говорит о его сходстве с ветхозаветным пророком, изображенным с помощью экспрессивных определений. Семантически решающей является характеристика глаз: *“дикие, глубокие, пустынные”*. Наиболее важным становится атрибут *“пустынные”*, предвещающий образ пустыни в вавилонской части рассказа. Следы “пустынности” в лице Вениамина намекают на какую-то уже прожитую “другую жизнь” и подготавливают читателя к ее воскрешению, т.е. перемещению Вениамина в другое временное измерение.

Значение реплики: *“Не видишь себя таким, каким тебя вижу я”* означает и нечто иное: конфронтацию памяти евреев о своем прошлом (*Лев*) с забвением истории избранного народа и голоса предков (*Веня*). Но не случайно Веня также чем-то напоминает alter ego автора, выступающего под именем Лев, пророка. Скрытая связь с собственным текстом говорит о том, что повествователь сам уже прошел периодом возвращения к своему народу, что он, благодаря созданному тексту, преодолел уже часть пути в страну обетованную, о которой его друг позабыл. Но и Вениамин проделал когда-то этот путь, печать которого рассказчик видит во внешности своего друга, в его лице. Поэтому Лев убеждает Вениамина посмотреть на себя в зеркало, чтобы в зеркальном отражении он увидел свой истинный облик: *“...Зеркало. И в зеркале высокий человек с могучим лицом. Черные волосы гневно падают на упрямый лоб, а под спокойными, ясными бровями страстно светят дикие, глубокие, пустынные глаза.”*

Зеркало отражает не только внешние очертания предметов, но и их внутреннюю сущность. Страстные, *“дикие, глубокие, пустынные”* глаза в сочетании со *“спокойными, ясными бровями”* - это глаза гипнотические, притягивающие внимание окружающих своей внутренней силой. Лев видит в облике своего друга *“восторг и иступление, и жестокость”*, характерные для образа пророка. Волшебное-магическое зеркало стало, таким образом, первым

намеком на фантастический сюжет рассказа, символическим окном в другое время. Глаза Вениамина отмечены пустыней, которую еще предстоит ему пройти. В определении глаз зарождается сюжетная тема дороги, которую подсказало зеркало - в тот период истории, в который автор рассказа возвращается и которую вновь припоминает цитатой:

“Вот таким пришел ты из Египта в Ханаан, помнишь...?” “...Это ты лакал воду из Херона, вот так, животом на земле, жадно и быстро. А помнишь, как ты нагнал того, ненавистного, когда он запутался волосами в листве и повис над землей? Ты убил его, и кричал, и он кричал, и кедр кричал...” Лев хочет доказать Вениамину, что тот неразрывно связан с историей израильского народа. Более того, он приписывает своему другу черты древнего пророка: *“... ведь в каждом еврее, вот в тебе, древний... ну как сказать? - пророк. Ты читал Библию? Вот я знаю, что и во мне, у меня лоб высокий... но, смотри, я маленький и щуплый, у меня нос вниз смотрит к губе. Львом зовут меня, Иегудой, а где во мне львиное?”* Я хочу и не могу выжать из себя, вызвать то суровое и прекрасное... Пафос, Веня. А ты можешь, у тебя лицо пророка.”

Монолог Левы выделяется из окружающего текста сильным романтическим пафосом. Описание внешности выдержано в духе “байроновских” литературных портретов, в которые включаются характеристики следующих элементов: чела, волос, глаз (взгляда), улыбки (смеха), голоса. Наиболее типичной деталью романтического портрета является “высокий лоб”, “высокое чело”, выделяющее героя среди остальных людей и указывающее на его высокое предназначение. “Высокий лоб”, “высокое чело” - это определение, которое является знаменательным для всей романтической “физиогномики”. Цвет волос героя обычно черный, контрастирующий с бледностью лба. Глаза, как правило, тоже черные (редко голубые), взгляд - гордый, страстный и пронзительный⁸⁾.

Внешностью, характерной для романтического героя, обладает Вениамин (“высокий рост”, “могучее лицо”, “черные волосы”, “упрямый лоб”, страстный взгляд). Этот облик подчеркивает его сходство с наиболее типичным образом ветхозаветных пророков. Что касается Льва, то единственным атрибутом

романтического героя в его описании является “высокий лоб” (“*вот я знаю, что и во мне - у меня лоб высокий*”). Но, наперекор “романтическому лбу”, контрастный портрет рассказчика традиционному романтическому портрету не соответствует (“*...я маленький и щуплый, у меня нос вниз смотрит, к губе...*”).

Не менее характерной чертой, свойственной романтическому направлению, является отчужденность главного героя. Из содержания рассказа становится ясно, что разрыв Льва с семейными традициями проходил постепенно и был связан с основой еврейской религии - идеей

“земли обетованной”. Суть всех молитв иудеев к Богу Израиля сводится к просьбам о возвращении в Иерусалим. Но Лев - повествователь “вавилонского” рассказа, является патриотом родного города - Петербурга, вне которого он не смог бы жить, даже если бы захотел. Лев не молится с родными, они не приглашают его к традиционному праздничному ужину: “*Меня не звали, меня уже три года не звали; я жил, как фелестимианин, в их доме.*” Он сравнивает себя с “*фелестимианином*” - чужеземцем, чужезверцем.

Мотивировка отчуждения Вениамина в начале рассказа совсем иная. Проблема отношений с окружающим миром не затрагивает его так сильно, как Льва. Собственная характеристика Вениамина (“*Я сух и черств*”) выдает тип холодно-рациональный, чуждый сентиментальности. Оба главных героя противопоставлены друг другу по мотиву отчужденности: отрыв от среды и согласие самого с собой (*Лев*) и слияние со средой и внутренний конфликт (*Вениамин*).

В рассказе Лев - “*не верует в бога*”, отец у него - “*польский еврей*”, а сам он является “*последним отпрыском старинного рода*”, т.е. единственным сыном. Реальный Лев Лунц был верующим евреем, у него был старший брат Яков, и их отец был родом из Литвы. Не жизненный, а литературный образ Льва чем-то напоминает героя одного из рассказов И. Бабеля, который, рано умерший Л. Лунц, уже не мог прочитать. Речь идет о единственном сыне почитаемого рабби - Илье, у которого внешность (и, конечно же, душа) “*молодого Спинозы*”.⁹⁾ Илья не молится вместе со всеми, в праздник Субботы он

выкуривает одну сигарету за другой, что считалось таким же грехом для верующего еврея, как пить самогон. Однако, среди его фронтowych вещей, были попеременно уложены страницы “Песни Песней” и револьверные патроны. Оказывается, что даже Илья не решил до конца порвать связи с родной еврейской культурой, и все еще пытается найти свое место в сложной обстановке революционной России. Подобная проблема поиска своего места в этой сложной ситуации стояла и перед Вениамином - он *“чужой себе”* и не может найти себя. На этом примере прослеживается, что люди с противоположным отношением к своему происхождению, в итоге, оказываются перед одним и тем же вопросом самопознания и самоопределения.

С темой “поиска своего “Я” в литературе тесно связана мифологема пути, многократно использованная в творчестве символистов (от В. Соловьева и А. Блока до А. Белого и М. Кузьмина). Во многих религиозных и мифопоэтических традициях мифологема пути выступает не только в форме зримой, т.е. реальной дороги, но и в метафорическом плане - как обозначение линии поведения (особенно часто нравственного, духовного), как некий свод правил, верований, в смысле “скрижалей”. Иногда ценность пути усматривается не столько в достижении благой и желаемой цели, сколько в процессе происхождения пути, в поступательном движении.

Если смыслом пути является не только достижение цели, а сам путь, вступление на него, приведение своего “Я”, своей жизни в соответствии с этим путем, с его внутренней структурой, логикой и ритмом, то в литературе это выражается изображением “дороги”, “путешествия”, “похода”, “исхода”, “возвращения” и т.п. Как сказано словами Заратустры Ф. Ницше: *“В человеке важно то, что он мост, а не цель: в человеке можно любить только то, что он переход и уничтожение”*.

Для интерпретации “еврейских” рассказов Л.Лунца с центральным мотивом пути/дороги/похода/возвращения важно то, что древнееврейский монотеизм строился как учение о пути, указуемом господом: “Укажи мне, Господи, пути Твои и научи меня стезям Твоим” (Псалт. XXIV, 4), “Ты

укажешь мне путь жизни (там же XV, 11), “все пути Господни - милость и истина...” (там же XXIV, 10), “держись пути его” (там же XXXVI, 34), “Праведен господь на всех путях своих” (там же CXLIV, 17) и т.п. Сотни раз в Библии говорится о пути господа, завета, жизни, мудрости, правды, разума, милости, праведности, света и т.п., но нередко речь идет и о другом пути - пути несправедливости, греха, лжи, зла и беззакония. Этих путей нужно сторониться, избегать вступать на них, исправлять их, ибо, говорит Господь: “Я буду судить вас, дом Израилев, каждого по путям его”.

В литературе образ пути относится к категории традиционно-поэтических. Уже в “Слове о законе и благодати” митрополита Илариона (середина XI в.) мы встречаем этот образ: *“Обративши грешника от заблуждения пути его спасти душу от смерти и покрыть множество греховъ”* (Сбор. 1414 г.) Здесь “путь” - жизненная стезя, вся жизнь человеческая - уже образ. Вся русская классика пользовалась этим образом-символом, употребляя его и в высоком контексте, и в стилистически нейтральном, и даже иронически сниженном.

Особенно важной стала тема пути в творчестве А.Блока, оказавшего сильное влияние на метафорику Л. Лунца и его драму “Бертран-де-Борн”. (См. блоковское понимание пути в статье “Душа поэта (1909), подробно изученном по материалам “блоковского текста”) ¹⁰.

В рассказе “На Родину!” линейной исходной точкой пути - дороги героев является дом на Заболоцком проспекте. Рассказчик нарочито наделяет дом родителей чертами идеального библейского жилища, *“стоящего под вечно-синим небом, окруженного виноградниками, на горе Вифлеемовой.”* Это позволяет объединить два плана - бытовой и бытийный, что подчеркивает существование мира в исконной двойственности. Можно предполагать, что Л. Лунц использовал опыт символизма, который в связи с творчеством А. Белого характеризуется следующим образом: *“Для Белого земное есть отражение бытийного в перевернутом виде - так решает он для себя вопрос времени и пространства. “Земное, эмпирическое есть воспроизведение бытийного, сверхземного, надземного, но отражение, как в сказке Кэрролла “Алиса в стране чудес”, в искаженно-перевернутом виде; и это искажение, и*

эта перевернутость не есть нарушение естественных пропорций, оно есть введение героя в иную сферу его существования, в которой он уже пребывал когда-то." ¹¹⁾ Не случайно, что описанное зеркало А. Белого близко зеркальности "вавилонского рассказа" Л. Лунца.

Вступительный диалог героев рассказа происходит в доме родителей Льва. Его отец, верный традициям предков, совершает в канун праздника Святой Субботы молитву о возвращении в Израиль. В фантастической части произведения ритуал молитвы повторяется в несколько измененной форме: иудеи молятся лицом на запад.

*"В соседней комнате отец мой,
старый польский еврей, лысый,
с седой бородой, с пейсами,
молится лицом к востоку..."*

*"Иегуда видел, как соплемен-
ники его молились на запад..."*

Тема отчего дома указывает также на библейскую легенду о блудном сыне, нашедшей яркое выражение в одноименной поэме Н. Гумилева. В рассказе и в поэме прослеживаются одинаковые темы:

<i>"Нет дома подобного этому дому! В нем книги и ладан, цветы и молитвы! Но видишь, отец, я томлюсь по иному, Пусть в мире есть слезы, но в мире есть битвы..."</i>	тема отчего дома тема молитвы тема отца тема борьбы
---	--

<i>"...Позволь, да твое преумножу богатство, Ты плачешь над грешным, а я негодную..."</i>	тема поиска нового тема оплакивания
---	--

<i>"...Отец, отпусти меня...завтра...сегодня!"</i>	тема ухода
--	------------

<i>"...И с думой о сыне там бодрствует ночи Старик величавый с седой бородою, Он грустен... пойду и скажу ему: "Отче, Я грешен пред Господом и пред тобою".</i>	тема тоски отца тема рассказания перед Господом и Отцом
---	--

Время в Петербурге, на первый взгляд, реально. Это - вечер, в течение которого происходит разговор героев в доме на Заболоцком проспекте и осуществляется их путь к синагоге. Однако, оно не совсем обычно, т.к. события разворачиваются в канун святой Субботы - самого большого еврейского праздника.¹²⁾ Кроме того, стоят белые ночи. Это - феномен Петербурга, его загадка и легенда. Таким образом, сокровеннейшее еврейское сталкивается с типичнейшим петербургским, в результате чего время приобретает черты сакральности. И, наконец, события разворачиваются летом. Лето - это время года, считающееся символом вечной жизни.

Образ Петербурга дан в синтаксисе "рубленной" прозы: "Революция : пустые улицы". "Пустота улиц" говорит не только о нарушении нормального хода жизни, но и намекает на поэтику А. Блока - его изображение "страшного мира". Например, блоковский синонимический ряд к слову "пустой" - "нежилой, вымерший, безлюдный, необитаемый, безжизненный".

В рассказе "На Родину!" петербургская улица, сравниваемая с *"полотном железной дороги"*, и образ *"трамвайных столбов"*, летящих *"как сталь-птиц"*, указывают на стихотворение - фантазмагорию "Заблудившийся трамвай" Н. Гумилева. В своей статье "Звездная вспышка" Вяч. Иванов подчеркивает, что оно было создано *"под сильным блоковским влиянием"* - т.е. несет черты символизма. Образ железной дороги как символа пути, движения, человеческой судьбы и образ трамвая, летящего во времени и пространстве с пассажиром, которым является лирический герой произведения; символы мостов, рек, стены, Индии (Родины) Духа, а также пророческое предсказание собственной смерти сближают стихотворение Н. Гумилева и рассказ Л. Лунца.

Железная дорога в поэтическом языке А. Блока - это символ Страшного мира. Одним из семантических значений определения "железный" у А. Блока является толкование "жестокий, беспощадный, неотвратимый". Кроме того -

это апокалиптический образ “железа железного” - “символа неотвратимой и грозной опасности” или “орудия кары и возмездия”.

В рассказе “На Родину!” Лев называет Петербург “*чудовищным*”. Но и А. Белый в эссе “Радужный город” пишет: “*Город - химера, город - чудовище, пока не умеешь его ~~по~~пирать. Город - мост к будущему. Он - радуга, перекинутая от земли к небу, от того, что есть, к тому, что должно быть*”.¹³⁾ Город - страшен и иллюзорен как химера до тех пор, “*пока не умеешь ~~ее~~попирать*”, т.е. пока человек духовно несвободен. В книге D. Hodrové “*Román zasvěcení*”¹⁴⁾, столица, лабиринт улиц, а также пустыня являются элементами внешнего пространства, имеющими отношение к чисто эмпирической жизни. Все в ней является обычным до появления мистического символа. После этого момента понятие внешнего пространства перестает быть однозначным. Также герой Л. Лунца покидает дом своего отца, и, словно блудный сын, совершает путь от внешнего к внутреннему пространству, проходящему по определенному маршруту. Граница между внешним и внутренним светом изображается с помощью аллегории моста и реки (в других произведениях, ворот или порога). Здесь герой становится подобным богу Янусу: один взгляд которого ностальгически возвращается в простор внешний, в то время, как другой направлен во внутреннее пространство.

В повести исходной точкой пути сына (*Льва*) и его друга (*Вени*) является дом отца, внешнее пространство представлено революционным Петербургом, а Обуховский мост - границей, на которой происходит первое прозрение Вениамина. Именно на этой символической границе двух пространств осуществляется взаимопроникновение двух миров - герои одновременно вспоминают, что они здесь уже когда-то были. Из памяти всплывает, что было также жарко, и они плыли на круглой лодке по реке (символ “реки” также является обозначением пути, как и изображение “лодки” на египетских иероглифах¹⁵⁾). В жизнь современных людей, сметенных метелью революции, вторгаются величие и пафос, в которых они сами пока не отдают себе отчета. Неожиданное “вспоминание” о иной жизни их преображает. Вениамин словно уже не вмещается в своем теле, он “*вырастает*”, “*его ~~плац~~ взлетает*”

над Невой” - это уже пророк со *“страстными глазами”*, которые вдруг *“видят”*. Изменяется и Лев - его сомнения преодолены уверенностью в том, что все происходящее уже когда-то было: и город, и жара, и река, и Вениамин, и их дружба. *“Мы смотрим испуганно, выросшие, горящие и узнаем друг друга”*. Однако сразу после этого прозрения герои возвращаются к миру эмпирическому: *“...сгибаемся униженно и смеемся”*.

За аллегорией моста в рассказе следует аллегория сакрального пространства - хоральной синагоги, окруженной *“сухими, каменными домами”*. Эти дома представляют собой последнюю границу сакрального мира с профанным и образуют незамкнутую линию круга. Не исключено, что это та же самая синагога, которую О. Мандельштам характеризует в *“Хаосе иудейском”* метафорой *“еврейский корабль”*¹⁶⁾.

Герои поднимаются по широким ступенькам синагоги, как бы символизирующим начало вертикального пути. Из синагоги выходит старый шамеш, который преграждает им путь, потому что *“шиводня шуббота - никак нельзя”*. Однако, получив от Льва деньги, пропускает их в синагогу. У читателя снова возникает ассоциация с рассказом *“Рабби”* К. Бабея, в котором реб Мордхэ сначала вырывает сигарету у Ильи, проклинает его, а после ужина выпрашивает у приезжего корреспондента деньги. В обоих случаях слышится ирония автора над смешением сакрального и профанного, ведь верующий еврей в субботу не должен прикасаться ни к деньгам, ни к сигаретам, ни к твердому алкоголю.

Этимологически понятие пространства неотделимо от понятия времени.¹⁷⁾ Сакральное здание синагоги в рассказе является также фантастическим местом, своего рода *“машиной времени”*, позволяющей перемещение во времени и пространстве. Перемещение реализуется как нисходящее. Служка указывает героям на еле заметную дверь, ведущую в подземелье. Подземелье является символическим пространством посвящения. *“Вниз ведут скользкие ступеньки”*. В подземный простор ведет лестница, символизирующая вертикальную дорогу героя по внутреннему пространству. В психологии символ лестницы отождествляется с путем в глубины подсознания.

Дверь закрывается - пути назад нет. Кроме светильника ничто не нарушает воцарившую здесь темноту. По мере того, как герои спускаются в подземелье¹⁸⁾, изменяется и восприятие времени. *“Спуск был долог и душен”* - т.е. продолжается неопределенно-большое количество времени, у которого нет числового выражения. Лев признается Вениамину, что был здесь уже три раза. Число *“три”*, по-сути своей, тоже является сакральным¹⁹⁾. Постепенно усиливается план иррациональный, запредельный сознанию, переход в который характеризуется с точки зрения психологической символики следующими атрибутами: светильник - *“сознание”*, каменная стена - *“граница между сознательным и подсознательным”*, открывшаяся дверь стены - *“дорога в подсознание”*.

Кульминационный момент наступает, когда Веньямин говорит: *“Иегуда! Сюда! Я знаю путь! Тягуче открылась каменная дверь, и горящее золото солнца бешено ударило мне в лицо.”* То, что происходит потом, несет характер фантастический: исчезает реальность, а на месте послереволюционного Петербурга появляется священный Вавилон эпохи своего могущества и процветания.

Изменяется тональность и способ повествования. Если *“петербургская”* тема представляет собой повествование от первого лица, причем рассказчик является одновременно главным героем произведения, то *“вавилонская”* часть имеет характер мифа или сказочной притчи, каноническим источником которой стало пророчество Исаи из Священного Писания. Между двумя планами, реальным и мифическим, происходит постоянное пересечение. В результате этих сдвигов создается впечатление, что прошлое и настоящее, быт и сверхреальность - это одна и та же субстанция, переливающаяся из одного состояния в другое.

Нагляднее всего можно объяснить эти сдвиги на трансформации имен главных героев - *Лев/Иегуда* и *Вениамин/Беньомин*.

Имя Иегуда появляется в Библии впервые как имя четвертого сына Иакова, от которого, согласно Священного Писания, ведется род “колена Иегуды”. К потомкам этой ветви принадлежал и Иисус Христос. Но, в переводе с др.-евр., имя Иегуда обозначает “львенок”, т.е. появляется этимологическая связь между именами Лев/Иегуда. Известно, что в кругу “Серапионов”, Лунца часто называли уменьшительно-ласкательным именем Левушка.

Но в рассказе душа Иегуды сравнивается с птицей. Образуется образ “львенка” с душой “птицы”. У читателя возникает ассоциация с образом Иисуса Христа - двойной символикой человека-Бога, выраженной символами “льва” (человеческое в Христе) и “орла” (божественное в Христе), но трудно решить вопрос, если автор имел в виду и эту параллель.

Что касается символики имени Беньомина, сменяющего в рассказе первоначальную форму Вениамин, то в переводе с др. - евр. *ben - jamin* - это “сын десницы” (правой руки), “любимый сын”. На избранность Беньомина указывает уже то, что он - двенадцатый сын Иакова. Число 12 является сакральным. К колону Беньомина относился и упоминаемый в рассказе первый израильский царь Саул.

Сочетанием имен Иегуда и Беньомина подчеркивается их братство. То, что библейский Иегуда предлагает себя в рабство вместо Беньомина, указывает на его решимость пожертвовать самым дорогим, что у человека может быть - свободой ради брата.

“Вавилонская” тема начинается описанием жизни Иегуды. Постепенное развитие его сознания связывается с основными этапами восприятия мира, который как бы расширяется в плане пространственном: улица - город - пустыня - страна предков.

Первое воспоминание Иегуды, когда он был еще совсем маленьким мальчиком, одетым в грязный холщевый хитон и грязную тунику - была узкая, прямая, вымощенная камнями улица, по которой навстречу друг другу

летят две колесницы, запряженные конями. Эти две колесницы (семантический ряд: “колесо” - “колесо Фортуны” - “колесо судеб”) можно интерпретировать как выбор жизненного пути - одного из направлений, а также как пересечение и расхождение человеческих судеб.

Второй этап - это любовь к родному городу с его геометрически точной, великолепной архитектурой. Вавилон тех лет славился своей красотой, богатством и могуществом. Это был очаг древней культуры, что подчеркивается появлением в тексте мифологемы сада как явления эстетического. Сад прекрасен, его красота определяется двойственной сущностью - тем, что он является одновременно и “природой” и “культурой”, феноменом естественным (живым) и подчиненным представлению об упорядоченной красоте. Сад - это специально посаженные растения, требующие особого ухода и надзора. Сад содержит в себе некую особенную ценность; (первоначально сакральную - “священное дерево”, “священная роща”), и поэтому он нуждается не только в уходе, но и в охране. Отсюда - наличие стражи в нем. Висячие, зимние (т.е. вечно цветущие сады) соотносятся с замыслом поднять сад, приблизить его к небу (сады Семирамиды) ²⁰.

Разъединенные стороны - “реальный” Петербург и “мифический” Вавилон имеют много общего: жара, прямые улицы и перекрестки, наличие реки - Невы и Ефрата, *“огромные спокойные дома”*; оба города несут отпечаток Страшного мира - оба *“чудовищны”*. В описании Вавилона как бы включен собирательный образ города вообще - высокие набережные, дворцы, храм, сады, городская стена. Но в этом образе узнается и Петербург. Можно предполагать, что по замыслу автора первичная роль принадлежит Вавилону, а Петербург является его “зеркальной” проекцией.

Проиллюстрируем это на следующем примере:

Вавилон	Петербург
<i>“Вавилон же раскинулся над Ефратом прямыми улицами и</i>	<i>“Петербург же раскинулся над Невой прямыми улицами и прямыми</i>

прямыми перекрестками . <i>Прямые,</i>	перекрестками . <i>Стремительные,</i>
<i>как солнечные лучи в полдень,</i>	<i>как солнечные лучи, улицы и</i>
<i>летели улицы, и под жестоким</i>	<i>огромные спокойные дома.”</i>
<i>сонным солнцем горели огромные</i>	
спокойные <i>дома.“</i>	

Третий этап включает в себя вопрос принадлежности к народу и выбора веры. Иегуда, чувствуя связь со своими соплеменниками, соблюдает большинство их обычаев. К этому образу жизни его обязывает, в том числе, и положение пришельца в Вавилоне, т.е. его жизнь в большой мере ограничена еврейским гетто.

В “вавилонской” части рассказа тема отчуждения, типичная для описания центрального персонажа романтического произведения, проявляется в происхождении Иегуды. Он - сирота, у которого *“...не было ни отца, ни матери, ни деда, ни друга и никто не знал рода его и племени...”* Подчеркивается, однако, его сопричастность с иудейским племенем *“...но был он иудеем”*. Единственное, в чем он расходится с остальными евреями, было то, что его любовь к Вавилону сильнее, чем к таинственной стране предков. Поэтому он не просит Иагве о возвращении на Родину.

Еще одним важным лейтмотивом, характерным для традиции романтизма, является бегство героя от толпы. Иегуда бежит по городу, с риском для жизни переплывает реку, ускользает от стражи висящих садов, посылающей ему вслед стрелы. Наконец, он поднимается на городскую стену Нилитти-Бэл²¹⁾, откуда в задумчивости созерцает пустыню, за которой ему видится страна его предков.

Лейтмотив бегства сменяется возвращением в еврейский квартал. *“Он вставал и понуро шел через мост на правый берег, где в низких, унылых домах жили иудеи”*. Здесь он *“жадно слушал звонкие и жестокие слова пророка о далекой чудесной стране”*. *“Но Иегуда не верит пророку”* - вновь проявляется мотив отчуждения от соплеменников на почве веры.

Лейтмотив побегов и возвращений связан с воздействием стихии - ветром. Желтый ветер, дующий с запада - со стороны Иерусалима и холодный, пронзительный северный ветер с болот, ветер Петербурга, оказывают решающее влияние на судьбу Иегуды. Северный ветер наполняет его душу тоской, причину которой до встречи с Беньомином он сам не понимает.

Духовный путь Беньомина описывается по той же схеме, что и у Льва: первое впечатление, первая любовь. И Беньомину свойственны черты отчужденности. Подобно Иегуде - он сирота. Это - один из главных мотивов, определяющий одиночество романтического героя. Вместе с тем, Беньомина несет на себе печать избранности, подготавливающую тему пророка (*“на дом, куда он приходил, ложилось благословение Иагве”*). В отличие от Иегуды, у него было много приемных “отцов”, которые его любили и воспитывали, но от которых он сам беспричинно уходил.

В еврейском квартале происходит встреча Иегуды и Беньомина, отмеченная мотивом “узнавания”. Тема отчужденности сменяется темой обретения “духовного” родства - темой братской дружбы, благодаря которой в рассказ вводится определенное равновесие.

Событием, нарушившим эту дружбу, становится сошествие на Беньомина духа Иагве, который незадолго до освобождения евреев из вавилонского рабства войсками персидского царя Кира, возлагает на него миссию пророка. Беньомина-пророк должен повести на родину *“евреев, не знающих имени своего”*. Но перед этим Беньомина-человек шлет вызов Иагве: *“Нет! Вот ненавижу тебя, Иагве, жестокий и злобный. Вот грехи наши на голове твоей и преступленья твои на сердце моем.”* Беньомина как бы предчувствует дальнейшее развитие событий.

Но воля небес свершилась, он становится пророком и в еврейском квартале предрекает скорое возвращение в Иерусалим. Автор выбирает перефразированное пророчество Исаи в качестве основы речей Беньомина.

Параллель очевидна:

Пророчество Исаи	Беньомин-пророк
<p>“... не бойся, раб Мой, Иаков, и возлюбленный Израиль, которого я избрал. Ибо я изолью воды на жаждущее и потоки на иссохшее; излию дух Мой на племя твое и благословение Мое на потомков твоих. И будут расти между травою, как ивы при потоках вод.” (Исаия, XLIV, 2-4).</p>	<p><i>“Не бойся Иаков, возлюбленный мой, которого я избрал. Потому что я излию воды на жаждущее и ручьи на иссохшее, излию дух мой на племя твое и благословенье мое на потомков твоих, чтоб они росли между трав, как ивы при истоках вод”</i></p>
<p>“Помни это, Иаков и Израиль, ибо ты раб мой; Я образовал тебя: раб Мой ты, Израиль, не забывай Меня. Изглажу беззакония твои, как туман, и грехи твои, как облако; обратись ко Мне, ибо Я искупил тебя. Торжествуйте, небеса, ибо Господь соделал это. Воскликните, глубины земли; шумите от радости, горы, лес и все деревья в нем; ибо искупил Господь Иакова, и прославится в Израиле. Так говорит Господь, искупивший тебя и образовавший тебя из утробы матерней: Я Господь, Который сотворил все, один распростер небеса и Своею силой разостлал землю, который делает ничтожным знаменья лжепророков, и обнаруживает безумие волшебников, мудрецов прогоняет назад, и знание их делает глупостию, который утверждает слово раба Своего, и приводит в исполнение изречение Своих посланников, Который говорит</p>	<p><i>“Помни это Израиль, потому что ты раб мой. Я уничтожу, как туман, беззакония твои и, как облако, грехи твои. Ликуйте небеса, ибо Иагве говорит это: воскликните от радости, глубины земные; воспойте песнь, горы и леса. Так говорит Иагве, искупитель твой, зачавший тебя в материнской утробе. Я Иагве, который сотворил вас: один раскинул небеса и разостлал землю, который уничтожил знаменья лжецов и обнаружил безумие чародеев, ниспроверг ум мудрецов и превратил знание их в глупость, который Иерусалиму говорит: Ты будешь населен, и городам иудейским: вы будете отстроены; - который бездне говорит: - иссохни; который о Коурэше говорит: - он раб мой.”</i></p>

<p>Иерусалиму: “ты будешь населен” и городам Иудиним: “вы будете построены, и развалины его я восстановлю”, который бездне говорит: “иссохни!” и реки твои я иссушу, который говорит о Кире: “пастырь Мой, и он исполнит всю волю Мою...”(Исая, XLIV, 21-28)</p>	
--	--

Из всей толпы, стоящей вокруг него, лишь один Иегуда говорит ему *“Не верю!”*. Иудей-отступник противопоставляет себя не только земным силам, но и небесным - самому Иагве. Это - преступление, за которое его проклинает не только Беньюмин-пророк, но и Бог. Этот мотив полнейшего отчуждения является основным конфликтом произведения. В то время, как евреи покидают город, Иегуда женится на вавилонянке Ремат, жертвуя вновь обретенной свободой. Источником этого эпизода является библейская легенда о Иакове, который согласился стать рабом в доме отца Рахиль, чтобы жениться на ней (Бытие, XXIX, 27-28). Глаза у Ремат - синие, *“как у рабынь с севера”*, т. е. цветом своих глаз она отличается от остальных вавилонянок. Синий цвет является не только цветом всего возвышенного, но и символом Софии. Иегуда, став рабом у перса, должен сбрить бороду и поклониться персидскому богу - Ормузду²²).

Но на четвертый день после женитьбы Иегуда внезапно устремляется за своими соплеменниками. Он бежит из родного города с целью вновь примкнуть к евреям. Подчеркивается, что в течение всех шести дней его пути не переставал дуть западный ветер. Это - романтическое влияние стихии, рока, судьбы, влекущей человека против воли, *“словно-песчинку”*. Иегуда бежит днем и ночью, как античный марафонец, без остановки, на пределе своих сил. На третий день - сакральное число “3” - вселяющее надежду в счастливый конец, Иегуда видит вдали иудеев. На шестой день - сакральный с точки зрения иудаизма - в священный канун Субботы, он настигает их. С помощью лейтмотива шестого дня автор соединяет темы Вавилона и

Петербурга таким образом, что события происходят как бы в один и тот же день. Евреи останавливаются у разрушенного старого дома. В библейской семантике слово “дом” в переносном значении может означать “храм”, т.е. - евреи останавливаются у “старого разрушенного храма” - сакрального помещения. Именно здесь их догнал Иегуда, которого они, по призыву Беньомина, забросали камнями за предательство веры.

Герой как бы “просыпается” от сна и возвращается в актуальное время. Сон, заменяющий научно-фантастическую технику, “берущий на себя ее функции к “управлению временем”, часто используется в фантастических сюжетах²³). Именно сон переносит героев как в “прошлое”, так и в “будущее”, при этом все происходит не как во сне, а как наяву. Сон функционально равен “машине времени”. Такой сон наглядно изображает механизм временного перемещения, которое выглядит как “смерть” и “последующее оживление”, что еще раз подчеркивает качественно-временную природу (“жизнь/смерть”) в сюжетах “путешествия по времени”. Сон, доставляя героя в будущее, в сущности, является формой “временной смерти”, это очень длительный сон, анабиоз. Как и в сказке, в фантастике семантика сна - это семантика “смерти” и семантика “жизни”. Мотив воскрешения вызывает ассоциацию с восстанием из мертвых на третий день после распятия Иисуса Христа. Не случайно, что последними словами, обращенными Львом-Иегудой к пророку Вениамину-Беньомину были: “... - *брат мой! Зачем ты оставил меня?*” указывают на Священное Писание, в котором Христос обращается к своему Отцу: “Отец мой! Зачем ты оставил меня?”

Лев выходит на улицу, идет по Петербургу и останавливается перед витриной магазина, в которой установлено зеркало. Он смотрит на себя и иронично замечает : “*В витрине маленький человек, лысый, с узким лбом, с мокрыми хитрыми глазами, грязный и гнусный. Я узнал себя. И понял: все, что было во мне прекрасного и древнего: высокий лоб и восторженные глаза, - все осталось там, на дороге, что бежит через Цирцезиум и Рилу в Иерусалим. По дороге той идут на родину иудеи, ведет их Себассар, сын Иоакима, а сзади идет Беньомин, однорукый пророк.*” Образ Льва значительно снижен им самим. Романтический ореол развеян. “*Высокий лоб*” - отличительная черта

романтического героя, заменен определением *“узкий”* - указывающим на ограниченность. Определение *“гнусный”* употреблялось и по отношению к службе-шамешу. Таким образом возникает параллель Лев/шамеш, как евреев, потерявших в чужой стране пафос истинной, глубокой веры и сознания особого смысла, заложенного в основе иудаизма.

Сквозным образом произведения, также связанным с темой самопознания, является небо. Следуя изречению Конфуция *“Кто познает природу вещей и свою собственную, тот познает, что такое небо, потому что оно именно и есть внутренняя сущность”*, становится понятно, почему автор отводит ему такую значительную роль - частое повторение лейтмотива и завершение рассказа описанием петербургского неба *“А над Петербургом серое и холодное небо, родное, но чужое.”*

В рассказе *“На Родину!”* герой произведения признает своим небо Петербурга. Жизненная судьба автора сложилась иначе - летом 1923 года он покидает родной город и направляется к родителям в Гамбург.

¹⁾ Произведение, датированное июлем 1922 года, было опубликовано в сб.: "Еврейский альманах" (Петроград, 1923, сс. 27-43). Впервые рассказ переиздан только 55 лет спустя в журнале "Евреи в СССР" (Москва, 1997, № 18).

²⁾ Рассказ был напечатан в израильском журнале "Двадцать два" (№ 8, Тель-Авив) и вошел в сборник "На Родину! и другие произведения" под редакцией В.Вайнштейна.

³⁾ Рассказ "На Родину!" переведен на итальянский ("La patria") и английский ("Native Land") языки.

⁴⁾ В письме М. Горькому от 16 августа 1922, (Letters from Lev Lunts. В журн. : "Russian Literature Triquarterly" № 15, 1978, сс. 342 - 359).

⁵⁾ Мандельштам О. "Хаос иудейский" в сб.: "Полон музыки, музы и муки". Стихи и проза", Ленинград, изд. "Советский композитор", Ленинградское отделение, 1991.

⁶⁾ Дэвид М. Бетеа. "Мандельштам, Пастернак, Бродский: Иудаизм, Христианство и создание модернистской поэтики", в кн.: "Русская литература XX века. Исследования американских ученых", Санкт - Петербург, изд. Петро - РИФ, 1993 г.

⁷⁾ К семантике зеркала см.:

Ю.М. Левин "Зеркало как потенциальный семиотический объект".

Л.Н. Столович "Зеркало как семиотическая, гносеологическая и аксиологическая модель".

⁸⁾ Ю.В.Манн "Поэтика русского романтизма", Изд. "Наука", Москва, 1976, с. 101.

⁹⁾ ср. *“И вдруг я увидел юношу за спиной Гедалиц, юношу с лицом Спинозы, с могущественным лбом Спинозы, с чахлым лицом монахини. Он курил и вздрагивал, как беглец, приведенный в тюрьму после погони.”*

(И. Бабель “Рабби”, “Сочинения”, Москва, “Художественная литература”, т. 2, 1992, с. 36).

¹⁰⁾ Максимов Д.Е. “Идея пути в поэтическом сознании А. Блока” в кн.: Максимов Д.Е. “Поэзия и проза А. Блока, Л., 1975, с. 6.

¹¹⁾ П. Долгополов “Андрей Белый и его роман “Петербург”, “Советский писатель”, Ленинградское отделение, 1988.

¹²⁾ *“Канун святой Субботы - вечер пятницы на субботу”* (В.В.Розанов “Юдаизм”, в сб.: “Тайна Израиля” - “Еврейский вопрос” в русской религиозной мысли конца XIX-первой половины XX в.в.”, изд. “София”, г. Санкт-Петербург, 1993, с. 129).

¹³⁾ А.А.Белый “На перевале”, в кн. “Арабески”, 1969, Wilhelm Fink Verlag München, с. 384.

¹⁴⁾ Daniela Hodrová., Román zasvěcení, 1993.

¹⁵⁾ Парнов Е. “Кольца змея. Боги, герои и жрецы Древнего мира. Астральные таинства и сокровенные знаки. Великие провиденья и позабытая мудрость”, М. Издательский центр “ТЕРРА” 1996.

¹⁶⁾ Мандельштам О. “Полон музыки, музы и муки”. Стихи и проза”, Ленинград, изд. “Советский композитор”, Ленинградское отделение, 1991, с. 66.

¹⁷⁾ (русск. время, ст.-слав. ВРЬМА и т.д. - из и.-евр. * u^{e} ert-men-, от * u^{e} ert - “вертеть, вращать”, т.е. “круг, поворот, оборот” или его развертывание в пространстве - др. инд. v^{a} rtman - “путь, тропа” (ср. vi - varta - букв. “разворот”); или лат. tempus “время” при templum “освященное место, святилище, храм”; “пространство, область”, особ. в Plur. (ср. tendo “тяну”,

др.-греч. $\tau\acute{\alpha}\nu\omicron\varsigma$, др. инд. *tanóti* и т.п.) и частых случаях совпадения в обозначении больших единиц пространства и времени (в ряде языков значения “земля”, “мир”, “пространство”, с одной стороны, и “год”, с другой, передаются однокоренными словами, ср. лат. “*orbis*” - “окружность, круг”; “земля, мир” (*orbis terrarum*); “страна, область”; “небесный свод, небо”, но и круговорот времени, год “ (*orbis annuus, orbis temporum*). Для первобытного или архаичного сознания всякая попытка определения значимости пространства вне соотнесения его с данным отрезком (или точкой) времени или, говоря иначе, вне идентификации фазы поворота пространства (т.е. мира, земли или Солнца и т.п.) принципиально неполна и тем самым лишена статуса истинности (т.е. высшей реальности, так сказать, сути бытия) и сакральности. Это неполнота трехмерной характеристики пространства (во всяком случае сакрального) возмещается лишь при указании четвертого измерения - временного, органически связанного с тремя другими измерениями, по крайней мере в ключевых ситуациях: отсутствие пространства - отсутствие времени, завершенность (полнота) пространства - завершенность (полнота) времени, центр пространства - центр времени. Поэтому любое полноценное описание пространства предполагает определение “здесь - теперь”, а не просто “здесь” (так же и определение времени ориентировано не просто на “теперь”, но и на “теперь - здесь”). (В.Н.Топоров “Пространство и текст” в сб. “Текст: семантика и структура”, “Наука”, Москва, 1983, с. 232).

18) Например, масонский ритуал включает в себя дорогу по темному коридору, символические фразы, произносимые невидимыми проводниками, символическую смерть, внезапную вспышку света, предварительные испытания молчания, отваги и послушания. (Daniela Hodrová „Román zasvěcení“)

19) В самых разных традициях к этому числу обращаются, если речь заходит о главных параметрах макрокосма (*напр., три сферы вселенной, три высших ценности, божественной троицы, три попытки или три действия, три этапа любого процесса, трехкратное повторение, “обозначение христианской троицы; Осириса, Исида, Гор (Сертпис, Исида, Гартократ), Марс и Венера /.../*

мистический тернер” (Парнов Е. “Кольца змея. Боги, герои и жрецы Древнего мира. Астральные таинства и сокровенные знаки. Великие провиденья и позабытая мудрость”, М. Издательский центр “ТЕРРА” 1996, с. 425.

20) *Семирамида - легендарная ассирийская царица. Греческие историки (Диодор и др.) рассказывают, что ей были построены “висячие сады” в Вавилоне; сады эти древний мир считал одним из “семи чудес света”. (Н.С.Ашукин, М.Г.Ашукина “Крылатые слова”, Москва, изд.: “Художественная литература”, 1987, с.309.*

21) По свидетельству Геродота, *Вавилон был построен по обоим берегам Ефрата в виде квадрата со стороной в 22 километра.* (Парнов Е. “Кольца змея”, М., Издательский центр, “ТЕРРА” 1996.)

22) *Ормузд (Ахурамазда) - в зороастрийской религии бог, олицетворяющий доброе начало. Создание зороастризма приписывается преданием пророку Заратуштре, имя которого греческими авторами передавалось как “Зороастр” - отсюда название религии. (“Малая советская энциклопедия”, гос. научн. изд. “Большая советская энциклопедия”, 1959, т. 1; т. 3)*

23) Неёлов Е.М. “Волшебно-сказочные корни научной фантастики”, Ленинград, Издательство Ленинградского Университета, 1986, сс. 136-137.

НА ПУТИ В “ОБЕТОВАННУЮ ЗЕМЛЮ” - рассказ “В ПУСТЫНЕ”

*“...Волшебный вождь,
бессильный и венчаный, -
Ведя людей, он знает наперед,
Что сам он никогда не добредет
До рубежа страны обетованной.”*

(В. Ходасевич, стих. “Моисей”)

Рассказ “В Пустыне” (март 1921 г.) был впервые прочитан Л.Лунцем на заседании кружка “Серапионовы братья”. Произведение напечатано в сборнике “Серапионовы братья. Альманах первый” (Петроград, 1922, сс. 20 - 27), в сборнике “Серапионовы братья. Заграничный Альманах” (Берлин, 1922), в сборнике “Лев Лунц. Родина и другие произведения” под редакцией В. Вайнштейна (Иерусалим, 1981) и в сборнике “Серапионовы братья. Die Serapionsbrüder. Nachdruck des Sammelbandes Berlin 1922 mit einem Brief Gorkijs und einer Einleitung von F. Scholz (Centrifuga № 32, München 1973, сс 20 - 27). Рассказ был переведен на итальянский язык “Nel deserto”.

Образ *пустыни*, встречающийся в рассказе, является сквозным для всех “библейских” произведений Л.Лунца. Пустыня - реальная или умозрительная - сыграла в иудаизме значительную роль. Интерес к ней обусловлен тем, что в Священном Писании она является не только географической, исторической, но и символической реальностью.

В основе рассказа “В пустыне”, язык которого стилизован под слог Ветхого Завета, лежит легенда о пророке Моисее, ведущем евреев из египетского рабства в Ханаан, Страну Обетованную, “землю, текущую молоком и медом”¹⁾. Главнейшим каноническим источником, повествующем о сорокалетнем странствовании народов Израиля через Синайскую пустыню к берегам Иордана, является книга “Исход” Священного Писания. Она дополнена содержанием книг “Левит”, “Числа” и “Второзаконие”.

Выбор данного канонического источника можно объяснить, исходя из заключения Ю.М.Лотмана по поводу стиля церковно-культовых текстов. В своих "Тезисах к проблеме "Искусство в ряду моделирующих систем" профессор Лотман пишет: *"Церковно-культовый текст очень часто строится по принципу многоярусной семантики. Однако, в этом случае одни и те же знаки служат на разных структурно-смысловых уровнях выражению различного содержания..."* Там же: *"...Когда читателю "открывается" новый семантический уровень - старый отбрасывается как уже не содержащий для него истины. По этому принципу строится масонская символика и - через нее - публицистика ранних декабристских обществ. Один и тот же текст мог содержать тайное (консперативное) значение для посвященного и несокровенное - для "профана". При этом каждому открывается истина - в меру его способности ее вместить. Текст для "профана" содержит истину, которая для посвященного перестает ею быть."*

Рассказ Л. Лунца также построен по принципу многоярусной семантики. Его идея заключается не столько в художественном, с большими изменениями изложенном тексте Священного Писания, сколько в передаче определенного скрытого содержания. Картина отдания целого народа на произвол непроницаемых властителей напоминает ситуацию в послереволюционной России, хотя изображаемые в произведении события происходят совсем в другом времени и пространстве. Этот прием является характерным для творчества Льва Лунца, который, высказывая свое отношение к актуальным событиям, происходящим в России, помещает своих героев за ее пределы - как географические, так и хронологические. Ярким примером является трагедия "Вне закона", действие которой происходит "в некоей алгебраической Испании". В рассматриваемом нами рассказе можно заметить определенные черты политического памфлета.

Отношение между содержанием Ветхого Завета и данным произведением Л. Лунца характеризуется тем, что в рассказе события разворачиваются по иной логической схеме, нежели в каноническом первоисточнике. Автор заостряет внимание на те библейские сюжеты, которые, по его мнению,

имеют отношение к выбранной им “злбодневной” теме, связанной с политической ситуацией в послереволюционной России.

Многие эпизоды, содержащиеся в книге “Исход”, остались за рамками рассказа. Из круга повествования были исключены события, предшествующие уходу евреев из Египта, а именно: нарастающие гонения на иудеев со стороны местных властей; принятие Моисеем на горе Хорив от Бога миссии пророка; назначение Аарона Леви - брата Моисея - его помощником и переводчиком; десять египетских казней, которыми братья наказали фараона за его нежелание отпустить евреев на родину.

В рассказе Л. Лунца практически полностью исключен мотив божественного призыва к исходу иудеев из Египта. Так в повествовании отсутствует эпизод Синайского договора, заключенного между Богом Израиля и Моисеем. Если в Священном Писании сказано, что путь евреям, идущим через пустыню, указывал сам Бог Израиля, ночью - в виде огненного столба, и днем - в образе облака, плывущего по небу (*“И не мог Моисей войти в скинию собрания, потому что осеняло ее облако, и слава Господня наполняла скинию. Когда поднималось облако от скинии, тогда отправлялись в путь сыны Израилевы во все путешествие свое. Если же не подымалось облако, то и они не отправлялись в путь, доколе оно не поднималось. Ибо облако Господне стояло над скинией днем, и огонь был ночью в ней пред глазами всего дома Израилева, во все путешествие их”* (Исход, XL, 36-38), то в рассказе “В пустыне” об этом не упоминается ни в прямой, ни в метафорической форме. Таким образом, проведение не вмешивается в дела людей, предоставляя им самим вершить свой земной путь.

Ю. Тынянов в своей статье “Достоевский и Гоголь” пишет, что *“...от стилизации к пародии - один шаг; стилизация комически мотивированная или подчеркнутая, становится пародией”*.²⁾

Создается впечатление, что все персонажи рассказа “В пустыне” - это пародии, представленные в виде масок.

Образ Моисея в рассказе “В пустыне” лишен типичного для него ореола мудреца, спасающего свой народ из египетского плена. Его фигура в изображении Л. Лунца скорее гротескна. По принципу контраста в ней сочетаются трагизм и комизм. Явно сниженный образ монументальной ветхозаветной фигуры Моисея передается в стилизованном произведении Л. Лунца с помощью следующих атрибутов: *“бесноватый”, “тело которого билось на высоком помосте”, “из рта была пена, и с пеной были звуки, непонятные, но страшные”*. Это описание напоминает не только традиционное представление о поведении юродивых, но и “бесноватых”, т.е. “одержимых” демонами. Хотя текст Л.Лунца имеет опору в Священном Писании, у читателя возникают ассоциации с изображением припадков демонами одержимой Ренаты из “Огненного ангела” В. Брюсова, и “бесноватым” А. Ремизова, т.е. вновь с традициями русского неомодерна.

Слов Моисея иудеи не понимают³⁾. Связующим звеном между ним и народом Израиля должен быть первосвященник Аарон. Но и он не переводит речей пророка. В этом сказывается еще одно расхождение рассказа с текстом Ветхого Завета, где указывается, что задачей Аарона было доводить до сознания евреев смысл пророчеств своего брата. В рассказе Л. Лунца Аарону принадлежит прежде всего роль диктатора и палача. Его основной задачей является подавление ропота тех, кто хотел бы вернуться к прежнему укладу жизни. Лейтмотив возвращения в Египет - землю, которая, в сознании измученных дорогой иудеев, парадоксально принимает очертания потерянного рая, возникает в рассказе два раза, и в обоих случаях Л.Лунц использует характерный для него принцип перефразировки библейского текста:

Текст Ветхого Завета	Текст рассказа Л. Лунца “В пустыне”
“... сыны Израиля сидели и плакали, и говорили: кто накормит нас мясом? Мы помним рыбу, которую в Египте мы ели даром, огурцы и дыни, и лук, и репчатый	<i>“Кто накормит нас мясом и напоит водой? Мы помним рыбу, которую ели в Египте, и огурцы и дыни, и лук, и репчатый лук, и чеснок.”</i>

лук и чеснок.” (Числа, XI, 4-5).	
----------------------------------	--

Упоминание о ропоте иудеев против своих властителей на протяжении этого короткого рассказа возникает 5 раз. В Библии также неоднократно описывается картина ропота евреев, однако, в каноническом тексте Бог либо помогает Моисею, совершая различные чудеса: по его воле на землю слетаются перепела, каждое утро земля покрывается манной, либо, наоборот, гневается и хочет уничтожить свой народ, при этом Моисей и Аарон умоляют его простить израильтян. Ничего подобного не происходит в рассказе Л.Лунца.

Лейтмотив *ропота* органически связан с лейтмотивом его *подавления*. В ответ на недовольство среди евреев Аарон призывает членов своего колена *“обнажить мечи и пройти среди народа”*. Посредством исключения божественного мотива обнаруживается жестокая психология правящих левитов, поработивших свой народ. В то же время подчеркивается, что Аарон вышел из среды обычных Израильтян - *“он черн и бородат, как Израиль”*, хоть и облачен в драгоценную ефоду. В рамках творчества Л.Лунца в подобном описании можно представить аналогию с образом Алонсо из *“Вне Закона”*.

Не менее интересна психология *“толпы”*. Нельзя сказать, что Л.Лунц сочувствует народу больше, чем его владыкам. Его *“толпа”* охвачена страхом: *“На высокий помост всходил Моисей, бесноватый, говорящий с Богом и не умеющий говорить на языке Израиля. И на высоком помосте билось его тело, изо рта била пена, и пеной были звуки, непонятные, но страшные. Израиль дрожал и выл, и, падая на колени, молил о прощении. Виновные каялись и каялись безвинные, потому что было страшно. И кающихся побивали камнями. А потом шли дальше в землю молока и меда”*.

Приношения, предназначенные для Иагве, брали себе Аарон и члены колена Леви. Первосвященнику, его родичам, сынам и внукам, облеченным *“в пурпур и червь”*, должен был *“одетый в козы шкуры”* Израиль приносить

каждую Субботу “...золото, и серебро, и медь, шерсть голубую, ~~и~~ пурпуровую, и червленую, и виссон ⁴⁾, и козью шерсть, и кожи бараньи, окрашенные в красный цвет, и кожи тахашевые, и дерево ситим ⁵⁾, ароматы для елея ⁶⁾ помазания и для благовонных курений, - и драгоценные камни. А у кого не было золота, ~~пурпура~~ и драгоценных камней, - тот нес блюда, и тарелки, и чаши, и кружки для возлияния, и все лучшее из елея, все лучшее из винограда и хлеба, и хлеба пресные, и хлеба квашенные, и лепешки, помазанные елеем, и баранов, и тельцов, и овинов...”. Отрывок, полностью заимствованный из Библии, автор завершает саркастической фразой: “А у кого не было ни елея, ни винограда, ни скота, ни утвари, того убивали”.

В качестве сюжетного конфликта рассказа применен эпизод, описанный в “Четвертой книге Моисеевой” (“Числа” XXV, 6 - 15): “И вот некто из сынов Израилевых пришел ~~и~~ привел к братьям своим Мадянитянку в глазах Моисея и в глазах всего общества сынов Израилевых, когда они плакали у входа скинии собрания. Финеес, сын Елеазара, сына Аарона священника, увидев это, встал из среды общества и взял в руку свое копье. И вошел вслед за Израильтянином в спальню, ~~и~~ пронзил обоих их. Израильтянина и женичину в чрево ея; и прекратилось поражение сынов Израилевых. Умерших же от поражения было двадцать четыре тысячи... Имя убитого Израильтянина, который убит с Мадянитянкою, был Зимри*, сын Салу, начальник ~~по~~ поколения Симеонова. А имя убитой Мадянитянки Хазва; она была дочь Цура, начальника Оммофа, племени мадиамского”.

В каноническом первоисточнике образу Финееса, убившему прекрасную мадянитянку Хазву и еврея Зимри, придаются черты легендарного героя, избавившего свой народ от божественного проклятья - эпидемии чумы, которую Иагве наслал на Израиль в наказание за то, что, живя в стране мадянитянов, они начали поклоняться языческому Богу - Ваалу, (“И сказал Господь Моисею, говоря: Финеес, сын Елеазара, сына Аарона священника, отвратил ярость Мою от сынов Израилевых” (Числа, XXV, 11). “Посему скажи: вот, Я даю ему Мой завет мира; и будет он ему ~~и~~ потомкам его ~~по~~ нем заветом священства вечного.” (Числа, XXV, 12-13). Но в рассказе Л.Лунца образ Финееса неоднозначен. С одной стороны - это сын Елиазара, сына первосвященника Аарона, т.е. представитель высшей правительственной касты Леви. Он - лучший из воинов, ведущий свой народ в бой против

иноверцев и одерживающий победу. Разница с текстом Священного Писания заключается в том, что война с мадианитянами в каноническом источнике описана уже после смерти Хазвы, а предводительство Финееса обусловлено благословением Бога Израиля (*“И послал их Моисей на войну, по тысяче из колена, их и Финееса, сына Елеазара, священника, на войну, и в руке его священные сосуды и трубы для тревоги”*). Но в рассказе “В пустыне” Бог как бы отсутствует, нет следов его вмешательства в судьбу странствующего народа. Соответственно этому Финеес - это один из членов колена Леви, подчиняющийся приказу своего деда Аарона *“убивать робящих”*. Но он влюбляется в прекрасную пленницу, и хочет, но не может ее убить, поручая дело ее убийства своим рабам. Хазва в рассказе припоминает наделенную сверхъестественными чарами Шамаханскую царицу из “Сказки о золотом петушке” А.С. Пушкина, из-за которой погибает все войско царя Дадона и оба его сына. Власть Хазвы над Израилем настолько велика, что стоило ей приказать *“установить высоты”* языческому богу Ваалу Фегоре, как они были сотворены. Люди не слушают Моисея, они больше не боятся Аарона. Происходит следующая метаморфоза: пленница становится фактически царицей, в то время, как “сверх-герой” Финеес, не находящий в себе сил что-либо изменить, удаляется к Скинии Собрания. За это время Израиль по велению Хазвы разрушает все жертвенники Богу. Именно в это время Хазва хочет войти в Скинию, но не решается, потому что у входа лежит Финеес. Тогда она приглашает его в свой шатер, в надежде, что он погибнет от чьей-нибудь руки. Однако Израиль расступается перед бывшим вождем, и Финеес пронзает копьем Хазву и Зимри.

После смерти Хазвы Израиль словно бы очнулся от наваждения. Жизнь возвращена на круги своя, жертвенники восстановлены, путь продолжается. Снова - голод, жажда, жара, скука и страх. Ропящие требуют возвращения назад. И вновь, по приказу Аарона, *“обнажили сыны колена Леви мечи и прошли по стану и каждого, кто стоял на пути, убивали”*. Финеес же, который уже не был во главе племени, а шел последним, в пути все время оборачивался, преследуемый призраком убитых им мадианитянки и израильтянина.

Таким образом, исключив из своего повествования мотив божественного призыва к исходу, Л. Лунц, используя прием “отстранения”, характерный для формальной школы, к которой, по-характеру своего творчества, он был наиболее близок, описал общество, подчиненное не столько высшей воле Бога, сколько диктату правящего клана. На то, что рассказ “В пустыне” имеет политическую подоплеку, указывают еще два факта:

1) Наличие общих мотивов с поэмой А. Блока “Двенадцать”. Взаимоотношение между этими двумя произведениями передаются, прежде всего, через эмоциональные настроения и переживания происходящих событий - т.е. через мотивы страха, скуки, голода, злобы, жестокости. Драматической кульминацией обоих произведений становится убийство из ревности: в рассказе “В пустыне” - это любовный треугольник Финес - Хазва - Зимри; в поэме “Двенадцать” : Петруха - Катька - Ванька.

Оба писателя обращаются к текстам Священного Писания: А. Блок - к тексту Нового Завета (образ Иисуса Христа, двенадцать апостолов); Л. Лунц - к Ветхому Завету и теме Моисея, который в традиционно-каноническом истолковании считается предшественником Иисуса Христа.

2) Можно предполагать, что рассказ “В пустыне” был подготовительным этапом в творчестве автора при создании драмы-антиутопии “Город Правды”.

Изобразительно-выразительный план произведения

Произведение обладает не только “музыкальной точностью событий”, но и музыкальностью самого языка. *“Глубокое внутреннее родство музыки и мифа было принято Р.Вагнером, которого справедливо можно считать одним из ~~Вайтбрехер~~’ов нового искусства. Обращение к “музыкальным” типам построения - такой же повторяющийся мотив для данной эпохи, как и обращение к параметрам мифологического мышления; между двумя этими явлениями существует тесная связь”⁷⁾.*

Большую роль в тексте играет изобразительная звукопись - звуковая организация текста, характерная прежде всего для поэзии, но довольно часто встречающаяся и в прозе. Рассказ начинается именно этой звукописью, реализованной на аллитерациях (aliterace):

“... Ночью, Разведя вокРуг ЛагеРя костРы, они-спаЛи в шатРах. А утРом, - гоЛодные и зЛые, - иЛи даЛьше. Их быЛо много: кто исчисЛит-песок Иакова и сочтет множество ИзраиЛя? И каждый веЛ с собой скот свой, и жен своих, и детей своих. БыЛо жаРко и стРаино. И днем быЛо светЛо тем зоЛотым и гЛадким светом, котоРый в неизменности своей темней ночного мРака...”

В первом предложении начальная огласовка на Р в четырех словах, следующих одно за другим, нагнетает ощущение какой-то невнятной угрозы, и только Л в слове спаЛи придает предложению плавность и спокойствие. Последующее слово “ в шатРах” указывает на то, что сон не будет продолжаться долго, потому что придется сворачивать стан и идти дальше.

Следующее предложение, делающее четкий акцент на начальное Р - “а утРом”, не смягчается последовательностью слов с Л, так как семантическое значение этих слов “гоЛодные и зЛые” указывает на недовольство и ожесточенность в лагере. Сочетание слов “иЛи даЛьше”, несмотря на то, что были “гоЛодные и зЛые” - это вынужденное смирение создает ощущение бесконечности пути. “БыЛо жаРко и стРаино” : плавность слова “быЛо” подчеркивает длительность последующих двух состояний. “И днем быЛо светЛо тем зоЛотым и гЛадким светом, котоРый в НеизмеНности своей темНей Ночного мРака”. В главной части предложения нет ни одного Р, экспрессия ровного солнечного света определяется как последовательностью слов, включающих Л и Н, создающих плавность и легкость, так и повторением слов с одним корнем, что тоже является элементом звукописи: “было светло....светом”; в подчиненной части предложения, создавая контраст, содержится 2 слова с Р, усиленные семантически словом мРак. Чередующаяся огласовка на Р, придающая резкость, контрастирует в данном отрывке с огласовкой на Л.

В рассказе ритм и музыкальность сочетаются с цветовой экспрессией. Чистые цвета - лазурь, червь, золотой, пурпур напоминают иконы старинных мастеров и соответствуют цветовой "палитре" А. Белого, называвшего их "священными".

Одним из самых важных литературных приемов, употребляемых Львом Лунцем в данном рассказе, является метод контрастов и параллелизмов. Использование повторяющихся контрастных параллелей становится средством сильной экспрессии тоски, вызванной "монотонной повторяемостью".

"Ночью, разведя вокруг лагеря костры, они спали в шатрах. А утром, голодные и злые, - шли дальше."

"И днем было страшней, чем ночью, потому что днем было светло тем золотым и гладким светом, который в неизменности своей темней ночного мрака".

"Так проходил день, и за днем тьма, и за тьмой снова день, и за днем снова тьма"

"И было утром. И вот нет хлеба, и нет мяса, и нет воды. И проснулся голод, и жажда и страх, и ярость".

День и ночь, солнце и небо, являясь природными явлениями, как будто имеют над людьми такую же таинственную силу, как и сам Моисей - непонятную, но страшную.

В рассказе тонко разработана внутренняя система образно-эмоциональных речевых элементов, в результате чего он отличается органичностью, яркой экспрессией, точностью и завершенностью.

Длительность путешествия автор подчеркивает с помощью сравнения, где жизнь и Время показаны в качестве отражения одного другим: *"Израиль полз, как ползли годы"* и *"Годы ползли, как полз Израиль"*.

В этом рассказе автор довольно часто использует эпитеты и метафоры: Напр., *"золотой и гладкий свет"*, даваемый слепящим диском солнца и

безоблачным синим небом пустыни; *“ночной мрак”* - подчеркивает непроницаемую темноту ночи; *“палая скука”* и *“пустынная тоска”* - безнадежное и безвыходное настроение идущих, которые как бы заключены в пустыне и не имеют шанса никуда убежать; *“синее, гладкое, безбородое и странное небо”* - небо пустыни безоблачно и гладко, как ровное синее стекло; *“втерли в песок”* - полностью уничтожили; *“священные деревья”* - у древних религий были священные деревья и животные, к которым рука смертных не смела прикасаться, потому что, по-преданию, они принадлежали племенным божествам.

В рассказе детальное описание встречается наравне с редуцированием и лаконизмом, причем первое обычно создает условия для восполнения второго, чем достигается как активизация творческого воображения читателя, так и экономия речевых средств.

- 1) Многократно повторяемая в Ветхом Завете цитата, которая впервые встречается в книге “Исход” (III, 8): “И иду избавить его от руки Египтян и вывести его из земли сей в землю хорошую и пространную, где течет молоко и мед...”
- 2) Ю. Тынянин “Достоевский и Гоголь (к теории пародии)” в кн.: “Поэтика. История литературы. Кино”, изд. “Наука”, 1977, с. 199.
- 3) Giorgione пересказывает легенду, объясняющую, почему Моисей всю свою жизнь был плохим оратором. Согласно этой легенде, когда Моисею было 3 года, фараону посоветовали от него избавиться и убить его. Но повелитель захотел сначала испытать ребенка огнем. Моисею показали рубин и горящий уголь. Выбери он рубин, его ожидала бы немедленная смерть. Ребенок уже протянул руку к прекрасному камню, но в это мгновение ангел отвел ее, и мальчик схватил горящий уголек, но при этом спалил себе язык. (Kdo je kdo v Bibli, Peter Calvocoressi, Baronet, Praha 1996).
- 4) **Виссон** - тонкая драгоценная ткань в древних одеяниях царей, жрецов и т.п., от греч. “биссон” - тонкий лен, “биссонос” - сделанный из тонкого льна.
- 5) **Дерево ситтим** - разновидность священной акации, из которой были сделаны первая скиния и ковчег завета.
- 6) **Елей** - оливковое масло, употребляемое при церковных обрядах.
- 7) Гаспаров Б.М. “Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века”, М.: Наука. Издательская фирма “Восточная литература”, 1993, с. 32).

**ПРИХОД В “СТРАНУ ОБЕТОВАННУЮ” -
драма-антиутопия “ГОРОД ПРАВДЫ”**

“Город Правды” является последней пьесой Л.Лунца. Существовало два варианта этой драмы-антиутопии. Первая версия “Города Правды” была окончена Л. Лунцем в октябре 1922 г., т.е. уже через несколько месяцев после его выезда в Германию. Здоровье молодого писателя к этому времени сильно ухудшилось. Работа над пьесой требовала значительных усилий с его стороны.

Второй вариант драмы был закончен к январю 1924 г, и его копия, по просьбе К. Федина, была отослана Л.Лунцем для прочтения “Серапионам” в Петербург. Мнения по поводу этой пьесы среди них разделились, о чем свидетельствует письмо Л. Харитон от 7 апреля 1924 г., в котором она пишет.: *“Мишам /Зоценко и Слонимскому/ не понравилось, что слишком откровенно философствуете. /.../ Зоценко назвал пьесу “пролетарской пьесой для эмигрантов. /.../ Веня /Каверин/ говорил, что это новый эксперимент, после сюжета, формы - тема, и потому интересно, заслуживает большого внимания. /.../ Фориш говорила, что она будет очень интересна, как историческая вытяжка из настроений, интересная массовая инсценировка. Всем очень понравилось по замыслу начало.”*¹⁾ Несмотря на то, что “Серапионы” единодушно назвали пьесу “несценичной”, она привлекла внимание Сергея Радлова - в то время уже довольно известного режиссера, который планировал ее постановку в Народном Доме.²⁾

Впервые пьеса “Город Правды” была напечатана после смерти ее автора М. Горьким в пятом номере берлинского журнала “Беседа” за 1924 год. М. Горьким также было написано предисловие к публикации драмы, которое, к сожалению, не смогло, даже во времена “оттепели” и еще непоколебимого авторитета М. Горького, помочь добиться членам Комиссии по литературному наследию Л.Лунца ее переиздания. В 1929 г. “Город Правды” вышел на английском языке в переводе Ф. О’ Дэмпси под названием “The City of Truth”. В 1930 г. драма появилась в переводе Эриха Беме на немецкий “Die Stadt der Gleichheit”, а также на итальянском языке “La citta de verita”.

Но пьеса, написанная в форме притчи на самые актуальные темы (так сказать, “на злобу дня”), оказалась достаточно долговечной именно благодаря отстраняющей художественной проекции злободневной темы в жанр антиутопии. Сверх того, будущее выявило ее “пророческие” аспекты. Поэтому, вполне справедливо, что В.В.Вайнштейн, издатель первого сборника произведений Л. Лунца, в заключительной главе своей содержательной статьи о писателе, посвященной его “театральной тетралогии”, пишет: *“в 1924 году эта драма не была уже лишь сатирико-фантастической картиной какого-то туманного будущего, а реальной зарисовкой осуществленного “рая”.* ³⁾

“Город Правды” - это первая советская пьеса-антиутопия и одна из первых антиутопий русской литературы вообще и, одновременно, это - театральная притча, т.е. произведение, имеющее также нравственно-поучительный характер. Драматургию можно отнести к литературе “предупрежденческого” жанра. Можно предполагать, по крайней мере, в качестве гипотезы, что выбор темы не обошелся без влияния сильных впечатлений от романа-антиутопии “Мы” (1920) Е. Замятина, преподававшего курс техники художественной прозы в Студии Дома искусств, где учился “Брат Серапион” - Л. Лунц. Не исключено, что Л.Лунц присутствовал при авторском чтении романа (Е.Замятин не отказывался от чтения отдельных глав романа в кругу петербургских друзей, между которыми находилось немало “покровителей” “Серапионов” - Ю. Тынянин. В. Шкловский и др.)

По мнению В. Каверина, с которым Л.Лунц, вероятно, обсуждал планы своих работ, источником жанрово-стилистических отличий “Города Правды” является традиция символической драмы Мориса Метерлинка.⁴⁾ Как и в драматургии русских символистов начала 20-го века, метерлинковская традиция выражалась в *“тенденции к разнотлановости действия, к многозначности”, “к возводимой в абсолют емкости слова”, “к признанию и утверждению “высшей реальности”, ощущаемой за реальностью земной и раскрывающейся в ее явлениях всегда по-разному (но никогда не полностью)”.*

В кругах деятелей искусств того времени было распространено мнение, что русский театр и драматургия переживают момент глубокого кризиса, выход из которого символисты (прежде всего, Вяч. Иванов) связывали с обращением к мифотворчеству. При этом *“характер теургического действия”, полностью подчиненного выявлению общеисторической сердцевины мифа*, требовал новых видов взаимосвязей между сценой и зрительным залом. Спектакль должен был обрести форму грандиозного маскарада с многоступенчатой художественной структурой: конкретный частный сюжет, возведенный в степень общезначимого, являл собой маску на лице драмы, каждый актер тоже играл маску, стремясь одновременно перешагнуть барьер “видимости” и увлечь зрителей в глубины замаскированной “жизни духа. /.../ В понятие мифа символисты вкладывали реально-исторический смысл, но за основу брали при этом лишь духовный, нравственный аспект исторической деятельности./.../ Недаром в творческой практике символистов широкое распространение получили вариации и переосмысления античных мифологических сюжетов, предпринимались даже попытки создания новых мифов по образцу и подобию старых”.⁵⁾

Источником инспирации в духе “маскарадных традиций” символизма и “аллегорических иносказаний” послереволюционного времени (использование исторических тем в качестве кода современных событий в драме Л. Лунца “Вне закона”, в драме Е. Замятина “Атилла”, в драме Есенина о Пугачеве и т.п.) в литературном творчестве Л.Лунца стало Священное Писание, а главной темой - *“поиск земли обетованной”*.

Город Правды - модель воплотившегося в реальность коммунистического государства, представлен автором как общество духовной “энтропии”⁶⁾, неподвижности, духовной пустоты. В городе, изолированном от целого света, все предельно рационально, здесь уже достигнуто относительное материальное благополучие для всех Граждан. Однако понятия человеческого счастья в этом обществе не существует. Целью и смыслом жизни Горожан является работа. Сон утопистов средневековья, готовых отдать жизни за свои идеалы, на деле оборачивается жестоко ограниченной догмой, подчиняющей себе мысли и чувства одаренных сердцем и разумом людей и превращающей их в безликую толпу. Приход Солдат, идеалы

которых, с точки зрения Жителей, являются “еретическими”, своей энергией и стихийностью нарушает царящее в Городе Правды равновесие, и, в конечном итоге, становится причиной его гибели.

Для интерпретации “скрытого” смысла пьесы важна семантика ее названия - “Город Правды”. Наименование города отсылает к утопии “Город Солнца”, написанной итальянским монахом - доминиканцем Томмазо Кампанеллой (1568 - 1629) ⁷⁾. В его трактате, с которым Л.Лунц мог ознакомиться в русском переводе, изданном в 1906 г., и вновь актуализированном в статьях А. Белого и его мечтах о городе Солнца с антропософическими храмами и братством, описана модель теократического государства. Именно эти черты “еретической”, с точки зрения церковной ортодоксии, утопии заключенного монаха и бунтовщика могли стать причиной отождествления кампанелловской модели с моделью Л. Лунца; речь идет о умозрительном “коммунистическом государстве”. В ракурсе анализа произведений Л. Лунца личность Кампанеллы интересна еще и тем, что свои теоретические тезисы он пытался активно претворить в жизнь.⁸⁾ Надежда, что после освобождения Калабрии от испанского владычества, ему, поставленному инквизицией “вне закона”, удастся основать здесь общество свободы и равенства, сближает его с образом Алонсо из трагедии Л.Лунца “Вне закона”.

В связи с “Городом Солнца”, в свою очередь, вспоминается также пьеса А.В.Луначарского “Фома Кампанелла”⁹⁾, содержание которой во многом перекликается не только с антиутопией Л.Лунца, но и с другими его драмами - “Вне закона” и “Бертраном де Борном”. С точки зрения анализа названия драмы Л. Лунца, в пьесе А.В.Луначарского *солнце* Кампанеллы является аналогом Бога и Истины (т.е. “Город Солнца” = “Город Истины”; “Город Истины” = “Город Правды”).

Описание идеального государства и его социальных механизмов в драме Л.Лунца является, по сравнению с описательными пассажами трактата Кампанеллы, “недостаточно” конкретно. Слово “недостаточно” взято в кавычки потому, что эту “нехватку” описания функционирования городского

организма можно считать именно с точки зрения драматического жанра вполне обоснованной, т.к. драма не строится на “изложении”, как утопические трактаты, а на действии. Но при сравнении текстов “Города Солнца” и “Города Правды” можно проследить определенные параллели. Сходство наблюдается уже в описании площади, на которой разворачиваются события (т.е. в характере хронотопа):

Город Правды	Город Солнца
<i>“На вершине холма площадь...”</i>	<i>“На вершине горы находится открытая и просторная площадь”.</i>

Система управления в Городе Правды и Городе Солнца почти одинакова - в обоих случаях власть принадлежит совету трех старейшин. В Городе Солнца Верховным правителем является священник, “именуемый “солнце”, в переводе - “Метафизик”. “При нем состоят три соправителя: Пон, Сим и Мор”, в переводе **Мощь, Мудрость, Любовь.**” Разница состоит в том, что решающее слово в Городе Правды принадлежит 1-ому старейшине, а не “Метафизику”,

Жители Города Правды одеты одинаково, как и граждане Города Солнца : *“...мужчины и женщины у них носят почти одинаковую одежду”.* Как в Городе Солнца, так и в Городе Правды нет материнской любви и ребенок не знает своих родителей:

Город Правды	Город Солнца
<i>“Родившая ребенка /.../ отдает его на луг к другим детям. И забывает его. И ребенок не помнит ее”</i>	<i>“...младенец передается на попечение начальницы, если это девочка, или начальника, если это мальчик...”</i>

В “Городе Правды” Л. Лунца нет частной собственности, но ее отсутствие основано на всеобщем равенстве. Именно этот проект проблематичного тождества неодинаковых величин (уже по биологическим причинам люди не равны), занимающий краеугольное место в трактате Т. Кампанеллы и в

других социальных утопиях, будет в драме Л. Лунца подвергнут “экспериментальной проверке”.

Если Город Солнца находится на острове, то Город Правды располагается в пустыне Гоби ⁹⁾. Избранное пространство расположения этого Города является одновременно и реально существующим¹⁰⁾, и абстрактным. Город Правды, находящийся в утопическом пространстве (u-topie, т.е. “место, которого нет”) и его “у-топичность” бросает отблеск на “нереальность” окружающего Город пустыню. При этом, размещение города в пустыне, где почти нет постоянно текущих рек, указывает не только на оппозицию “реальное/фантастическое” (город-мечта, город-иллюзия, город-сон, город-мираж, город-Фата Моргана), но и на противопоставление “естественное/искусственное”. Пространство пустыни обуславливает не только существование Города Правды вопреки законам Природы, но и его борьбу с ней. В данном случае возможна двойная интерпретация Города: во-первых, “как победы разума над стихиями”¹⁰⁾, во-вторых “как извращенности естественного порядка”¹¹⁾, результатом чего должна быть гибель Города. Таким образом, идея “невечности” Города Правды, этого “города, построенного на песке”, заложена уже в его нереальном размещении в условиях пустыни.

Пустыня, подобно острову, в плане метафорическом является символом своего рода “идеального состояния”, “социального вакуума”. Не случайно авторы утопий “размещали” модели своих идеальных государств вдали от остальной земной цивилизации. В результате этого создается определенная граница и защита от посторонних влияний. Антиутопии часто строятся на принципе нарушения этих границ и, возникающей вследствие этого, борьбы между миром реальным, земным, человеческим и “идеальным”, “изолированным”, “искусственным”.

Пьеса “Город Правды” состоит из 3-х актов (“действий”) - пролога, кульминации (“катастрофы”) и развязки. В предисловии автора указано, что в пьесе только два героя - Солдаты и Жители Города.

“Солдаты - каждый особенный. Одежда, голоса, движения - у каждого свое, непохожее на других. Это тотта в каждой сцене меняется. От грубой мужицкой перебранки переходит к высокостарной речи”.

В образе Комиссара, ведущего отряд Солдат через абстрактно-реальную пустыню Гоби из абстрактно-реального Китая в абстрактно-реальную родную Россию, наделенную в сознании идущих чертами “земли обетованной”, Л. Лунц продолжает тему ветхозаветного пророка Моисея, но, “в более современной”, от первоначально “еврейской темы” уже отдаленной, интерпретации. Сюжет возвращения в землю предков трансформируется в сюжет поиска “земли обетованной” как цели похода, революционной борьбы, истории.

Многочисленные намеки на житейские грезы и жизненный опыт разочарования сближают образ мыслей Доктора с точкой зрения самого автора. Возможно, что его “исповедь”, произносимая над спящим Комиссаром, соотносится с возвращением солдат Красной Армии из не слишком успешных походов на Восток с целью “экспорта” русской революции, содержит рекапитуляцию пути молодого интеллигента за далеким идеалом и постепенное разочарование в цели и смысле искания. В пьесе вновь возникает тема блудного сына, как и в рассказе “На Родину!” Доктор уходит из отчего дома, покидает мать, т.е. покидает самого дорогого и любимого человека¹²). В исповеди Доктора чувствуется как самоирония, так и упрек спящему, не знающему сомнений Комиссару. Все жертвы, принесенные во имя абстрактной идеи всеобщего равенства и благополучия, теперь им оцениваются как напрасные и бесполезные:

“Я тоже искал добра, коммуны, равенства, как и ты. Дурак! Я всю жизнь на это положил, из дому ушел, мать бросил, нищим умру за это. А прошло время и увидел скуку. Скука, скука! Я не верю больше ничему”.

В драме, однако, присутствует образ молодого человека, который беззаветно верит словам своего Комиссара. Он - самый юный в отряде. Интересно, что за исключением 1-го солдата, к которому он обращается

“дядя Яша” (Яков - Иаков), это - единственный персонаж драмы, наделенный личным именем. *“Ваня”* - уменьшительно-ласкательное имя от *“Иван”* - является как типично-русским, так и традиционным именем самого младшего из трех братьев в русском национальном фольклоре. В драме к нему по имени обращается только Комиссар. Остальные Солдаты Ваню недолюбливают и считают его слегка помешанным. Он не помнит своих родителей, т.к. был совсем маленьким, когда попал в Китай. О родине, пригрезившейся ему во сне, Ваня говорит, что *“Вся она - синяя Россия. Вот так помню. И небо синее, и лес, и люди”*. Солдаты насмеваются над его словами. Старик, самый сострадательный из них, произносит: *“Отшибли китайцы у малого-память, забили, черти!”* Особенно всех забавляет рассказ “беспамятного Вани, сироты без роду и племени”, об оставшейся в России невесте, которую он часто видит во сне, но не помнит ее лица. Тема “России” связывается в духе А. Блока с темой “Невесты”, т.е. связь с Россией наделяется схожим смыслом - становится мечтой по сакрально-брачному союзу.

Солдаты дразнят Ваню и спрашивают его, что он сделает, если его невеста уже замужем за другим: *“Так я их убью! С ней, с невестой, убью”* - отвечает вспыльчиво Ваня. Угроза становится реальностью, но Ваня не убивает свою невесту-мечту, а другую, реальную девушку из Города Правды с ее любовником. Изображение убийства во втором действии пьесы как бы повторяет акт убийства в рассказе “В пустыне”: *“На вершине холма Юноша и Девушка целуются. Кусты раздвигаются, и выскакивает Ваня с копьем в руках. Бросает копье в Юношу. Копье пронзает обоих: и Юношу и Девушку. Они стоят один момент неподвижно. Потом падают. Так и лежат, мертвые, пронзенные копьем, освещенные солнцем”*. Этот эпизод, схожий с эпизодом ветхозаветной истории, подчеркивает не только взаимосвязь текстов Л. Лунца, но и извечность человеческих страстей, их повторяемость в истории, их неискоренимость.

Совершенное им убийство, мотивами которого были любовь и ревность, производит на Ваню столь сильное психическое воздействие, что к нему возвращается память, и он вспоминает свой дом, родных и школу. Как к лучшему другу, как к названному отцу, бежит он к Комиссару, чтобы

сообщить, что он уже не просто Ваня, а *Ваня Юшков*, и что у него, как в сказке, есть еще два брата. И что в России его ждет мама. Комиссар пытается понять, что произошло. Ваня невольно сознается в своем преступлении, но он убежден, что поступил так, как нужно (*“Не надо мне прощенья, верно сделал я”*). Солдаты согласны с ним и просят его освободить (*“Комиссар, прости его. Он верно поступил. Если ты когда-нибудь любил, прости!”*). Однако, Комиссар отдает Ваню на милость правосудия Горожан, и те волокут его на казнь.

Остальные Солдаты действуют и разговаривают в соответствии со своими условными именами - “словесными масками”. С первого взгляда заметным становится оппозиционный ряд: *“Веселый”* х *“Угрюмый”* и *“Молодой”* х *“Старый”* (в первом случае указывается на характер, во втором - на возраст).

“Угрюмый” - это главный участник недовольств среди солдат, выразитель скептических настроений толпы. Он не верит ни в Бога (*“Врете: нет бога, нет, жульничество!”*), ни в царство справедливости, обещанное Комиссаром. На вопрос Солдата, как в России делят землю, он отвечает: *“Без обмана не обойдется. Жульничество”*. Он способен раслышать фальш риторических слов Комиссара и, не боясь, говорит правду в глаза: *“Довольно ты нам, Комиссар, врал.”* Он хуже всех относится к Ване, называя его *“болваном”*, *“ненормальным”*, *“идиотом”*. Угрюмый становится самой первой жертвой Комиссара, заставляющего отряд, по выражению А. Блока, *“держат революционный шаг”*.

“Веселый” говорит ходульными фразами. Его реплика: *“Три аршина, вот тебе и Палестина”*, - содержит очередной намек на обетованную землю. В авторской ремарке требуется, чтобы он сам смеялся своим островам. Это значит, что автор хотел от актера использование определенных приемов клоунады. Л.Лунц, возможно, предполагал, что сцена отбивания Девушки от Молодого будет сыграна в духе арлекиниады.

Несмотря на появление *“Веселого”*, у которого есть некоторые черты Арлекина, *“Молодого”* нельзя назвать его антиподом - Пьеро. В сцене с девушкой из *“Города Правды”* - это счастливый влюбленный. В сцене раскрытия ваниного преступления он - единственный Солдат, который заступает за Ваню: *“Разве он не убит, потому был человек, живой, как ты, как я, как все? Но не как они, мертвые? (Солдаты ропщут). Он убит потому кровь у него горяча, руки сильны. А разве мы не любим, не кипит наша кровь? Что ж! И нас надо истребить - не можем мы жить, как эти, заведенные... (Гул). Комиссар! Говорю тебе. Если изменит моя, то же сделаю: я и его и ее! Я человек!”*

“Старик” - это образ, олицетворяющий религиозное сознание народа. Он напоминает Солдатам о христианской молитве, о Боге: *“Помолиться бы надо, братцы.”* Те не слушают его, поддразнивают. Но, наконец, обращаются к нему с просьбой замолвить перед Богом словечко, *“чтобы живыми родных нашли, чтобы не забыли...”*, *“...про землю...”*, *“...и чтобы лес...”*, *“...и река...”*. И даже скептик *“Угрюмый”* говорит Старику: *“Ты, того, все-таки, того, на меня ему не жалуйся... Конечно, жульничество, а кто его знает... Слышь?”*

В предисловии к драме Л. Лунц характеризовал жителей Города Правды, в противоположность Солдатам, как недифференцированное множество: *“Горожане все похожи друг на друга, одежды одинаковые, ступают в ногу, говорят глухо и резко, монотонно. Все сливаются в одну массу”*.

Ведущей антитезой пьесы является противопоставление этих *“двух”* коллективных героев: неоднородной массы солдат (Комиссар, Доктор, Угрюмый, Толстый, Веселый, Молодой, Старый, 1-й, 2-й, 3-й, 4-й, 5-й солдат) с их жизнью, полной движения, страстей, разочарований, и жителей Города Правды и Равенства (1-й, 2-й, 3-й старейшина; 1-й, 2-й, 3-й юноша; Девушка, Мальчик), в мире которых не существует ни желаний, ни мыслей, ни чувств, а все стремления души ограничены только работой. Солдаты сначала довольны материальным благополучием, которое нашли в Городе Правды, но вскоре поймут, что им не хочется жить в обществе, где царят скука и механичность сознания, где люди живут для того, чтобы работать, и

работают для того, чтобы жить. Горожане, в свою очередь, не понимают чужеземцев, которые отвергают строгую рациональность регламентированной жизни.

Пропасть между Жителями Города и Солдатами постепенно углубляется. В городе, где господствуют молчание и скука, происходит событие: убийство из ревности. Жизнь, со всеми ее противоречиями, бессмысленностью и поисками смысла, загадками и открытиями, внезапно вторгается в Город, где отсутствует понятие собственности, где все равны перед законом. В Город врываются месть и кровь. Неестественность, а, в следствии этого, неожиданная хрупкость традиций, которым следуют жители Города Правды, подчеркивается процессом быстрого освоения ими эмоций: любви, радости, гнева, ненависти, жажды мщения, свойственных нормальным людям. В результате обострения всех этих противоречий Горожане казнят Ваню, Солдаты убивают Жителей Города Правды. Может показаться, что драма символически заканчивается победой Солдат над Горожанами. Но для Солдат является их победа только эпизодом более продолжительного пути за “раем на земле”, т.е. подобным эпизодом, каким был в рассказе “В пустыне” изображен эпизод из скитаний народа Моисея.

Темой внесения “греха” (и “истории”) во внеисторическое и “райское состояние” напоминает драма-антиутопия Л.Лунца фантастический рассказ Ф. Достоевского “Сон смешного человека”¹³). Но мотивировка “утопического мира” у Достоевского совсем другая - герой во сне попадает в идеальное государство, напоминающее “золотой век” человечества. Все здесь добры и прекрасны, как ангелы, не знают ни обиды, ни зла, в результате чего создается иллюзия “рая”. Но и в эту иллюзорную, “неземную” землю вторгается живая жизнь. Начинается борьба за самоутверждение. Брызнет - как в более позднем произведении Л. Лунца, первая кровь.

Через “грех”, отпадение от рая, начинается история. В рассказе Ф. Достоевского люди познали скорбь и страдание, полюбили и воспели их. Создали философию, по которой истина достигается мучением, познание умножает скорбь и страдание обладает своей красотой. В этом контексте

интересна переключка Л. Лунца с Ф. Достоевским, которую можно проследить в последнем разговоре между Девушкой из Города и Молодым Солдатом. Перед тем, как умереть, она говорит ему: *“Ты научил меня любви, но ненависть слаще!”* Как в пьесе Л.Лунца, где Молодые Горожане говорят Старейшинам, призывающим их вернуться к прежнему образу жизни: *“Идите с дороги. Вы стали слишком стары”*, так и в рассказе Ф. Достоевского мотив развивается невозможностью возвращения к первоначальному счастливому состоянию. Ведь люди, которым адресовал рассказчик свою весть о потерянном рае, не хотели даже слушать “смешного человека”, пытающегося заставить их вспомнить, какими они были раньше.

Для антиутопического плана Города Правды является самым важным все возрастающее противоречие между двумя Солдатами - Комиссаром и Доктором. На характер этого противоречия намекают функции героев в отряде (вождь, врач). Но, одновременно, Комиссар - это имя, словесная маска, являющаяся причиной его поступков. То же самое - у Доктора. Первого из них можно назвать “еще - Романтиком Революции”, второго - “разочарованным Романтиком”; между ними по ходу действия происходит неутрачивающая полемика. Фанатическая воля беспощадного к самому себе и другим Комиссара основана на глубочайшем убеждении в своем мессианском призвании и в неоспоримом праве силой гнать людей к счастью. За свой фанатизм Комиссар расплачивается оскудением души, очерствением сердца, трагическим одиночеством. *“Страшный человек!”*, - говорит о нем с осуждением, но и с состраданием Доктор. Проблема Комиссара заключается в том, что идеальное общество, о котором он слышал от ходоков, он увидел воочию лишь в Городе Правды. В самом начале пьесы он идет и ведет других за абстрактной мечтой. Столкнувшись с осуществленной мечтой о царствии Правды и Равенства, Комиссар начинает понимать, что ни ему, ни остальным Солдатам не нужно того “рая”, который они нашли в Городе Правды, где все *“молчат, работают и молчат, едят и молчат”*, где не знают любви, где не ищут Истину, где не стремятся к бессмертию. *“Я не хочу такого счастья, - признается Комиссар Доктору, - такого равенства. Я хочу жизни.”* Но Доктор возражает: *А жизнь несправедлива. В жизни, мой милый, есть богатые и бедные, умные и дураки.”*

Комиссар и Доктор - непримиримые антагонисты, но они ближе друг к другу, чем к остальной массе. Их разговор носит характер философского обмена взглядами на жизнь. Комиссар, видя в Докторе равного себе, выражает ему свое разочарование устройством Города Правды: *“Доктор! Не могу...так работать не могу. Как заведенный, как истукан - не могу!”* Но перед остальными Солдатами Комиссар играет роль сторонника городских порядков. Даже Доктор удивлен такой двуличностью. В ответ на его недоумение, Комиссар тихо ему объясняет: *“Тебе говорил одно, а им говорю: молчать!”*

Агитационные призывы Комиссара соответствуют настроениям остальных Солдат, которым необходима вера-иллюзия. Доктор обречен на поражение. Когда Комиссар вновь призывает Солдат продолжить путь в страну равенства, закона и жизни, Доктор понимает причины своей обреченности: *“Он лжет - пять, но он сильнее меня”*. Доктор, узнавший истинные мысли Комиссара, становится для последнего вдвойне опасен, т.к. в каждый момент может его уличить и поднять бунт. Поэтому Комиссар решает убить Доктора - единственного человека, которому известно, что происходит в его душе. На предсмертный вопрос Доктора: *“За что?”*, он слышит ответ Комиссара: *“За то, что ты не верил. Таких нам не нужно - я убрал тебя. Мы, верящие, дойдем и без тебя”*.

После гибели Города Правды Комиссар, призывающий Солдат в дальнейший путь, меняет мотивацию похода:

Речь Комиссара в начале пьесы	Речь Комиссара в финале пьесы:
Комиссар: “Слышали, что рассказывали ходоки? Дома - правда, и по правде люди живут. И все равны. Только работай, слышь, работай - и нет никого лучше тебя. Никто не скажет: “Я богаче тебя”. Денег нет больше, нет мощны. И никто не	Комиссар: “Я говорил: страна правды и счастья - да! Я говорил: все равны перед законом - да! Но если кто скажет, что там, как здесь, мертвый покой, - вырвите тому язык! Говорил я это? Все: Нет!

<p>скажет: “Я знатней тебя”. Одна кровь у всех, красна кровь у всех. Хочешь землю пахать - твоя земля! Хочешь мастером стать - твой станок! Нет тебе откату: работай и ешь - не хочу! Нет больше разбоя и воровства, нет судов и тюрем, и налогов, и солдат. Не течет больше кровь - мир! Мир в избе, мир в доме и в поле, и во всей стране. Потому все люди равны.”</p>	<p>Доктор (<i>тихо</i>): Говорил!</p> <p>Комиссар: “Там все равны, но не одинаковы; счастье, но не покой. Покоя нет, покой для мертвых! Там вечный бой, борьба, борьба! И кровь! Где нет крови, там нет жизни! Где нет борьбы, там нет жизни! Хотите вы борьбы, крови, счастья? /.../ Стройся! Вперед!</p>
--	--

Солдаты уходят из Города, дружно запевая “Интернационал”. И не только они. С ними и Мальчик (образ, постоянно служащий в искусстве символом будущего), уцелевший от побоища, единственный, в ком совмещался опыт жителя идеального города с обретаемым вкусом к многотрудной, но и многогранной реальной, земной жизни. Значит, за Комиссаром? Но он пытался строить храм на крови, совместить несовместимое. И Мальчик, прежде чем быть принятым в отряд, проходит по его приказу испытание убийством. Заколдованный круг. Калейдоскопическая смена отчаяния надеждой и надежды отчаянием.

Исходя из того, что произведения Л.Лунца всегда содержат определенный элемент *многозначности*, можно предположить, что образ Доктора задуман им, как отражение Души Комиссара, его “двойник”. Комиссар непреклонен, но и он - Человек, поддавшийся иллюзии. Дальнейшее продолжение шестинедельного перехода через пустыню ему логически должно казаться нереальным. Чувствуя свою ответственность за жизни остальных Солдат, он должен сделать выбор: вперед или назад? *Доктор* - “гуманист”, он видит выход в возвращении. Но *Комиссар* - “романтик”, он хочет довести отряд до страны всеобщего равенства и благополучия, а свою миссию - до победного конца. Предположив, что в прошлом Комиссар был врачом, интеллигентом, становится понятной в пьесе борьба между гуманной идеей всеобщего равенства и умерщвлением жизни. Понятным становится и ужас двуединого *Доктора-Комиссара* перед тем, что законы человеческой природы неизбежно

должны будут восстать против такого образа жизни, что в Городах Правды и Равенства никогда не родится гений, подобный тому, который написал в своей “Элегии”:

*“Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать:
И ведаю, мне будут наслажденья:
Порой ~~опять~~ гармонией ~~упьюсь~~,
Над вымыслом слезами обольюсь,
И может быть - на мой закат печальный
Блеснет любовь улыбкою прощальной”.*

(А.С. Пушкин, 1830 г.)

На эту мысль наталкивает момент, когда фигура Доктора появляется над спящим Комиссаром. Исходя из опыта разбора рассказа “На Родину!”, в котором форма анабиоза, т.е. длительного сна, становится “дорогой к своему внутреннему “Я”, фраза “Страшный человек” и Исповедь Доктора могут отражать духовный мир самого Комиссара. Безжалостные слова Доктора о растоптанной мечте, потерянных идеалах и напрасном поиске “рая на земле”, завершившимся в одном эпизоде бесконечного пути физическим уничтожением населения целого Города, говорят как о крахе гуманной идеи всеобщего равенства, так и о прямом нарушении клятвы Гиппократата. С этой точки зрения на уровне символического значения драмы делается понятным, почему Комиссар уничтожает Доктора. Бывший врач становится просто Комиссаром, уверенном в своем праве убивать. Убийство Доктора означает исключение гуманного начала в дальнейшем пути Комиссара и его готовность строить царство свободы на крови. Но данный вариант интерпретации - лишь гипотеза, навеянная некоторыми эпизодами из пьес Мориса Метерлинка.

В России эта пьеса никогда не была поставлена на сцене. Можно сказать, что это было одно из первых произведений, запрещенных цензурой. В атмосфере только что одержанной военной победы, в суровую и эйфорическую эпоху двадцатых годов с характерным для нее прямолинейным и категорическим делением людей по принципу “за” или “против”

революции, неприятием неоднозначности и сложности мысли как буржуазных умствований, в атмосфере приравнивания пера к штыку, вполне понятно, что официальная оценка пьесы Л. Лунца не могла быть иной, чем отрицательной. Однако, впоследствии, “Город Правды” был инсценирован в Англии и Германии, где спектакли заслужили положительные отзывы критики.

В одной из рецензий описывается сравнительно недавняя премьера пьесы “Город Правды”, состоявшаяся в 1992 г. в Берлине на сцене Национального театра. В переводе Ф. Миерау драма называлась “Город Справедливости”. Перед представлением в фойе Национального Театра тридцать актеров били в барабаны, под крышей здания трубачи трубили “Интернационал”, над дверью развивались флаги с серпом и молотом. Все это создавало атмосферу, предшествующую спектаклю. Вначале представления был слышен лишь приглушенный ропот солдат, идущих через зрительный зал. Потом на сцене развернулись трагические события - вплоть до гибели Города Правды. Режиссер включил в постановку и события, происшедшие на Андреевской военной крепости. Идущие в направлении России Солдаты - это люди, безнадежно разочарованные, жалкая комическая труппа. Реплики о равенстве народов напоминают о китайском коммунизме. Город Правды - место ужасных видений, пригрезившееся автору пьесы - на сцене Национального Театра выглядит как уже воплотившееся в реальность. На возвышающейся стене Берта Ноймана происходит столкновение двух различных миров - враждебная схватка между местными жителями и пришельцами. Ворота в Город Правды вели не в другой мир, а в город Ужаса, предсказанный автором. По замыслу режиссера, считающего эту пьесу строго политической, поход Солдат на запад и возвращение домой на родину, в Россию - это образная дорога к Коммунизму. Людям, продолжающим свой путь, страшно, но они верят, что их равенство будет другим, не мертвым¹⁵).

Режиссер спектакля, Берт Нойман, осуществил постановку драмы-антиутопии “Город Правды” по принципу авангардного театра без рампы, при непосредственном участии всех зрителей в представлении. Триумф, которым

увенчалось представлением, стал надгробным венком покоящемуся на бармбергском кладбище автору пьесы - Льву Лунцу.

- 1) см. письмо Л. Харитон в "Новом журнале" № 83, 1966, сс. 172-173.
- 2) см. письмо В. Полонской от 20.05.1924 в "Новом журнале", № 83, 1966, с. 178.
- 3) В. Вайнштейн "Голос, преодолевший десятилетия", в кн.: Лев Луниц. "На Родину!" и другие произведения, с. 339.
- 4) см. письмо Л. Харитон от 7.04.1924, "Новый журнал", № 83, 1966, сс. 172-173.
- 5) Бугров Б.С. "Драматургия русского символизма", Москва, "Скифы", 1993, сс.18-19.
- 6) Е.Замятин "О литературе, революции, энтропии и проч." в кн.: Евгений Замятин. "Сочинения", Москва, "Книга", 1988, сс.446-452.
- 7) Кампанелла Т. "Город Солнца", 1954.
- 8) Кампанелла был организатором заговора против испанского владычества на своей родине, в Калабрии. Пылкий проповедник повел широкую агитацию, в результате которой недовольные испанским владычеством дворяне, и калабрийские разбойники, и даже турки, на флот которых, под командой итальянца, перешедшего в мусульманство, паши Осман Цикали, особенно рассчитывали заговорщики, были готовы к восстанию, назначенному на 10 сентября 1599. Но нашлись два предателя, предупредившие испанские власти. Т. Кампанелла был заключен на долгое время в тюрьму, где и написал свой трактат "Город Солнца", получивший большую популярность.
- 9) А.В.Луначарский "Фома Кампанелла", 1922. Первая часть этой трилогии "Народ" была поставлена в театре Незлобина. Премьера состоялась 7 ноября 1920 г. Отчеты об этой постановке: Ф. Шипулинский. "Фома Кампанелла". Театр Незлобина. "Вестник театра", 1920, № 74, с.7, поправка - № 75, с. 8;

К.Фамарин “Театр Незлобина”, “Правда”, 1920, № 256, 14 ноября.

¹⁰⁾ Гоби - пустынная и полупустынная область на Ю.-В. МНР и прилегающей части Китая.

¹¹⁾ Лотман 1996 - Ю.М.Лотман “Внутри мыслящих миров. Человек - текст - семиосфера - история”, “Языки русской культуры”, Москва, 1996, с. 277.

¹²⁾ Там же.

¹³⁾ для Л.Лунца это особо важная тема, так как его привязанность к маме была даже шутливо комментирована К. Чуковским и упоминается Ю. Тыняновым, а также “Серапионами”.

¹⁴⁾ Ф.М.Достоевский “Сон смешного человека” в сб.: “Повести и рассказы”, Москва, Государственное издание художественной литературы, 1956, т. 2, сс. 657-676.

¹⁵⁾ Статья “Keine Auferstehung vom Tod ohne Wiederbelebung der Utopie” в “Der Tagesspiegel” от 17. 10. 1992.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ.

Литературное наследие Л.Н.Лунца представляет собой своеобразный спектр, вобравший в себя и традиции русской классической литературы (главным образом, Пушкина и Гоголя), и опыт более современной формальной школы (В. Шкловского, Ю. Тынянина), искания “младосимволистов” (А. Белого, А. Блока), и “постсимволистов” (Е. Замятина), и традиции литературы европейской, прежде всего, романтической.

Л. Лунц был писателем еврейского происхождения, сознающим свое пребывание в условиях русской христианской культуры (верующий еврей, но русский писатель). Его жизненный путь проходил на рубеже двух эпох в истории России. Он стал свидетелем коренной ломки устоев общества, в котором родился и вырос. В последние годы жизни из него стал “неординарный” эмигрант, который не только не прерывал литературной переписки с друзьями, оставшимися в Советском Петрограде (“Серрапионами”, Е. Замятиным, Ю. Тыняниным, и др.), но и, будучи неизлечимо больным, продолжал в Германии свою литературную работу. Несомненно, Л.Лунц был высокоодаренной личностью и, может быть, именно в силу почти “самосжигающего” таланта, ему был предопределен слишком короткий жизненный путь.

История литературы фамилию Лунца прочно связала с историей петроградского (ленинградского) литературного содружества “Серрапионовы Братья”, в которое входили: Л.Лунц, В. Каверин, М. Зошенко, К. Федин, Вс. Иванов, Н. Тихонов, Н.Никитин, И. Груздев, М. Слонимский, Е. Полонская. Названием своего содружества молодые писатели подчеркивали стремление остаться верными заветам братского круга любителей фантазии и искусства, которые в известном романе Э.Т.А. Гофмана собирались вокруг “монаха” Серрапиона, убежденного в том, что искусство выше и ценнее жизни. По образцу свободного содружества романтических героев Гофмана они стремились посвятить свои встречи чтению своих произведений и свободному разговору об искусстве.

Исключительное положение Л. Лунца в кругу “Серапионов” было обусловлено прежде всего тем, что именно он взял на себя обязанность сформулировать и, в полемике с идеологами других литературных групп (прежде всего групп “пролетарских”), защищать право художника не подчиняться никаким политическим и идеологическим догмам, право свободного выбора тем и литературных приемов. Не только в пылу межгрупповой полемики, но и в назидание большинству “Серапионов”, увлеченных стилем очерка и орнаментационным стилем Пильняка, Л. Лунц выдвинул лозунг “На Запад!”, призывая “Серапионов” использовать до сих пор нетипичные “низкие жанры” приключенческой литературы, ставить прозу и драму на сюжете и, прежде всего, не впадать в “бытовизм”, “морализм” и “психологизм”. Но, одновременно, он защищал право каждого писателя выбрать свой путь. В последней статье, написанной в 1924 г. в Гамбурге, Л. Лунц вновь подчеркивает: *“Общее у всех нас не манера письма, а отношение к написанному, признание любого произведения, лишь бы органично оно было”*. Он мечтал о том, что общество “Серапионов” будет отличаться экспериментаторством, оригинальной сюжетной конструкцией, богатой, развернутой фабулой без тормозящего психологизма, что новый, идеями Е. Замятина вдохновенный стиль, станет органическим синтезом реализма, фантастики, гротеска и неоромантизма.

В результате проведенной работы были сделаны следующие выводы:

1) Анализы разрушили гипотезу, что творчество Л. Лунца не вписывается исключительно в традиции западной сюжетной прозы и драмы. Помимо традиций романтического гротеска (Гофман) и романтической драмы (Шиллер, Гюго) в творчестве Л. Лунца сыграли чрезвычайно важную роль живые традиции русского модерна (символическая метафорика А. Блока, экспериментальное перекрещение временно-пространственных плоскостей в произведениях А. Белого и Е. Замятина), принцип гротеска и карнавализации, романтическая ирония, приемы пародии и т.д.

2) Несмотря на призывы учиться строить сюжет по принципу “низких жанров” западной литературы (включая приключенческие, научно-фантастические и детективные жанры), сам Л. Лунц использовал только западный жанр научной фантастики (киносценарий “Восстание вещей”) и литературной утопии. Чаще он обращался к жанрам романтическим и неоромантическим (шиллеровская, гротескные и лирические драмы).

3) В текстах Л. Лунца наблюдается повышенная доля интертекстуализма. Неожиданным является факт, что не только лирическая драма из французского средневековья “Бертран-де-Борн”, но, и анализируемые в дипломной работе рассказы, несут на себе выразительную печать блоковской метафоричности и символичности, ставшими одними из основных конструктивных факторов его произведений.

4) Анализ произведений Л.Лунца и рассмотр его концепций, выраженных в программных статьях “Почему мы “Серрапионовы Братья?”, “На Запад!”, “Об идеологии и искусстве” обнаруживает определенные дилеммы.

Наиболее известный тезис манифеста “Почему мы “Серрапионовы Братья?” в качестве краеугольного рассматривает принцип освобождения искусства от политики. В ответ на вопрос: *“С кем же вы, Серрапионовы Братья? С коммунистами или ~~против~~ коммунистов? За революцию или ~~против~~ революции?”*, - девизор “Серрапионов отвечает: *“Нас не интересует ни одна партия, мы - ни коммунисты, ни эсеры, ни монархисты, мы - русские.”*

Призывы Л. Лунца к аполитичности искусства находятся в явном противоречии с характером большинства его произведений, которым писатель сообщает политический подтекст. Поэтому логично, что именно он стал единственным “Серрапионом”, чьи работы были в советской России цензурой запрещены. Е. Замятин, к примеру, в письме к Л. Лунцу иронизирует: *“Жаль, что “Вне закона” - вне закона”*. Судьба этой драмы предвещала судьбу почти всех произведений Л. Лунца в советской России.

Объяснить это противоречие возможно, исходя из того, что, несмотря на провозглашаемый Л. Лунцем принцип “минимального психологизма”, хорошо прослеживающийся, к примеру, в “Городе Правды”, где действия персонажей часто имеют неясную мотивировку, Л. Лунц выступает, как наблюдательный психосоциолог. Стремление к “органичности произведения” в плане формальном, напр., *“переход от комедии к трагедии”* в пьесе “Вне закона”, заставило автора продумать логику поведения главного героя, что, в конечном итоге, привело к созданию собирательного портрета целых общественных слоев.

В трагедии “Вне закона” молодой каменотес Алонсо, бесстрашно выступающий против жестокой аристократии, незаметно превращается в такого же, только менее образованного правителя. В этом превращении виноват не только он. Ведь тираном его делает освобожденный им же народ, который привык подчиняться сильной личности и власти закона, что обусловлено его историческими традициями и психологией. Из содержания пьесы понятно, что преобразование духовного мира Алонсо происходило сначала против его воли. Но быстрое освоение им роли “герцога”, его решение жениться на принцессе, указывает на то, что причины его поведения заложены в человеческой Природе, а точнее, в человеческом тщеславии. Сюжет подтверждает мысль, что человек тщеславен и “не терпит равных”.

В проблеме личность/толпа Л. Лунц указывает, прежде всего, на то, как легко толпа поддается манипуляции. Эта мысль проблескивает в рассказе “В пустыне”, где тысячи иудеев поклоняются Л. Лунцем созданному образу “бесноватого” Моисея и кучке диктаторов: *“Моисей, черный и бородатый, кричал и плакал”* и *“Израиль, черный и бородатый, кричал и плакал.”* Солдаты из “Города Правды” поочередно то воодушевляются словами Комиссара, то верят разубеждениям Доктора, который смеется над ними: *“Как же вам легко мозги заговорить!”*

Подобный анализ проблем, связанный с исторической ситуацией, современной автору, подтверждает, что настоящим “материалом” произведений Л. Лунца являлась сама жизнь, а не только “книжный

материал”, в чем упрекала его в письме от лица “Серапионов” Л. Харитон. В то время даже близкие Л. Лунцу “Серапионы” не сумели оценить способность своего друга “предугадывать” будущее и дальнейший ход механизмов перерождения революции. Но, возможно, что дело не в пророческом даре писателя или магических способностях искусства, а в умении Л. Лунцем делать логические выводы из происходящих событий.

Приложение I.

ЛЕВ НАТАНОВИЧ ЛУНЦ (1901-1924). ХРОНОЛОГИЧЕСКАЯ КАНВА ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА.

1901. 2 мая (19 апреля по старому стилю). Лев Натанович Лунц родился в г. Санкт-Петербурге в семье, принадлежащей к средне-буржуазному кругу.

Отец - Натан Яковлевич Лунц, литовский еврей, провизор и торговец оптическими приборами.

Мать - Анна Ефимовна, концертная пианистка.

Старший брат - Яков Натанович Лунц.

1902. Выдача метрики родителям Л.Н.Лунца (в настоящее время находится в архиве Л. Лунца Йельского университета).

1908. Рождение младшей сестры Евгении, по прозвищу “Жужжа”, которой Л.Лунц посвятил один из первых своих рассказов.

1918. *Лето.* Окончание с золотой медалью петроградской Первой гимназии.

Октябрь. Поступление на первый курс Романо-Германского отделения Петроградского университета.

1919. *Июнь.* Открытие “Дома Искусств” (“ДИСК”а) директором Александром Тихоновым, предоставившим будущим писателям помещения дома греческого купца (“Дом Мурзы”) на Литейном проспекте № 24.

Знакомство с Е. Замятиным, Б. Эйхенбаумом, Н. Лернером, А. Ливинзоном, М. Лозинским, В. Шкловским и большинством будущих “Серапионовых братьев”.

Посещение докладов, посвященных технике сочинения литературных произведений, которые по убеждению лекторов из ОПОЯЗа, представляют собой сумму поддающихся изучению художественных приемов. Публикация первых литературно - критических статей в петроградской газете “Жизнь искусства”, издававшейся В. Шкловским и М. Кузьминым: “Об инсценировке сатирических романов. В газ. : Жизнь искусства” №№ 284-285 от 4-5 ноября 1919 г., с.1; “Детский смех”. В газ.: “Жизнь искусства”, №№ 305 - 306 от 29-30 ноября 1919 г., с.2. Стилизованная драма “Сын шейха” в трех актах, написанная в стиле “восточных новелл”.

1920 . Завершение работы над трагедией “Вне закона”.

Январь. Публикация статьи “Творчество режиссера”. В газ.: “Жизнь искусства”, №№ 337 - 338 от 8-9 января 1920 г., стр.1; “Театр Ремизова”. В газ.: “Жизнь искусства”, № 343 от 15 января 1920 г., с. 2; “Мариводаж”. В газ. “Жизнь искусства”, № 344 от 16 января 1920 г., с. 1; №№ 345-347 от 19 января 1920 г., с. 2; № 348 от 21 января 1920 г., с. 1.

1921. Знакомство с Максимом Горьким.

Январь. Л.Лунц и М.Слонимский создают (по совету В. Шкловского) независимую литературную группу, в которой регулярно встречались И.Груздев, В. Каверин, Н. Никитин, Е. Полонская, В. Познер и М. Зощенко. Группа получила название “Серапионовых Братьев”.

Переезд в комнату в нижнем коридоре “Дома Искусств”. Соседями по общежитию были А. Грин, В. Пяст,

Вс.Рождественский.

1 февраля. Официальное открытие общества “Серапионовы братья”, собиравшегося в “Доме Искусств” по субботам.

Март. Рассказ “В пустыне”

Весна. . Членами общества “Серапионовы братья” стали К. Федин, Вс. Иванов и Н. Тихонов.

Публикация “Разработка поэтики в последние годы” в сб. “Летопись Дома Литераторов”, № 4 от 20 декабря 1921 г., с.5.

21 июня. Получение Львом Н. Лунцем Членского билета № 205 Всероссийского Профессионального Союза Писателей.

Лето. Отец писателя Н. Лунц эмигрирует с семьей в Гамбург. Л.Лунц остается в Петрограде.

Июль. Создание рассказа “Ненормальное явление”
Создание фарса “Обезьяны идут!”

Декабрь. Создание неопубликованного “Рассказа о скопце”.

1922. *Январь.* Окончание с отличием университета. Получение должности научного сотрудника второго разряда Научно-Исследовательского Института им. Веселовского. Создание рассказа “Исходящая № 37”. Напечатан в журнале “Россия”, № 1, 1922 г., сс. 21 - 23.

Конец марта. “Письмо в редакцию”. Напечатан в газ. “Жизнь искусства”, № 13 от 28 марта 1922 г., с.. 7.

Май. Напечатан рассказ “В пустыне” в первом сборнике “Серапионовых братьев”. Публикация рассказа “Обольститель” в журнале “Мухомор”, № 3, 1922 г. и рецензия на пьесу Б. Шоу “Кандида” в газете “Жизнь искусства”, № 20 от 23 мая 1922, с. 1.

Весна. Публикация статьи “Хроника: Ополз” в журнале “Печать и Революция”, № 5 (апрель - июнь) 1922, с. 293.

24 или 25 июня. Львом Лунцем прочитана статья “Почему мы “Серапионовы братья”, которая была через два месяца опубликована в журнале “Литературные записки”, № 1 от 25 мая 1922 г.

Июнь. Публикация “Данте Алигьери” в журнале “Книга и Революция”, № 6, 1922, сс. 51 - 52.

Июль. Публикация рассказа “Родина” в сб. “Еврейский альманах”, 1922, сс. 27 - 43.

Август. Публикация рецензии “Цех поэтов” в журнале “Книжный угол” № 8, 1922, сс. 48 - 54.

Сентябрь. Публикация рассказа “В вагоне” в журнале “Мухомор”, № 9, 1922 г., с. 3. и рассказа “Верная жена”, там же, № 10, 1922, сс. 2-3. Завершение работы над трагедией “Бертран- де- Борн”
Выход в печать рассказа “Ненормальное явление”.

14 сентября. Послесловие к “Бернарду-де-Борну”.

Октябрь. Публикация статьи “Об идеологии и публицистике” в газете “Новости”, № 3 от 23 октября 1922, сс. 24-44.

Ноябрь. Публикация рецензии “Илья Эренбург” в сборнике “Город”, № 1, 1923, сс. 101-102.

Выступление со статьей “Время у Достоевского” на вечере общества “Опояз”.

Начало перевода пьесы “Саул” Альфиери с иврита на русский язык по поручению еврейского театра “Габима”.

Декабрь. Лев Лунц посылает трагедии “Бертран-де-Борн” и “Вне закона” Горькому в Берлин.

2 декабря 1922. Выступление Л.Лунца в обществе “Серапионовы братья” со статьей “На запад!” (опубликованной в журнале “Беседа” № 3, Берлин 1923, сс. 259-274).

1923. *Декабрь-январь.* В связи с ухудшением здоровья Л.Лунц проводит несколько недель в санатории “Дома ученых” (“Сандомуч”) в Царском Селе.

По указу Зиновьева происходит закрытие “Дома искусств”.

Начало подготовки к магистерским экзаменам.

Завершение перевода пьесы “Саул” Альфиери.

Февраль. Получение от Петроградского университета по хлопотам М. Горького стипендии для научной командировки в Испанию.

Апрель. Получение визы на выезд.

Публикация трагедии “Бертран-де-Борн”.

1 июня. Выезд Льва Лунца за границу. После нескольких дней, проведенных у Н. Берберовой и В. Ходасевича в Берлине, едет к родителям в Гамбург.

Середина июня. Работа над последней незаконченной статьей, опубликованной в “Новом журнале”, № 81, Нью-Йорк, 1965 г., с. 99.

Конец июля - начало августа. Лечение в санатории Кенигштейне в Таунусу (под Франкфуртом над Майном)

Июль. Завершение второго киносценария “Восстание вещей” и рассказа “Патриот”, напечатанного в журнале “Красный ворон” (№ 33, 1923, с. 3).

Издание пьесы “Обезьяны идут!”

Декабрь 1923 - январь 1924. Завершение последней пьесы “Город правды”.

1924. *Январь.* Лев Лунц отправляет копию пьесы “Город правды” К. Федину для отзыва “Серапионов”.

1 февраля. Лев Лунц посылает из больницы в Петроград по случаю третьей годовщины Серапионовых братьев пародию “Хождения”.

Включение трагедии “Бертран-де-Борн” в репертуар Петроградского Большого Драматического Театра. (Пьеса не была поставлена).

10 мая. Смерть Л.Лунца от мозговой эмболии в больнице.

12 мая. Похороны на еврейском кладбище в Гамбурге - Бармбеке.

После смерти Льва ЛУНЦА в журнале “Беседа” была опубликована пьеса “Город Правды” (1924, № 5), которую хотел поставить в

Народном доме С. Радлов. Однако , по идеологическим
соображениям, ему это немерение не удалось осуществить.

Приложение II.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.

Лев Лунц. "Родина и другие произведения". Составление и послесловие В.Вайнштейна. Иерусалим, 1981 г.

Lunc, Lev: Zaveščanie Carja : neopublikovannyj kinoscenarij : rassказы; stat'i; recenzii; pis'ma, nekrologi. (Lev Lunc. Sostavlenie i predisl. Vol'fganga Šrika. - München : Sagner, 1983.

Л. Лунц и "Серапионовы братья". Корреспонденция. В журн.: "Новый журнал", № 82, Нью-Йорк, 1966, сс. 136-192; № 83, 1966, сс. 132-184; № 84, 1966, сс. 300-301; Горький и Лунц "Два письма" № 97, 1969, сс.285-287 (Публикация Гари Керна).

Э.Т.А. Гофман "Серапионовы Братья", Сочинения в 2-х томах, Минск, "Navia Morionum", 1994.

"Серапионовы братья о себе" (журн. "Литературные записки". - 1922. - № 3)

Л. Лунц "Последняя статья, 1923" ("Новый журнал". - Изд. "Нью-Йорк". - 1965. - № 81)

Афанасьев 1982 - А.Афанасьев "Древо жизни. Избранные статьи", "Современник", Москва, 1982.

Бабель 1992 - И.Бабель "Сочинения", 1992, т.2, Москва, "Художественная литература".

Бельый 1969 - А. Бельый "Арабески", Wilhelm Fink Verlag München, 1969.

Н. Берберова "Лев Лунц" (газ.: "Дни". - Берлин. - № 475. - с. 6 - 7).

Вулис 1986 - А. Вулис "В мире приключений", Москва, Советский писатель", 1986.

Гаспаров 1994 - Б.Гаспаров "Литературные лейтмотивы. Очерки русской литературы XX века", Москва, "Наука", Издательская фирма "Восточная литература", 1994.

М. Горький "Неопубликованные письма", журн. "Литературное наследие", № 70, 1963 год).

М. Горький "Памяти Л.Лунца"(некролог), журн. "Беседа", № 5, 1924, сс. 61-62.

Долгополов 1988 - П. Долгополов "Андрей Белый и его роман "Петербург", Советский писатель, Ленинградское отделение, 1988.

Drozda 1990 - M. Drozda, Narativní masky ruské prózy, Univerzita Karlova, Praha 1990.

Hodrová 1993 - D. Hodrova, Román zasvěcení, 1993.

Жирмунский 1962 - В. Жирмунский "Вопросы теории литературы. Статьи 1916-1926", Mouton & co, 1962, 'S - Gravenhage.

Жолковский 1994 - А.Жолковский "Блуждающие сны и другие работы", Москва, "Наука", Издательская фирма "Восточная литература", 1994.

Замятин 1967 - Е.Замятин "Лица", Нью-Йорк, 1967.

Замятин 1988 - Е.Замятин "Сочинения", Москва, "Книга", 1988.

Каверин 1977 - В.Каверин "Освещенные окна. Трилогия" в кн.: "Избранные произведения", т.2, Москва, 1977.

В. Каверин "Письма Л. Лунцу" ("Литератор." "Дневники и письма", Москва, изд. "Советский писатель", 1988)

В. Каверин "Речь, не произнесенная на восьмой годовщине ордена Серрапионовых братьев" ((Э.Т.А.Гофман "Серрапионовы братья". "Серрапионовы братья в Петербурге". "Антология". (Москва. - изд. "Высшая школа". - 1994).

Т. Кампанелла "Город Солнца", 1954.

Лотман 1996 - Ю.М.Лотман "Внутри мыслящих миров. Человек - текст - семиосфера - история", "Языки русской культуры", Москва, 1996.

Луначарский 1922 - А.В.Луначарский "Фома Кампанелла", 1922

Луначарский, А.: "Письмо А.И.Южину от 26 июня 1923 г. В сб.: "А.В.Луначарский: Неизданные материалы". Под ред. В.Виноградова и др. (в журн. : "Литературное наследство", т. 82), Москва 1970. /О Лунце см. сс. 375-378/.

Максимов 1981 - Д.Максимов "Поэзия и проза Ал. Блока", Советский писатель, Ленинградское отделение, 1981.

Манн 1966 - Ю.В.Манн "О гротеске в литературе", Советский писатель, Москва, 1966.

Манн 1976 - Ю.В.Манн "Поэтика русского романтизма", "Наука", Москва, 1976.

Метченко, А.: "Историзм и догма". В журн.: "Новый мир", 1956, № 12, сс. 223-238).

Минокин, М.: "Серапионовы братья" в зарубежном истолкованиях". В журн.: "Русская литература", 1971, №1, сс. 177-186. /О Лунце см. сс. 177-184/.

Одоевцева, И.: "На берегах Невы". В журн.: "Новый журнал", №№ 68, 71, 72, 74, 75, Нью-Йорк 1962-1964.

Розенталь 1987 - Д.Э. Розенталь "Поэтическая стилистика русского языка", Москва, Высшая школа, 1987.

"Русская литература XX века. Исследования американских ученых", Петро-Риф, Университет Джеймса Медисона (Вирджиния США), Санкт-Петербургский Государственный Университет, Санкт-Петербург, 1993.

М. Сломинский "Восемь лет Серапионовых братьев" ("Жизнь искусства". - 1929. - № 11)

“Тайна Израиля. Еврейский вопрос в русской религиозной мысли конца XIX-первой половины XX века”, София, Санкт-Петербург, 1993.

Топоров 1983 - В.Н.Топоров “Пространство и текст” в кн.: “Текст: семантика и структура”, “Наука”, Москва, 1983.

Тынянов 1977 - Ю.Н.Тынянов “Поэтика. История литературы. Кино”, Наука, Москва, 1977.

Тынянов “Льву Лунцу”(некролог) , газ. “Ленинград”, № 22, от 20 июня 1925 г., с.13.

Тынянов, Ю. : “Серапионовы Братья. Альманах первый” ./Рецензия/. В журн.: “Книга и Революция”, № 6, 1922, сс.62-64.

Федин 1967 - К.Федин “Горький среди нас”, “Молодая гвардия”, 1967.

Форш 1931 - О.Форш “Сумасшедший корабль”, Ленинград, 1931.

Чуковский 1965 - К.Чуковский “Чукоккала”, Москва, 1979.

Шагинян 1971 - М.Шагинян “Серапионовы братья”. В: Собр. соч. в девяти томах, т.1, Москва, 1971.

В. Шкловский “Гамбургский счет” (“Издательство писателей в Ленинграде”, 1928)

Шкловский 1928 - В.Шкловский “Гамбургский счет”, Ленинград, 1928.