

НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ СОДЕРЖАНИЯ ПЬЕСЫ МИХАИЛА КУЗМИНА "СМЕРТЬ НЕРОНА"

*Ольге, Иосифу, Михаилу:
In memoriam*

Сколько лет тебе, скажи, Психея...
Мих. Кузмин

За последнее десятилетие творчество Михаила Кузмина вышло из длительной полосы полузабвения и привлекает пристальное внимание как истинных ценителей изящной словесности, так и исследователей русской литературы первой трети XX века. Однако среди обильных штудий как в России, так и за ее пределами, подчас богатых ценнейшим фактическим материалом, не так уж много попыток синтетического, проблемного освещения поэзии, прозы, театра "Калиостро из Саратова". Исключения составляют работа "Михаил Кузмин и Рихард Вагнер" безвременно ушедшего из жизни Геннадия Шмакова, подлинного основателя современного кузминоведения, и этюд Клауса Харера "Крылья" М. А. Кузмина как пример "прекрасной легкости". Этим авторов отличает исключительная добросовестность в подходе к освещению авторского замысла текстов Кузмина и широта контекстуального кругозора. Предлагаемые благосклонному вниманию читателя наблюдения над идейным содержанием пьесы "Смерть Нерона" преследуют ту же цель: попытаться разобраться в идейном содержании внешне непритязательной, вроде бы не претендующей на разрешение "мировых" проблем пьесы "Смерть Нерона", исходя, прежде всего, из авторского замысла.

Мы уже имели случай в статье "Пьеса Михаила Кузмина "Смерть Нерона": Новый взгляд" (Независимая газета. - М., 1997. - Ежемесячное приложение № 2. - С. 2) отметить, что содержание пьесы, которую Кузмин задумал в день похорон Ленина, никак не может быть сведено к антиленинскому, антисталинскому или антикоммунистическому памфлету, сатире на советскую действительность, чему-то вроде современной части "Мастера и Маргариты" Булгакова (не исключено, что последний воспользовался кузминской моделью совмещения двух временных планов - имперско-римского и советского). Даже при поверхностном чтении пьесы очевидно, что сатира на что бы то ни было не являлась целью Кузмина. И уж во всяком случае Нерон у Кузмина отнюдь не объект сатиры, что делало бы совершенно необъяснимым финал пьесы с появлением "вестницы жизни", девочки Тюхэ, благодарная память которой о Нероне приносит ему посмертное искупительное примирение с миром.

В свое время, при первом знакомстве, со сцены, с пьесой Альбера Камю "Калигула" я ощутил черты волнующего и необъяснимого родства этой вещи со "Смертью Нерона", прочитанной мной еще до ее обнародования, в 1976 году. Мотив неосуществимого желания овладеть лучом лунного света у Калигулы и куколка-талисман Тюхэ, боготворимая Нероном и "оживающая" уже после его смерти, показались мне чрезвычайно родственными, символизирующими их общее стремление к "недостижимому" (первоисточники - "Фауст" Гёте, Гофман, Бодлер); именно оно и стимулирует их внешне безумные, абсурдные поступки. Думается, что сопоставление двух пьес, возникнувших независимо друг от друга (Кузмин умер за восемь лет до напечатания "Калигулы", а Камю не мог читать неопубликованной "Смерти Нерона"), поможет высветить подлинное содержание шедевра театрального творчества Кузмина.

Обе пьесы возникли на сходном материале - "Жизнеописаниях двенадцати кесарей" Светония (правда, кроме римского "плана", у Кузмина есть еще и современный). Надо ли говорить о том, что и герои, и обстановка Древнего Рима у обоих авторов более чем модернизированы. Перед нами не Рим Альмы Тадемы, Семирадского или Сенкевича. Археологические реконструкции все в большей или меньшей степени условны, да и

нашим авторам они в принципе не нужны. Их цель - увидеть "истинную" пружину действий двух "безумных" римских цезарей, т. е. ту, какой она могла бы быть, если не считать их преступными сумасбродами.

Естественно, что при такой позиции и Кузмину, и Камю чужд морализаторский или повествовательный ("описывай, не мудрствуя лукаво") подход римских историков - отнесение всех преступлений на счет порочности природы или развращенности безграничной властью (в последнем случае может возникнуть вопрос, почему эта власть не развратила "божественного", с точки зрения Светония, Августа).

Но дело не только в этом. Возможно, и Кузмин, и Камю уже предчувствовали постановку той проблемы, которая встает перед историками в наши дни; можно ли вообще считать античную историографию историографией, есть ли в ней хоть малая толика надежности, не является ли она только разрядом словесности, повествовательной прозы, отражением сугубо авторского видения увиденного и услышанного (впрочем, и сами историки античной эпохи себя "учеными" не считали). Возможно, оба автора знали и о современных им трудах, где, скажем, большая часть обвинений против Тиберия, после тщательного расследования, была объявлена наветами и клеветой.

Итак, что же движет протагонистов двух рассматриваемых драм? Начнем с Камю. Камюсовский Калигула не приемлет "удел человеческий", смертность человека, обесмысливающий его существование:

К а л и г у л а. [...] Эта смерть ничто, клянусь тебе; она лишь знак той истины, которая делает для меня луну необходимой. истина эта совсем простая и ясная, слегка нелепая, но ее трудно открыть, и с ней тяжело.

Г е л и к о н. Что же это за истина, Кай?

К а л и г у л а. [...] Люди умирают, и они не бывают счастливыми.

Г е л и к о н. [...] Ну, Кай, с этой-то истиной неплохо ладят. Посмотри вокруг. Это не мешает им завтракать.

К а л и г у л а. [...] Но ведь тогда всё вокруг меня ложь, а я-то хочу, чтобы жили в истине [...] (I, 4).

Интересно отметить, что антиэстет Камю, родственность которого своему герою вне всякого сомнения, вплетает все же в тему неприятия мира "эстетическое" обоснование - на равных правах с бессмертием среди желаний Калигулы лунный свет. В самом начале пьесы Хереа неодобрительно говорит об "артистизме" Калигулы:

Х е р е а. [...] Император артист, это неприемлемо. Разумеется, одного или двух мы уже имели. Паршивые овцы есть повсюду. Но у других хватало вкуса оставаться должностными лицами. (II, 2).

И вот здесь уже начинаются точки соприкосновения Камю и Кузмина. Если вопросов "философии существования" Нерон у Кузмина не ставит, то натурой артистической он бесспорно является - уже в детстве он искусно или, по крайней мере, эротически танцует качучу (намеренный анахронизм), восхищается собакой Алкивиада и т. п. Но то, что только сопровождает экзистенциальные размышления Калигулы, у Нерона Кузмина становится содержанием его личности по мере ее становления. С одной только существенной поправкой: будучи "натурой артистической", Нерон не художник (прибегнем к известным словам Бальзака о Люсьене де Рюбампре). И не только потому, что он дилетант, а потому, что еще ничего не создав, он думает об успехе и всеобщем поклонении:

Н е р о н. Я не хочу, чтобы меня жалели!

Л е п и д а. Чего же ты хочешь?

Н е р о н (раздраженно). Чтобы меня любили. (I, 3).

Н е р о н. [...] Я ни от кого не буду скрывать своего лица, для всех буду танцевать. Я всем буду радость, утешение, опора. Само имя Нерон будет звучать как благовестие! (I, 9).



Ольга Арбенина - гимназистка



Ольга Арбенина в начале 1930-х годов

Получив, путем преступлений, безграничную власть, Нерон откровенно небрежет своими обязанностями правителя, "администратора" (по слову камюсовского Хереа). Но если Калигула стремится преодолеть абсурдность бытия усугублением этой абсурдности

своими сумасбродными поступками - осуществлением неосуществимого в виде искусственно вводимого голода, "богоравной" жестокости и т. п., то "артистическая" по преимуществу натура Нерона тяготеет к творению "красоты", понимаемой прежде всего как искусственное, противоестественное (бодлеровский мотив):

А р х и т е к т о р [...] Потолок раздвижной.

Н е р о н. А как ты этого достигнешь?

А р х и т е к т о р. Очень просто. Ряд скрепленных пластинок из слоновой кости, они могут заходить одна на другую, и таким образом образуются отверстия для того, чтобы проходил воздух или чтобы можно было осыпать присутствующих цветами. Потолок можно и совсем убрать.

Н е р о н. Очень хорошо. У тебя есть вкус. Наконец-то я буду жить по-человечески.

А р х и т е к т о р. Таким образом, Палатин будет соединен с Эсквилином.

Придется для этого снести квартала четыре.

Н е р о н. Разумеется. Стоит ли говорить об этом. Очень хорошо. Благодарю тебя. [...] (II, 4).

Но общее и при таком "философском", и при таком "эстетическом" отношении к действительности это насилие над ней, ее "отрицание", принимающее порой комически бессмысленные формы - "опыт с порошком из слоновой кости в виде удобрения" у Нерона, предписанное Калигулой поклонение патрициев Кесонии, исполняющей роль Венеры, как самой пеннорожденной богине. "Художественной натурой" Нерон остается и в последние минуты своей жизни. Казалось бы, он подошел уже к самой грани осознания истин камюсовского Калигулы, но не может расстаться ни с представлением о себе как об артисте, ни с позированием перед своим окружением (невозможно не вспомнить "Фюрера германской нации", перелагающего для клавира в свои последние часы в бункере траурный марш из "Сумерек богов"; почти в это же время Муссолини встретил свою смерть просто и достойно):

Н е р о н. [...] любил я катастрофические случаи, думая, что тогда менее всего без примеси, без условности проявляются простейшие человеческие чувства. И что же? Эти чувства не более, как чувства животного, собаки, кошки, кролика, курицы, воробья, льва, если хочешь. Гордиться нечем, Нерон такой же, как и все. Но как бы там ни было, я хотел всех осчастливить, я искренно любил искусство, был предан ему, так что со мной умрет... (*Вздрагивает.*) Во мне мир лишится большого артиста. [...] Плачьте сильнее. Это придает мне силы" [...] (III, 6).

И по мысли Кузмина, и по мысли Камю подобные "артисты" и "философы" на троне подлинны бичи человечества, хотя Камю и предельно приближает чисто философский аспект размышлений Калигулы к своим собственным, а мысль, что на троне уместен "администратор", а не поэт высказывает "реалист", "буржуа" Хереа. Но здесь мы уже имеем дело со специфической "полифоничностью", "амбивалентностью" модернистской литературы. Существенное же различие в том, что своему Калигуле Камю придает черты трагического величия (поэтому советская критика была более права, когда называла эту пьесу фашистской, чем, когда, сменив вехи, объявила ее антифашистской, и личная политическая позиция Камю в этом случае никакого значения не имеет). У Кузмина же Нерон фигура по преимуществу (хотя и не исключительно) комическая (при этом конечно не надо забывать о специфике рафинированного кузминского юмора, его "хрустальной" (А. Блок) иронии). "Оправдание" Нерона не в его "мировой скорби", не в демонической одержимости неразрешимыми в плане "чистого разума" проблемами человеческого

бытия, а в том, что оставалось в нем человеческого, что подчас привлекало к нему сердца людей, таких как видевшая его в Греции девочка Тюхэ:

Д е в у ш к а [...] Император вдруг посмотрел из всей толпы на меня и говорит: "Девочка, о чем ты плачешь? У тебя горе, обида? Скажи, я все могу сделать, я - Нерон". - "Я плачу оттого, что вижу тебя, божественный". - "Как твое имя?" - "Тюхэ". - "Тюхэ? У тебя счастливое имя, и я редко встречал таких хорошеньких девушек". И проследовал дальше. Это было на всю жизнь. С тех пор, взгрустнется ли мне, обидит ли кто, пойдут ли маленькие неудачи - я вспоминаю, что у меня счастливое имя и что есть император, который редко встречал таких хорошеньких девушек, как я, - и мне становилось тепло и спокойно, сердце начинало петь, руки так и летают, нужные люди сами попадают навстречу, и я чувствую себя под охраной божественного демона Нерона. [...] (III, 8)

Характерно, что и у подчеркнуто "мужественного", стоящего "по ту сторону отчаяния", "активного" Камю проскальзывает эта тема "спасительности" "вечно женственного" человеческого чувства, человеческого сердца:

К а л и г у л а [...] И на всех лицах, что устремляются ко мне из глубины горькой ночи, в их чертах, сведенных ненавистью и тревогой, я действительно признаю того единственного бога, пред которым я мог бы склониться в этом мире: жалкого и слабого, как сердце человека. [...].

Нам осталось подвести некоторые итоги сказанному. Смыслом своих пьес и Кузмин, и Камю показали, что любое отвержение "живой жизни", попытки ее "эстетического" или философски-практического "преодоления", любое насилие над жизнью лишь усугубляет ее несовершенство (Кузмин) или абсурдность (Камю). У Камю фигура "борца с роком" дана в плане трагической патетики, причем эта патетика не может подчас не вызвать специфических подозрений, если только не абстрагироваться полностью от мысли о времени обнародования пьесы (1944) и тем более не вспоминать о таких литературных персонажах, как "Бог Курт" Моравиа, в сущности, очень близкий камюсовскому герою. У Кузмина же комизм фигуры Нерона, в соответствии с общей релятивистской мировоззренческой установкой автора (один из любимых писателей - Анатоль Франс), а также лирически приподнятая сцена "оправдания" Нерона эстетически как бы "снимает" вопрос о моральной допустимости героизации матереубийцы, жестокого гонителя христиан, вероломного тирана.

Но есть одно "отягчающее обстоятельство". В отличие от Камю, Кузмин обращается в своей пьесе и к христианской теме. Особенности ее трактовки требуют отдельного рассмотрения. Ограничимся пока лишь беглыми, но на сегодня уже бесспорными для нас замечаниями. По существу, для Кузмина и христианство, и Нерон, и автор пьесы о Нероне, пироман, как и он, Павел Андреевич Лукин сходятся в одном, в неприятии "мира сего", "живой жизни", которую автор "Александрийских песен" ценит превыше всего, несмотря на ее "тленность". Нерона искупляет благодарная память Тюхэ, Павла после совершенного им террористического акта ждет душевное и нравственное выздоровление. На христианстве, по крайней мере, на церковно-догматизированной ортодоксии, Михаил Алексеевич Кузмин, похоже, ставит крест. Религия для "лентяев", "пролаз", которые совершают "трусливые преступления вроде лжи и кражи, мошенничества, надеясь на прощение", ему, как и его Нерону (II, 8), не нужна. Думается, что устами Нерона говорит сам Кузмин, когда тот заявляет: "Это невежественное месиво из всяких вероучений. То же, что там ново, под силу только очень сильным людям, высокостоящим". Читая эти строки, сразу вспоминаешь высказывания начала века круга Мережковских о

христианстве как религии для избранных. Но ни они, ни даже т. н. религиозный Ренессанс "серебряного века" практически ничего православной церкви не дали. К роковому рубежу 1917 года как русская церковь, так и русское "просвещенное" общество пришли совершенно неподготовленными, и это было предопределено всем предшествующим ходом их развития. Индифферентизм к официальному дореволюционному православию еще можно понять. Но отрицание за церковью возможности духовного возрождения в обстановке небывалых после первых веков христианства гонений на нее, как бы оно ни проявлялось, пусть даже в виде безразличия или презрительной иронии к "попам", сделало возможным самый размах этих гонений. К 1920-м годам о христианстве Кузмина можно говорить только в чисто условном, бытовом плане.

30.06.97
Нюрнберг