

НЕРОН И ДРУГИЕ

К выходу в свет "Театра" Михаила Кузмина

*Владимиру Кадышеву:
In memoriam*

Мне надо то, чего нет на свете...
Зин. Гиппиус

Вслед девяти томному изданию "Прозы", издательство университета Бэркли (Оклэнд, Калифорния, США) выпустило в свет двухтомный "Театр" М. А. Кузмина (составитель, по авторскому плану, А. Г. Тимофеев, СПб., редакторы американские профессора-русисты Владимир Марков и Жорж Шерон). Серия "Современная русская литература и культура - Исследования и тексты" осуществила большое культурное дело: вместе с Мюнхенским "Собранием стихотворений" 1977 года в трех томах (редакторы - профессора Джон Малмстэд и Владимир Марков) мы имеем теперь корпус художественного наследия Кузмина. Дело остается за "Критической прозой" (готовится Жоржем Шероном и А. Г. Тимофеевым), и фундамент под будущее академическое полное собрание произведений Кузмина будет заложен. Когда оно осуществится, вопрос уже второстепенный. Важно, что Кузмин собран, он "нашелся", он "не потерян", его "добыли" из реки времен. И иначе и быть не могло. "Чародей", "александриец", "изящнейший" имморалист, "общий баловень и насмешник" дождался своего часа. Теперь, подобно своему рано ушедшему из жизни другу Сапунову в живописи, он навсегда останется тем "ключарем", который отомкнет калитку в "давно заглохшие сады русского эстетизма" (А. Эфрос) любому непредвзятому поклоннику - не будем бояться этого слова - красоты.

Конечно, в первую очередь это относится к его поэзии. Менее бесспорны достижения Кузмина в области прозы, очень неровной. Кузмин-драматург - явление, требующее еще всестороннего осмысления и оценки. Однако можно как угодно определять значимость драматургии Кузмина и по отношению к остальному его творческому наследию, и к пьесам его великих или более амбициозных современников (вспомним, что в одно время с пьесами Кузмина публиковались и впервые ставились на сцене "Живой труп" Л. Толстого, драмы М. Горького и Л. Андреева), но одного за ней нельзя не признать - это ее очаровательного изящества, пленительного артистизма, естественной непринужденности. Впитавший в себя весь опыт символистской драматургии - от высоко ценившегося Кузминым Д'Аннунцио до А. Блока, театр Кузмина становится к ней в оппозицию своей нарочитой непритязательностью, демонстративной (но только кажущейся) беспроblemностью, отказом от "художественности" (в связи с последним надо отметить, что Кузмин, вопреки распространенному представлению, высоко ценил Л. Толстого с его "силой изобразительности без претензий на нее" в таких вещах, как "Фальшивый купон"). В известной степени дореволюционные пьесы Кузмина средокрестие театральных поисков постсимволизма. Для того, кто захочет подышать воздухом Дома интермедий, "Бродячей собаки", "Привала комедиантов", "Летучей мыши" Н. Ф. Балиева, войти в атмосферу споров о "старинном театре" и "театрализации жизни", чтение кузминских "комедий" о святых, "Венецианских безумцев", "Голландки Лизы", "скэтчей" и водевилей будет едва ли не самым надежным средством.

Но каково современное звучание драматургии Кузмина? Что перед нами - прелестный раритет, сохраняющий аромат давно прошедшей эпохи, или явление высокого искусства, не подвластное бегу времени, вечно живое и вечно волнующее? Статья А. Г. Тимофеева, помещенная в издании, ответа на этот вопрос не дает. Она постулирует существование "театра Кузмина", но от его характеристики уклоняется, отмечая лишь по ходу дела появление новых черт кузминской драматургии, начиная с 1917 года. "Театр Кузмина" берется как некое апробированное, занявшее прочное место в истории драматургии

явление, представления о котором надо только уточнять и отшлифовывать. Мы не склоняемся к подобной позиции и полагаем, что эстетическая и проблемная характеристики драматургии Кузмина еще не сделаны. И, конечно, очевидно, что Кузмин-драматург намного уступает Кузмину-поэту. Мы готовы были бы даже сказать, что пьесы Кузмина принадлежат и околичностям истории русской литературы, если бы ... если бы не было "Смерти Нерона".

"Смерти Нерона" принадлежит совершенно особое место среди сочинений для театра М. А. Кузмина. На ней нет (или почти нет) налета рукоделья, в той или иной степени присущего остальному его драматургическому творчеству. Если последнее само по себе представляет интерес лишь исторический, загораясь только светом личности Кузмина и его поэзии, и, в общем-то, заслуживая жестокое, но неопровержимое определение Нины Берберовой - "разные пьески", то "Смерть Нерона" позволяет говорить о Кузмине как о значительном драматурге без всяких скидок на его поэтический гений. И дело не в пресловутой "театральности", которая может проявлять себя по-разному - то как "театральность" Скриба, то как "театральность" Ибсена или Метерлинка. В конце концов, важно лишь одно: способна ли пьеса вызвать интерес у более или менее широкого зрителя - современника автора и человека последующих поколений. "Смерть Нерона" читается с интересом, нет ощущения старомодности, не скажем: нафталинности, дающей о себе знать, когда, к примеру, пересматриваешь "Орфея" или другие фильмы Кокто. Пьеса буквально рвется на подмости (Кузмин тешил себя мечтами о ее постановке Сергеем Радловым, прекрасно понимая несбыточность этих мечтаний в советской действительности 20-х годов, да и режиссер Радлов был не ахти какой - "любил кашу и простоквашу", как поиздевы-вался сам же Кузмин, полагая, что "настоящий" режиссер, вроде Мейерхольда, должен быть плотояден).

К сожалению, в этюде А. Г. Тимофеева, посвященном театру Кузмина, исключительность "Смерти Нерона" не подчеркнута. Что касается проблематики пьесы и ее художественного своеобразия, то, следуя в основном за уже сказанным до него (М.-Л. Ботт и др.).

А. Г. Тимофеев лишь несколько смещает акценты, видя в пьесе протест против любой духовной тирании, будь то христианство или большевизм. От интерпретации текста "как такового" А. Г. Тимофеева и его предшественников уводят различные, по-своему интересные, но, в сущности, лишь вспомогательные архивные данные. Можно даже сказать, что, предвзято поданные, они низводят новаторскую и многосмысленную пьесу до уровня плоского политического обличительства, до которого никогда не опускался М. А. Кузмин.

Да, замысел написать "Смерть Нерона" возник у Кузмина сразу после похорон Ленина. 23 января 1924 года поэт записывает в своем дневнике: "После похорон погода утихла и смягчилась: все черти успокоились. Какое сплошное вранье и шарлатанство все эти речи, даже не "повальное безумие", а повальное жульничество, принимающее такие масштабы, что может сойти за безумие. Да и масштабы не самоуслаждение ли? Весь мир через пьяную блевотину - вот мироустройство коммунизма. [...] Придумал написать "Смерть Нерона".

И на основании этой записи может создаться впечатление, что будущая пьеса Кузмина, по крайней мере, в своей "нероновской" части - пьеса политически злободневная, направленная против коммунистического режима и его идеологии, проводящая прямые аналогии между "вождем мирового пролетариата" и одним из самых сумасбродных и жестоких тиранов античности. Соблазна подобной интерпретации не избежали, по-видимому, уже первые слушатели пьесы, начиная с 1926 (а не 1929, как полагают М.-Л. Ботт и А. Г. Тимофеев, года). Так, поэтесса, ученица Вячеслава Иванова Ольга Мочалова в своих заметках "Литературные встречи" (1956, РГАЛИ) сообщает: "Михаил Кузмин пришел к Чулковым (Москва, 1925-26 г.) нищий и оборванный, но стойкий духом. Он прочел пьесу "Нерон", вызвавшую общее восхищение блестящим остроумием. Пьеса остро современная". В свою очередь, в наши дни М.-Л. Ботт, основываясь на дате

окончательного завершения работы над пьесой (8 июля 1929 г.), считает возможным связать ее содержание с "началом самодержавия Сталина". Но даже если не принимать во внимание то обстоятельство, что работа над пьесой была завершена в основном уже к 1926 году, подобная актуализация содержания пьесы вряд ли законна в принципе.

Кузмин писал не о Сталине, не о Ленине, не даже о "коммунистическом эксперименте". "Смерть Нерона" - пьеса философская, а не политическая. Пусть не обманывают нас многочисленные реалии кузминской современности в ней - пятилетки, предстающие в виде четырехлетних планов Нерона, доморощенно-убогие проекты покорения природы ("опыт с порошком из слоновой кости в виде удобрения"), изъятие церковных ценностей (пародийная частушечная похвальба "Божьи храмы оберем"). Цель этих намеренных анахронизмов - создание эффекта "отчуждения", являющегося одним из характернейших признаков интеллектуального театра XX века (Шоу, Пиранделло, Брехт). У Кузмина эта игра с иллюзией сценического правдоподобия легка, изящна, далека от какой-либо демонстративной нарочитости. Но это игра, и почти только игра.

Гораздо существеннее для понимания идейного замысла пьесы те ахроничные, вневременные черты, которые сближают двух главных ее героев - Павла Лукина, автора разворачивающейся внутри нее и параллельно с ней пьесы "Смерть Нерона", и протагониста этой "инкрустированной" пьесы римского кесаря Нерона. Нетрудно заметить, что эти общие черты так или иначе вызывают в памяти образ Иисуса Христа. Причем иногда эти парадоксальные сближения даже граничат с кощунством, как в сцене смерти Нерона, где он восклицает, подобно Христу в Гефсимании: "О, если бы меня миновала чаша сия..."

Что это? Двойничество, переселение душ, повторяемость личностей и событий? Автор предоставляет нам возможность любого ответа, тем более что для него это не так уж существенно, а существенно то, что сближает Христа - Нерона - Павла (- Дуче - Фюрера, добавит иной): их отрицание реальной действительности, живой жизни, "мира сего", "бунт" против нее (религиозный у Христа, "эстетический" у Нерона и его позднейших инкарнаций, анархический у Павла). В этом смысле кузминский Нерон прямой предшественник камюсовского Калигулы, не приемлющего удел человека, его судьбу в абсурдном мире (отметим попутно, что эти сугубо экзистенциальные, присущие мышлению XX века проблемы и Кузмин, и Камю ставят на материале, почерпнутом у римского историка Светония, соответственно его препарировав). И, как у героя Камю, у кузминского Нерона есть свой рок или, если угодно, свое этико-эстетическое оправдание: у Калигулы они воплощены в недостижимом желании завладеть лучом лунного света, для Нерона связаны с таинственным талисманом-куколкой Тюхэ (талисман, изображающий девочку, упоминается у Светония без имени, но появление ожившей Тюхэ в последней сцене, конечно, целиком обязано поэтическому воображению Кузмина). Монолог Тюхэ (по-гречески Судьба, Случай, а прототипом ее была "самая белая, самая нежная" - актриса, затем художник О. Н. Гильдебрандт-Арбенина, воспетая Гумилевым и Мандельштамом) принадлежит к числу лучших страниц поэзии-прозы Кузмина. Та магия поэтического внушения, которая не вполне проявила себя в аналогичной сцене приезда к выздоравливающему Павлу его брата Федя, здесь присутствует ощутимо и действенно, и, выслушав рассказ-исповедь "девочки из Коринфа", мы готовы, почти так же растроганно, как внимавшие ей женщины, воскликнуть: "Тюхэ! Тюхэ! Она нашлась, не потеряна, ее добыли из воды, она вернулась к Нерону, его девочка, его хранительница Тюхэ. Трижды блаженна ты, пришелица, вестница жизни!"

Опубликованная в 1977 году в Мюнхене, пьеса "Смерть Нерона" в России была впервые напечатана в 1991 году. Источником текста послужила неправомерно машинописанная из архива О. Н. Гильдебрандт-Арбениной (в настоящее время в Музее Анны Ахматовой в Фонтанном Доме в Петербурге). А. Г. Тимофеев уверяет, что следовал другому, правленному, хотя и не автором, экземпляру этой же машинописи, выполненной Е. Н. Шадринной, из того же Музея Ахматовой. Сличение публикаций 1977 и 1991 гг. с

публикацией А. Г. Тимофеева заставляет усомниться, что в его руках был "высоко аутентичный автограф" (варваризм выражения на совести автора) источник. Текст ничем не отличается от текста 1977 года и его "пиратского" (? - в 1977 году право на издание тоже ни у кого не приобреталось) воспроизведения 1991 года. Не восполнено ни одно значившееся в них неразобранное место, не устранены бесспорно устранимые искажения - "Волош." вместо "Иосиф" (очень мило, как говаривала Ахматова) и др. Но что говорить о текстологии пьесы, автограф которой, видимо, потонул в глубинах НКВД после ареста в 1938 году наследника Кузмина писателя и художника Юрия Юркуна (Иосифа Юркунаса) - увы, и в остальной своей части издание не свободно от опечаток и искажений: вместо "пентюхи" читаем "пентюки", вместо "куранта" - "куранча" и т. п. В сочетании с педантично проставленными угловыми скобками, когда зачем-то восполнены авторские сокращения типа "Г-н" и "Г-жа", это производит довольно забавное впечатление.

28.12.96
Нюрнберг