

Кирилл ЯМЩИКОВ

И МЕДЬЮ БУДЬ

Михаил Кузмин. Смерть Нерона: Пьеса / Подгот. текста, коммент. и послесл. Лады Пановой; ил. Татьяны Свириной. – СПб: Издательство Ивана Лимбаха, 2025. – 264 с., ил.

Судьба этой «пьесы в трёх действиях и двадцати восьми картинах» типична для всякого большого высказывания, что случается между эпох и неминуемо проваливается в безвременье. «Смерть Нерона» была задумана Кузминым по следам похорон вождя русской революции, но обрела крылья только пять лет спустя. Во многих отношениях *актуальная* драма о писателе-эмигранте, становящемся героем (заложником?) им же написанного труда, чересчур заметно противопоставляла себя литературной погоде конца 1920-х годов и точно не могла оказаться на сцене.

Неправдой при этом было бы сказать, что «Смерть Нерона» антонимична духу советской драматургии той поры. Близки в трагикомических очертаниях, гротеске – пускай и не всегда намеренно – «Самоубийца» (1928) Николая Эрдмана, «Хочу ребёнка» (1926) Сергея Третьякова, «Заговор чувств» (1929) Юрия Олеши, «Квадратура круга» (1927) Валентина Катаева. Все они разглядывают человеческую психологию в непривычном для последней антураже «нового быта», который, по выражению Николая Заболоцкого, «даруя милость, в тарелке держит осетра».

Пьеса Кузмина – при всём её масштабе, надрыве – чернейшая трагикомедия, карнавальное подспорье которой лишь сильнее выявляет алогичность времени, движущегося, если верить автору, куда-то не туда («The time is out of joint; – O cursed spite, That ever I was born to set it right»). Действие разделено на три временных отрезка: дни-часы-минуты императора Нерона, последнего из династии Юлиев-Клавдиев (от детства к падению); тяжкую современность Павла Андреевича Лукина, несчастного русского литератора, занесённого снегами истории в Рим; и его же, Павла Андреевича, годы относительного саратовского парадиза.

Выстраивается контекст. Фрески из беспутства Нерона – отрывки той самой пьесы, которую Лукин пишет в Риме, уже обзаведшись женой и наследством; саратовские проделки, в свою очередь, намечают истоки всей последующей кутерьмы (хотя и даны Кузминым намеренно поздно). Волнений хватает всюду. Эмигранта подозревают в сотрудничестве с кем угодно, кроме самого себя (фашисты! коммунисты!), Нерона последовательно завлекает бездна меона, и только в предреволюционном Саратове мы наблюдаем тоску, относительно успешно подменяющую собой *эклогу*; разве что ничтожеством пахнет каждый тамошний разговор.

«Играть в кости с какими-то проходимцами, посещать притоны, громить жалкие харчевни, избивать полицейских – и в награду купленные похвалы прихлебателей за “молодечество” юного императора. Юность твоя пройдет очень скоро, Нерон, и не такими чудачествами насильно удержать её сможешь. Не юностью ты будешь жить на страницах истории. Так же как и не пением своим ты себя обессмертишь. К чему эти смелые претензии профессионала? Неужели у тебя так много свободного времени, что ты не знаешь, чем занять его?».

Брак Лукина катастрофичен. Выясняется это по ретроспективным прощуп-пожалуйста, слезоточивым монологам о горькой доле творца. Сначала он признаётся: «Вот Иволгины думают, что писатель не тот, кто пишет, а тот, кого печатают, вроде ремесленного цеха. Они правы, конечно. Да мне-то противно», но уже через два-три вздоха прибегает к самым ничтожным приманкам, дабы обратить на себя внимание

кокетливой Мари («У меня очень богатый отец, если вам это интересно»). Растоптанный интеллигент, техническая пауза между Ромашовым и Кавалеровым.

Реальность купируется письмом.

Вот Мари замечает воздыхателю – прежде чем поцеловать: «Фу, какой вы мокрый», а между тем император Нерон, обнесённый слухами, лестью и потными ручками, протяжно описывает Фаону свои кошмары, отмечая, в частности, что «тут же выплывает Агриппина и вылезает на берег, как тогда, когда её судно потонуло и она сама спаслась вплавь. Я целую её и говорю: “Фу, какая ты мокрая”». Рекурсивный характер этих сцен показателен, нарочит: Кузмин сближает жестокость античных восходов и сумятицу мещанского, как бы прибившегося к достатку одиночества. Что лучше? Что хуже?

Обговорим и сценические перспективы такого письма. Перед нами, очевидно, Lesendrama, предназначенная в первую очередь для чтения и ассоциативного восприятия (разбежавшись, прыгну со скалы). Уже затем – прямота иллюстраций: кинжалы, факелы, вскрики. Шекспировские громы, закатанные в банку эпического театра Брехта; вот что, наверное, выходит на передний план. Если же затрагивать техническую реализацию, то понадобится «что-нибудь вроде сценического поворотного круга», как завещал будущим режиссёрам-постановщикам Воле Шойинка, предуведомляя свою главную пьесу «Смерть и конюший короля» (Death and the King's Horseman, 1975).

«Старик. Братья, запирайте дома, лавки, мастерские, бросайте жён, матерей, любовниц, выходите на улицу и ждите. Близок час. Антихрист воцарился. Не служите в войсках, не платите налогов, не регистрируйтесь, не квалифицируйтесь — всё это печать антихристова. Выходите все и будьте все как одно тело. В единении спасение наше.

Голоса. Долой шута! в мешок его! лучше Нерону наденем мешок! Давно заслуживает. Хлеба, хлеба! в Британии поражение, в Армении неудача, Сирия отложила. А он всё поет. Звёзды грозят бедствием. В Галлии явился мститель. Виндекс так и зовется. Да здравствует Виндекс! Легионы идут на Рим. Галльский петух прокричит зарю освобождения».

Последние дни – что Лукина, что зеркально преломлённого Нерона, – стремительно отбрасывают нажитый гуманизм. Полотно смыкается, обрушаясь: и выходит, что римские колонны увиты плющом модерновой полифонии, что всё это из Паунда, из Элиота, из кубистов-экспрессионистов, только, собственно, не из Античности и её ностальгического огня. Кузмин обрубает право на стилизацию, коверкает мир своей культурологической страсти. Даже забвение даруется неравномерное: если Нерон всё-таки выкрадывает у парок кровавую пряжу, лицом к лицу встаёт с поражением, то Лукин этого поражения не доискивается, поскольку схвачен безумием, тихим швейцарским слюноотделением.

«Доктор. А вы знаете, что вы лишились всех ваших денег?

Павел. Знаю, хотя не помню, от кого я это узнал.

Доктор. Теперь вам придётся заново начинать жизнь.

Павел. Жизнь?

Доктор. Конечно. И совсем на других началах. Предоставьте человечеству заботиться о человечестве, вы человек – и смотрите на человека. И не считайте себя благодетелем. Теперь вы – как ребёнок, без сил, без средств, но вы знаете, в чём нет силы и что не является и средством. Вы знаете, где ложный путь, это уже многое.

Павел. Но ведь вы просто владелец этой дачи, не более.

Доктор. То, что я вам говорю, вам сказал бы всякий человек, не заражённый отвлечённой мечтой».

Страх и трепет в кантоне Дури – последние дни последнего человека. Финал пьесы взвихрён бульварным мелодраматизмом, выстрелами и окриками, которые всегда были интересны Кузмину как элементы далёкого и всё же крайне примечательного (нелепостью? предсказуемостью?) стиля. Трафарет на то и трафарет, чтобы распалить

инстинкты. Жизнь Лукина превращается в функцию, алгоритм; бытие Мари и патологически влюблённого в неё барона Штейнбаха обрывается настолько горько и нелепо, что нельзя не сдержать нервного смеха.

«Я капризничаю, кокетничаю, приказываю, соглашаюсь или не соглашаюсь, а не разговариваю». Честность в бессмысленном мире равна площадной забаве. Кузмин вытягивает мизантропию, умерщвляя ритуал говорения (едва ли не самый важный для театра). Речь его марионеток вскорости напоминает глоссолалию «Лысой певицы» (*La Cantatrice chauve*, 1948), однако Ионеско балагурил-измывался, а Кузмин *ужасается*. Оправдание бессмыслицы кажется ему преступлением ещё большим, чем, собственно, бессмыслица как таковая; и мир оказывается тем самым пиром во время чумы.

Как известно, пятый удар форели приходится у Кузмина на май месяц. Финал его и вовсе отмечен полуденным ужасом, лишённым рифмы и благочестия: «Кто выдумал, что мирные пейзажи не могут быть ареной катастроф?». Итоговое высказывание поэта – укомплектованное в многоярусную, корабельную драматургию, – в основе своей глубоко беспощадно, и отыскать рядом с ней добро, негу, свет, пролитый однажды «Александрийскими песнями», затруднительно. Однако если мы возьмём фрагменты пьесы о Нероне и вынесем за скобки самого Лукина, то получится, как ни странно, живописное моралите.

«Нерон. Я не могу, я не могу больше молчать! Тетя, вы все, небо, орёл, боги, камни, собаки, пыль, воздух. Слушайте, слушайте. Я клянусь. Если милость богов до конца прострётся, звезда моя пойдёт назначенным путём, если я достигну уготованной мне высоты, я клянусь, все будут счастливы; ни одной минуты не пройдёт без благодеяний, ни капли крови не прольётся, я всё отдам, судить я буду милостиво, никто не уйдёт от меня с пустыми руками, 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!

Служанка. Не подходите к нему, не прикасайтесь к нему. Свят час, свят дом, свято место, свят Нерон».

Что ещё мог завещать потомкам уставший, стеснённый обстоятельствами поэт, оставшийся без родного *хронотопа*? Смешки, камни, рассечённую звезду, мочёное яблоко эротизма. До смерти в первомартовском Ленинграде оставалось семь комнатных, свет-газ-вода, лет, до ареста Юркуна – чуть больше. Сейчас поздний Кузмин открывается нам полноправно, ровно так, как и должен был открыться современникам (вообразим – фанфары, рёв, букеты), однако ещё вчера такое положение дел мнилось фантастическим.

Внимание наших с вами двадцатых годов – которые уже кто-то находчиво окрестил «тёмными» (я, впрочем, такого взгляда на ситуацию не придерживаюсь) – к феномену неофициальной ленинградской культуры само по себе готовая почва для метафор, дискуссий и спекуляций, однако я обойдусь примечанием к объяснимому: если над такими сложными, крупными, лихими фигурами как Вагинов и Кузмин ворожат денно и нощно, то, получается, и время их прозы синхронизировалось не с кошачьим прищуром НЭПа, а с нашим лакированным полумраком.