

М. Кузмин

ВЛЮБЛЕННЫЙ ДЬЯВОЛ

Пантомима

Публикация А. Г. Тимофеева

Печатаемая ниже «пантомима» М Кузмина «Влюбленный дьявол» продолжает серию публикаций его неизданного драматического наследия, начатую исследователями в последнее время.¹ Кроме того, это произведение, подобно уже увидевшим свет «Соловью», «Коту в сапогах» и миниатюре «Все довольны. (Из Боккаччо)», относится к той весьма значительной части кузминского театра, которая с изяществом и художественным успехом (не всегда, впрочем, сопровождавшимся постановочной удачей у современных автору зрителей) адаптировала известные сочинения западноевропейских писателей для русской сцены. Однако же мы далеки от того, чтобы утверждать, будто «пантомима» «Влюбленный дьявол» является подробной инсценировкой одноименной повести французского писателя Жака Казота (1719—1792). Написанная в 1916 г, пьеса Кузмина оказывается во многом неожиданным и экспериментальным театральным опытом, о чем не в последнюю очередь свидетельствует наличие словесных реплик в произведении жанра «пантомимы», как определял его сам Кузмин.

В 1910-е годы в драматургии Кузмина все более отчетливо наблюдается деструктивный подход к идеалу «прекрасной ясности». Катастрофические события, нарастающие в окружающем мире, ориентируют драматурга на преодоление прежних канонов в произведениях для сцены (последние тем не менее еще долгое время остаются в силе и питают прежнюю линию драматического творчества). В этот период в Кузмине просыпается обостренное внимание к новому виду искусства — кинематографу. В перспективе именно кино с его врожденной способностью ко

¹ Неопубликованная пьеса М. А. Кузмина «Соловей». Вступит. статья и публ. А. Г. Тимофеева//Русская литература 1991 № 4 С. 167—183; *Кузмин М.* Кот в сапогах. Подгот. текста, публ., <послесл.> А. Г. Тимофеева//Всемирное слово 1992 № 2 С. 37—41; Кузмин М. Счастливый день, или Два брата. Публ. и примеч. А. Г. Тимофеева//Новое литературное обозрение 1993. № 3 С. 5—25; *Кузмин М.* Зеркало дев. <Предисл.>, подгот. текста, публ. и примеч. А. Г. Тимофеева//Там же С. 143—148 (к сожалению, в данной публ. обширный фрагмент текста 2-го явления оказался по не вполне ясным нам причинам отнесенным к 1-му явлению); *Кузмин М.* Все довольны. (Из Боккаччо). Подгот. текста, публ. и примеч. П. В. Дмитриева//Всемирное слово. 1993 № 4—5 С. 41

всевозможным операциям над традиционной линейностью времени, в числе коих возможно не только чередование временных пластов действия, но и перенесение действия из одного временного плана в другой, становится тем вином, которое, наполнив старые мехи кузминской драматургии, приведет к видимому изменению ее внутренних свойств и необычайно расширит горизонты изображения (ср. такие пьесы, как «Вторник Мэри» (1917) или «Смерть Нерона» (замысел — 1924; 1927—1929), с традиционным театром).

Любопытно, что новому периоду драматического творчества предшествовало теоретическое обоснование Кузминым необходимости изменений в поэтике традиционной пьесы. В статье «О пантомиме, кинематографе и разговорных пьесах» драматург, ссылаясь на свое «увлечение за последнее время пантомимами и не столько самим кинематографом, сколько серьезными рассуждениями о нем»,² попытался обосновать право на существование особого сценического жанра — пантомимы, в которой отказ от произнесения актерами слов был бы неуместен.

«Едва ли возможны жесты и танцы, — размышлял в статье Кузмин, — которые не обуславливаются логической или душевной необходимостью, а представляют из себя, так сказать, бессмысленный арабеск, никуда не идущий дальше нашего чувственного зрения. Особенно жест, не доведенный до танца и, следовательно, не носящий в себе самодовлеющей красоты. Потому жест всегда предполагает за собою слово, тогда как слово может и не сопровождаться жестом. Отсутствие слов в пантомиме или балете (может быть, произносимых и не теми же артистами) доказывает только нежелание или неумение найти достаточно выразительные и быстрые слова, которые не замедляли бы темп действия. Мне кажется, что задача драматических писателей состоит в гармоническом соединении и примирении этих двух элементов, чтобы пьеса, отвечающая всем требованиям словесного искусства, имела бы в то же время и пантомимический план, чтоб в одном и том же произведении было, так сказать, две схемы, точно совпадающие одна с другой. Чтобы каждая сцена, вся совокупность сцен, давая полную возможность артисту проявить свой словесный талант, представляла такой же стройный план и для режиссера-балетмейстера. Это не значит, что слова будут иллюстрировать пантомиму, или наоборот, но оба элемента будут необходимыми. Таким образом, литературная часть драмы будет лишена тех словесных длиннот (хотя бы и первоклассной ценности), которые так не под силу нашим артистам, а пантомимическое зрелище лишится своей суматошливости и получит логический и эстетический смысл, точно совпадающий с замыслом автора. <...> Мне <. .> кажется, что соединение этих двух элементов и составит задачу ближайшего будущего»³

Опытами (удачными или нет — судить не нам) практического разрешения такой задачи стали, во-первых, пьеса «Духов день в Толедо», написанная в 1914 г. и поставленная А. Я. Таировым в московском Камерном театре как обыкновенная пантомима, т е пантомима без слов,⁴ и, во вторую очередь, сценическая адаптация повести Жака Казота «Влюбленный дьявол»

² Дневники писателей. 1914. № 3—4. С. 12.

³ Там же. С. 14—15

⁴ Премьера 23 марта 1915 г. Пьеса находится в печати.

ЛИЦА

Альвар.
Его друзья.
Биондетта.
Банкомет.
Патр<иц>ий.
Женщина в домино.
Художник.
Труфальдины.
Статуя.

Сцена 1-я

Развалины.
Выходят Альвар и его друзья.
Указывают на развалины.
— Это и есть место.
— Как оно мрачно!
— Как раз подходящее для вызывания духов.
Альвар смеется.
— Вы бы лучше сделали, Альвар, отложив смех до завтрашнего утра. До свиданья.
Уходят.
Альвар осматривает печальные развалины.
Потом очерчивает круг и начинает заклинания.
Появляется голова верблюда.
— Che vuoi? ^a
Заклинает еще раз.
Спрашивает, в каком виде явиться.
— В человеческом.
Является Биондетта в виде пажа.
— Che vuoi?
— Чтобы ты служил мне.
— Что я должен делать?
— Дай есть мне.
Неизвестно откуда появляется стол с фруктами. Альвар садится.
Невидимые музыканты играют на арфах.
Альвар хлопает в ладоши, стол исчезает.
Является Биондетта, докладывает, что лошади поданы.
Альвар уходит.
Биондетта долго смотрит ему вслед, потом осматривается.., словно прощается с развалинами.

^a Чего ты хочешь? (Итал.)

Наклоняется, целует землю, где стоял Альвар во время заклинаний, и быстро уходит.

Сцена 2-я

Игорный дом в Венеции. Зеркала.

Время от времени проходят маски.

За столом сидит патриций.

Банкомет все проигрывает. Больше нет ничего.

Патриций замечает, как в зеркале отражается невидная для публики (тоже видная только в зеркале) прекрасная женщина в черном домино.

Патриций предлагает играть на нее.

Банкомет соглашается.

Женщина медленно, вроде танца, выходит на авансцену.

— На черное домино!

— Идет!

Играют. Женщина танцует. Банкомет проиграл.

Патриций. Моя!

Женщина в это время сбрасывает черное домино и остается в белом.

Банкомет (*улыбаясь*). Мы ставили *на* черное.

Патриций сердится. Опять играют. Женщина танцует.

Банкомет. Ваша!

Патриций берет женщину под руку, как вдруг является художник, одетый как Тинторет, с толпою труфальдинов и уводит женщину.

Банкомет смеется и возвращается к столу.

Игроки возмущены.

Разделяются на две стороны.

Сверкают шпаги, свечи пылают. Некоторые стулья и канделябры опрокинуты.

За сценой рожки и мандолины труфальдинов, как на вербах.

Входит Альвар, за ним Биондетта.

Здоровается. Играет.

Биондетта сидит у его ног и передает время от времени кошельки с золотом. Звук золота сливается с мандолинами за сценой и треском свечей.

Проходят маски.

Альвар все проиграл. В отчаянии упал на стол. Проходят маски.

Биондетта осторожно подает еще кошелек.

— Чей? откуда?

— Бери, не спрашивай. Мой.

Альвар в ужасе берет кошелек, не спуская глаз с Биондетты; как лунатик, оборачивается к столу, бросает деньги.

Маски тихо кружатся.

Альвар все выиграл.

В восторге Биондетта вскакивает.

Смотрят на золото.

Все незаметно расходятся.

Альвар и Биондетта одни.

Все наше!

Детски восторженная игра с золотом: пересыпают, перебрасываются, почти танцуют. Вдруг Альвар вспоминает, кто его паж.

— Откуда деньги?

— Успокойся. Не спрашивай.

— Прочь, демон!

Отталкивает Биондетту.

Та падает. Волосы рассыпаются до пят.

Альвар (отступая). Кто ты?

— Та, которая любит тебя. Я покинула эфир для тебя, мой милый. Я — твоя раба, но позволь мне любить тебя.

— Хорошо. Молчи, молчи.

Покрывает Биондетту своим плащом, рассеянно забирает деньги и идет.

Биондетта издали за ним следует, как виноватая.

Сцена 3-я

Церковь. Могильный памятник: женщина стоит, подобрав широкие складки одежды.

Requiem.

Быстро входит Альвар, без благоговения, но и без дерзости.

Читает письмо от матери, целует его.

Requiem.

Осматривается. Поражен статуей, ее сходством с матерью.

Склоняет колена.

Статуя отворачивается.

Альвар в страхе.

Еще раз склоняется.

Статуя отворачивается.

Альвар вспоминает о Биондетте.

Тень ее, сопровождаемая демонами, скользит перед ним.

Отказывается от нее.

Тень исчезает.

Статуя опускает складку, и живые розы льются на ступени, как знак милости.

Альвар целует их и плачет.

Сцена 4-я

Дом Альвара. Двери в комнату Биондетты.

Альвар решительно и мрачно входит.

Слышит звуки клавесина.

Приоткрывает дверь.

Биондетта сидит у окна за клавесином.

Словно все существо ее поет о печальной оплаканной любви, эфирном огне желаний.

Альвар растроган, но овладевает собою.

— Прощай, Биондетта, я тебя отпускаю.

Биондетта неподвижна, только слезы льются ручьем.

— Прощай, Биондетта!

Та вдруг падает без чувств.

Альвар бросается к ней, целует лицо, шею, руки. Берет, как спасенную из воды, как ребенка, и бережно уносит.

Сцена 5-я

Альков. Биондетта лежит, Альвар сидит на кровати.

Биондетта приходит в себя.

— Альвар! ты? не уйдешь?

— Нет, нет.

— Ты любишь бедную Биондетту?

— Да, да.

Нежная игра объятий, поцелуев, вроде прятков на большой кровати.

— Любишь?

— Люблю!

Несколько раз одни и те же остановки в поцелуях, как припев, как никогда не скучное «люблю». Остановка, но не усталость. Биондетта странно:

— Ты любишь твоего бедного Вельзевула?

— Не надо. Люблю Биондетту.

— Я — Вельзевул и люблю тебя.

— Не шути, Биондетта.

— Глупый Альвар!

Лицо Биондетты все страннее и страстнее. Альвар озирается. Временами чудится голова верблюда.

От страха бросается в последние объятия.

Биондетта хохочет.

Огромная голова верблюда между ними сверху.

Альвар крестится широко.

Полог рушится мягко.

Биондетта, как облачко, улетает, словно зовя: «Альвар, Альвар!»

Темнота.

Светает.

Альвар стоит на коленях, опять светлый и простой.

Крестится еще раз медленно и благодарно.

Пьеса публикуется по беловому автографу: ИРЛИ, ф. 809, № 98, л. 1—4. Известны еще два автографа этой пьесы: черновой (ЦГАЛИ, ф. 232, оп. 1, № 11, л. 30—42) и белой (ИМЛИ, ф. 192, оп. 1, № 10, л. 1—6). По последней из рукописей «пантомима» опубликована в подготовленном нами издании драматического наследия М. Кузмина (Berkeley: Berkeley Slavic Specialties, 1994 [Т.] I). Хотя в незначительной степени белые автографы отличаются друг от друга, они не являются производными один от другого. Согласно авторским спискам работ, пьеса написана в 1916 г. (ЦГАЛИ, ф. 232, оп. 1, № 43, л. 11, 14). В основу пьесы положена повесть Жака Казота (1719—1792) «Влюбленный дьявол» («Le diable amoureux», 1772). К мысли о создании «пантомимы» Кузмина скорее всего привело появление нового перевода повести Казота в журнале, с которым поэт сотрудничал с 1914 г. См.: Казотт Жак. Влюбленный дьявол. Пер. Н. Вальман. Предисловие Андрея Левинсона // Северные записки. 1915. Октябрь. С. 45—72, Ноябрь — декабрь. С. 71—96. Переводы стихотворных текстов (песни Биондетты «Ах, безумные мечтания!..», песни «импровизаторов-слепцов» «Говорит Луизе Марко..» и песни цыганки «Испания-мать, но вскормила») были выполнены Кузминым. См. Там же. Октябрь. С. 71—72; Ноябрь — декабрь. С. 85, 86—87. Постановки «пантомимы» нам неизвестны.