

Лада Панова
Университет Калифорнии, Лос-Анджелес
lada_panova@hotmail.com
<https://orcid.org/0009-0001-7955-5564>

Lada Panova
UCLA
lada_panova@hotmail.com
<https://orcid.org/0009-0001-7955-5564>

ИЗ ПУТЕВОДИТЕЛЯ ПО «СМЕРТИ НЕРОНА»
МИХАИЛА КУЗМИНА

FROM THE GUIDE TO MIKHAIL KUZMIN'S
“DEATH OF NERO”

В статье поднимается вопрос об особом типе академического комментария — «тотальном» (всеобъемлющем), т. е. в формате книги и с именем комментатора на обложке. Лучшие из его образцов не ограничиваются поверхностным скольжением по тексту, а устремляются вглубь, реагируют на доминанту, объясняют нюансы, наконец, осуществляют навигацию между целым и его частями. «Тотальный» комментарий составляет, таким образом, конкуренцию монографиям, будучи еще одним мощным инструментом филологического анализа.

Вслед за обобщениями автор статьи делится историей создания *Путеводителя по «Смерти Нерона» Михаила Кузмина* (намеченного к выходу в Европе), обсуждает, зачем комментировать *Смерть Нерона* — до сих пор не замечавшуюся модернистскую пьесу, и останавливается в деталях на своем подходе к ней. Основное пространство статьи отведено «тотальному» комментарию к картине П.1 (о начале принципата Нерона) — образцу того, как *Путеводитель* структурирован.

Ключевые слова: Михаил Кузмин, *Смерть Нерона*, типы комментария, метатекстуальность, интертекстуальность.

Lada Panova's article discusses a special type of academic commentary, sometimes called “total,” or comprehensive, i.e. published as a book with the commentator's name on the cover. The best examples of the genre go beyond a superficial analysis of the text, delving into its depths, responding to its dominant motifs, explaining nuances, and navigating between the whole and its parts. Thus, “total” commentary competes with monographs, serving as yet another powerful philological tool.

These theoretical premises are followed in the article by an outline of the forthcoming *Guide to Mikhail Kuzmin's “The Death of Nero”* by Panova, designed accordingly. She also examines the rationale for commenting on *The Death of Nero*, so far, an underestimated

Modernist play, and explains in detail her own approach to it. The bulk of the article is a “total” commentary on scene II.1 (the beginning of Nero’s rule), an illustration of how *The Guide* is structured.

Key-words: Mikhail Kuzmin, *The Death of Nero*, types of commentary, metatheatricity, intertextuality.

Речь пойдет об академических, но в то же время инновационных комментариях к одному произведению, выпускаемых в виде самостоятельного тома и с именем комментатора на обложке. В последнее время книжный рынок пополнился такими первоклассными изданиями, как *Опыт комментария к «Ликовой даме»* Михаила Безродного (2023), *Комментарий к роману Владимира Набокова «Дар»* Александра Долинина (2019) и *Комический театр 2-на Фонвизина. «Недоросль»: Комментарий* М. Ю. Осокина (2020).

Классикой жанра был и остается opus magnum Ю. К. Щеглова, впервые вышедший в 1990 году, а в третьем издании получивший жанровый подзаголовок: *Романы Ильфа и Петрова. Спутник читателя* (2009). Особенность представленного там подхода — применение теории «Тема ↔ Текст», или поэтики выразительности, позволяющее дать всеобъемлющий (целостный, тотальный) комментарий. *Двенадцать стульев* и *Золотой теленок* разобраны на всю глубину; учтены присутствующие в диалогии инварианты Ильфа-Петрова, приемы, повороты сюжета и еще многое другое, чему в типовом комментарии места заведомо не находится; наконец, осуществлена навигация между целым и его частями. Любопытный парадокс: при всей своей экспериментальности этот труд отмечен энциклопедизмом, причем в разных пониманиях этого слова. Тут и поразительная широта охвата комментируемых единиц, и их контекстуализация в мировую литературу, и итоговость: кажется, что к написанному Щегловым можно мало что добавить по существу. Хотя на обложку третьего издания книги вынесен «Спутник читателя», по сути перед нами — энциклопедия двух романов Ильфа и Петрова. Присоединюсь к мнению, высказанном в *Комментарии к роману Владимира Набокова «Дар»* (Долинин 2019: 7): Щеглов задал максимально высокую планку, которой трудно соответствовать.

Усилиями названных авторов и, разумеется, их предшественников (из которых первым стоит назвать Набокова-онегиноведа) комментарий перестал быть ремеслом, выполняющимся по заранее заданному плану, будь то минималистский шаблон серии «Библиотека поэта» или, наоборот, сумма необходимого и достаточного из 8 пунктов, заявленная в установочной статье И. А. Пильщикова «Стандарты современного филологического комментария» (2008)¹. Поднявшись на уровень интерпретаторского искусства, он вступил в конкуренцию с монографиями, рассматривающими те же

¹ Ср. также высказанное в (Пильщиков 2008: 44–45) мнение, что комментарий не должен дублировать научную статью или монографию. В качестве одного из примеров приведен раздел «Очерк дворянского быта онегинской поры» из комментария Ю. М. Лотмана к *Евгению Онегину*, оцениваемый как излишество.

произведения. Пора осознать тот факт, что филология получила мощный инструмент, а производимая с его помощью книжная продукция — гибридный комментарий и анализа — замечательна тем, что строгость научного подхода сочетается со свободой и в то же время простотой изложения.

В моем багаже имеются «тотальные» комментарии к столь не похожим друг на друга произведениям, как цикл Михаила Кузмина *Александрийские песни* (Панова 2006: 348–422), «Лапа» Даниила Хармса (2018: 375–492) и «Слово о Эль» Велимира Хлебникова (2023), к которым теперь можно добавить пьесу Кузмина *Смерть Нерона*. При том, что все эти проекты объединяет теоретическая оснащенность, сконцентрированность на том, что в тексте делается (или не делается), ранжирование уровней комментируемого текста и т. д., похожими их назвать нельзя. Каждый из них — попытка настроиться на одну волну с произведением, подчинив силовым линиям произведения общий дизайн.

На российском книжном рынке так легла карта, что для *Смерти Нерона* мной были выполнены два сильно различающихся между собой комментария. Один — традиционного типа, рассчитанный на максимально широкого читателя, — написан по заказу петербургского «Издательства Ивана Лимбаха»². Эта статья посвящена не ему, а второму (хронологически же — первому) комментарию того самого «тотального» типа, с которого мы начали. Российские издательства, которым этот проект предлагался, либо отказались, либо промолчали, что я склонна объяснять и маргинальностью Кузмина, и тираноборческой спецификой *Смерти Нерона*.

Выбирая между разными заглавиями — комментарий? спутник читателя? путеводитель?, — я остановилась на последнем, поскольку ему лучше всего отвечает общая композиция тома: предисловие, вводящее в курс дела; подробный комментарий к заглавию, посвящению, каждой из 28 картин; послесловие, определяющее место *Смерти Нерона* и ее протагониста — писателя и утописта — в истории русской литературы.

На потенциальную аудиторию *Путеводителя...* — гуманитариев самого широкого профиля, театральных деятелей, любителей русского модернизма — сориентирован язык описания. Я старалась писать максимально доступно, развернуто, а при введении филологических концептов или терминологии, давать необходимые разъяснения.

Закончив с общей частью, перейду к заявленной теме статьи и ее устройству.

Прежде всего, требуется объяснить, почему *Смерть Нерона* заслуживает «тотального» комментария. Обычно в качестве предмета для такого рода проектов выбирается «золотой запас» национальной или мировой литературы, к которому пьеса Кузмина — забытая и до сих пор не удостоившаяся постановки на профессиональной сцене, — к сожалению, не относится. Далее следуют рассуждения о силовых линиях *Смерти Нерона*,

² См. (Кузмин 2025: 128–225). Имеется в этом издании и Послесловие (226–259) — общая картина, в Комментарии отразившаяся минимально.

на которые сориентирован *Путеводитель*, а в более специальном разделе освещается нарративный принцип и анкетные рубрики, положенные в основу комментария к каждой из 28 картин.

Два этих обобщающих раздела служат преамбулой к комментарию одной из картин *Смерти Нерона*. Выбран самый простой для понимания эпизод, рассказывающий о том дне, когда Нерон сделался новым правителем Рима. Предложенный комментарий дает наглядное представление о том, как *Путеводитель* структурирован.

1. Зачем комментировать *Смерть Нерона*?

К *Смерти Нерона* (1929) я приступила в середине 2019 года, и чем дальше я продвигалась вперед, тем яснее становилось, сколько богатств содержится в этой по-модернистски герметичной пьесе. А где богатства и герметизм — там, естественно, раздолье для комментатора.

Признаюсь, что, как и юбиляр — в ипостаси первооткрывателя-обэриутоведа, я больше всего люблю разбирать мало- или не- исследованные тексты, видя в этом вызов. О том, что количество посвященных *Смерти Нерона* работ (не считая моих четырех) и комментариев (не считая моего в (Кузмин 2025: 128–225)) не превышает десятка, а также что превалирует объяснение деталей и интертекстов, тогда как попытки понять целое практически не делались, мне уже приходилось писать (2021: 580–590), поэтому не буду повторяться.

Пусть нас не смущает несчастная судьба *Смерти Нерона* в русской культуре. На самом деле в этой пьесе есть все, что создает художественному тексту репутацию шедевра: многоплановость, суггестия смысла, поразительные формальные и содержательные находки, головоломка для читателя-интеллектуала, катарсис для эмоционально вовлеченного читателя, наконец — и на этом стоит остановиться подробнее — точно выверенный баланс между тем, что сказано и что не сказано: либо нарочно утаено, либо дано в переводе на Эзопов язык.

Для поэтики позднего Кузмина — назовем ее по-мандельштамовски «опущенными звеньями» — в *Четвертой прозе* были предложены две метафоры: тесто бублика обладает меньшей ценностью, чем дырка, а нить, из которой соткано брюссельское кружево, — меньшей ценностью, чем воздух между проколами. Все это верно и для *Смерти Нерона*. В «воздухе» пьесы кроме того проявляется мастерство Кузмина-драматурга: он оставляет люфт для актеров, чтобы те могли придумать оригинальный рисунок роли. Поспособствуют ли мои комментарии к *Смерти Нерона* исправлению ее крайне несчастливую судьбу, хуже которой только одно: когда рукописи горят³, — покажет время.

³ Раз уж речь зашла о невхождении *Смерти Нерона* в русскую культуру и приведен мем из Булгакова, то позволю себе остановиться на одном любопытном факте. М.-Л. Ботт

2. Что комментировать в *Смерти Нерона*?

Первую из четырех публикаций *Смерти Нерона* — а она состоялась в 1977 году в мюнхенском *Собрании стихов* Кузмина — Дж. Э. Малмстад и В. Ф. Марков сопроводили реальным комментарием, вскрывающим генезис античного плана пьесы⁴. Из архивов Кузмина известно, что перед созданием *Смерти Нерона* он перечитал *Жизнь двенадцати цезарей* Светония, откуда почерпнул россыпь мелких деталей и общие сюжетные контуры биографии своего античного протагониста. Что в комментарии Малмстада — Маркова не сообщается, но что приковало внимание других кузминистов, это эзоповость, захватывающая оба плана — античный и современный, но особенно античный.

Как я стараюсь показать в *Путеводителе*, в отличие от своих современников Кузмин не был занят воскрешением истории. Попав в обстановку советской цензуры и начинающейся самоцензуры, он, прикрываясь Нероном, завел актуальный разговор о большевизме, и не менее актуальный — о русской литературе, пропитавшейся духом коммунистической утопии. На примере второго из двух протагонистов — Павла Андреевича Лукина, дается понять, каково это быть русским писателем, принявшим утопию как руководство к действию и почти что сделавшегося вторым Нероном, в частности, поджигателем Рима. Наказанием за преступление этого горе-революционера становится сумасшедший дом — ситуация грустная и комическая одновременно.

Если созданный в *Смерти Нерона* образ Нерона-Антихриста метит в Ленина и других большевиков-узурпаторов, сделавшихся тиранами, далеко превзошедших деяния так называемых «безумных русских императоров», то Павел Лукин — сводный портрет Максима Горького, Александра Блока, Владимира Маяковского, Анатолия Луначарского, которых Кузмин знал лично и за которыми следил. За спиной Павла маячит также Аبلехов-младший, в *Петербурге* Андрея Белого действующий, как и наш герой, заодно с террористической ячейкой.

С точки зрения своей структуры *Смерть Нерона* — параллельные жизнеописания безумного римского императора и русского писателя-эмигранта, пошедшего в революцию. И античный, и современный план нагружены политическим подтекстом — отсылками к Октябрьскому перевороту 1917 года, который Кузмин принял, но буквально на пару дней, и к больше-

(1989) рассматривала, как двойная *Смерть Нерона* предвосхитила тоже двойной роман *Мастера и Маргариты*. И там, и там современный писатель пишет об античных временах, а Кузмин и Булгаков своей авторской волей перемежают историю его жизни и любви главами его произведений. Если Булгаков мог слышать *Смерть Нерона* в чтении Кузмина, то налицо генетическая связь между пьесой и романом, если же нет, то произведения связаны типологически. Это яркое наблюдение проигнорировано в комментарии к *Мастеру и Маргарите* (Белобровцева, Кульяс 2007), что лишний раз доказывает маргинальность Кузмина.

⁴ См. (Кузмин 1977: 737–741).

вистской тирании, неизменно вызывавшего у него тошнотворные реакции, о чем сохранилось несколько дневниковых записей разного времени.

По своему жанру *Смерть Нерона* — двойная Кюнстлердрама, или драма повзроления художников. Писатель Павел Лукин и (оперный) певец Нерон, т. е. два «художника», фактически проходят через сходные точки развития, однако искомой психологической зрелости не достигают. Пожелав вершить судьбой человечества, что по меркам Кузмина является прерогативой Бога, и тем самым позволяя себе гордыню (гюбрис), они проваливают тест на зрелость. В случае Нерона его неизбывная детскость — постоянный ресурс комического.

С коммунистической утопией, на словах выглядящей привлекательно, но на деле оборачивающейся массовым голодом, восстанием, чумой, трупам, соотнесен метахудожественный посыл пьесы. Русской литературе, зараженной утопизмом, нужно срочно повзреть: отойти от увлечения коммунистической догмой. Изображая ложный путь, проделанный сперва Нероном, а затем Павлом, в качестве благодетеля человечества малого масштаба, Кузмин дает Павлу возможность для перерождения. Для этого герою потребуется сойти со сверхчеловеческих котурнов, отказаться от гюбриса, т. е. желания дублировать функции Бога, и стать полноценным человеком, заботящимся о близких и забывшим слово «человечество».

До сих пор общее понимание пьесы оставалось на уровне неверных, а иногда и фантастических интерпретаций. Почему? Потому что *Смерть Нерона* — изошренно-модернистский puzzle (какие в дальнейшем составили славу Набокову, кстати, автору *Дара*, т. е. тоже двойного романа), задуманная так, чтобы на поверхностном уровне царил художественный беспорядок, а читатель приводил бы его в порядок.

В *Путеводителе* приведение в порядок уподобляется такой интеллектуальной забаве, как кубик Рубика. Задача игрока, взявшего его в руки, состоит в том, чтобы, поворачивая 27 мини-кубиков, привести макро-куб в идеальное состояние, когда каждая из 6 его граней будет одного цвета. *Смерть Нерона* с ее 28 картинами выдана читателю в «развинченном виде» — для дальнейшей сборки. Эту сборку можно считать состоявшейся, если разгаданы особенности пьесы, а, главное, уяснено, как связаны все персонажи, особенно Нерон и Павел Лукин. В тексте пьесы Павла называют Третьим пришествием Нерона, а соотношение двух протагонистов выстроено по принципу кривых зеркал. То, что в современных картинах недосказано об Павле, можно вычислить из античных картин, посвященных Нерону, и наоборот. Какая-то часть переключек сразу бросается в глаза, тогда как большая открывается в процессе целенаправленного поиска.

Открывается — ближе к концу пьесы — и обстоятельство металитературного характера, каковое отмечалось, но всего одним кузминистом (Жоржем Шероном). Все античные картины за исключением последней — пьеса Павла Лукина, конец которой зачитывался во второй с начала картины *Смерти Нерона*. Соответственно, перед нами особое металитературное

построение: пьеса в пьесе (ср. *Дар*, роман в романе — с главой, являющейся написанной протагонистом-писателем биографией Николая Чернышевского).

Формальные изыски *Смерти Нерона* тоже вызывают к комментированию. Поскольку перед нами — пьеса, то особый интерес представляет ее метатеатральность. Дело в том, что персонажи Кузмина постоянно играют роли, придумывают скрипты, в которых вовлекают своих жертв, разыгрывают друг перед другом впечатляющие спектакли. Чем больше у героя ресурсов — денег, политической власти, а в случае женщин — красоты, тем сильнее театрализовано их поведение.

В *Смерти Нерона* изображен и зловещий театр власти. По Кузмину не властвовать и не театрализовать жизнь — самая правильная, ибо по-настоящему взрослая, жизненная стратегия. В отличие от предшествующих 26 картин предпоследняя — о воскрешении Павла Лукина к нормальной жизни — обходится без театра, а финальная — с предупреждением о воскрешении Нерона — опять театральна донельзя.

3. Рубрики комментария

Путеводитель по «Смерти Нерона» задуман так, чтобы увязать много параметров пьесы сразу. Следуя этому принципу, комментарий к каждой из 28 картин строится как связное повествование⁵, дробящееся на анкетный набор рубрик.

Названиями рубрик служат вопросы, которые необходимо адресовать *Смерти Нерона*, чтобы уловить ее структурные, содержательные, идеологические и прочие особенности, а также разрешить головоломку, которую она из себя представляет. Факты и интерпретации разносятся по разным категориям, но все же желательно, чтобы один факт излагался один раз — в самом выигрышном для него месте.

Максимальное количество рубрик — 12, но, естественно, не все 12 релеванты для каждой из 28 картин.

Первыми всегда идут рубрики «ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА», «ДЕКОРАЦИЯ, КОСТЮМ, РЕКВИЗИТ» и «СЮЖЕТНЫЕ ЛИНИИ», причем именно в таком порядке. Другие рубрики — «МЕТАХУДОЖЕСТВЕННОСТЬ», «ТЕАТР В ТЕАТРЕ», «ИДЕОЛОГИЧЕСКИЙ ПЛАСТ», «ЭЗОПОВ ЯЗЫК», «ДЕНЕЖНЫЙ МОТИВ», «ЗВУКОВОЕ СОПРОВОЖДЕНИЕ» и «ЯЗЫКОВЫЕ ЭФФЕКТЫ» — даются в той последовательности, которая продиктована общей логикой изложения. Для того, что не попало в эти 10 рубрик,

⁵ Ориентиром (пусть и отдаленным) мне послужил особый формат комментария, экспериментально начатый Б. М. Эйхенбаумом-лермонтоведом (Лермонтов 1940: 279–335) и поддержанный М. Л. Гаспаровым-мандельштамоведом (Мандельштам 2001: 604–710). Речь идет о едином повествовательном потоке, инкорпорирующем как биографию писателя, так и беглые микро-разборы стихотворений (у Гаспарова — стихов и прозы), и соблюдающем хронологическую последовательность.

предусмотрены еще 2: «ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЕ ИНТЕРТЕКСТЫ И СИМВОЛЫ» и «КАРТИНА НОМЕР ТАКОЙ-ТО И ДРУГИЕ КАРТИНЫ».

Рубрика «ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА» дает общее представление о том, что происходит в картине, и подробно останавливается на персонажном ансамбле. В дошедшей до нас машинописи *Смерти Нерона* раздел «Действующие лица» отсутствует, и в задачи комментатора входит не только ее реконструкция, но и объяснение принятых решений.

Рубрики «ДЕКОРАЦИЯ, КОСТЮМ, РЕКВИЗИТ» и «ЗВУКОВОЕ СОПРОВОЖДЕНИЕ» позволяют увидеть, насколько Кузминым была продумана — причем очень по-режиссерски — каждая мелочь. В ряде картин декорация или элемент реквизита подсказывает тему для диалога персонажей или, например, наделяется аллегорическим смыслом, подсвечивающим их поступки.

В «СЮЖЕТНЫХ ЛИНИЯХ» прослеживаются кванты сюжета с прицелом на темы, движущие сюжет вперед и объединяющие разные картины, а также современный и античный план. Понять, что в картине происходит — задача не из простых, поскольку Кузмин срезает модернистским скальпелем начало картины, и читатель попадает в происходящее *in medias res*. Иногда в картине срезан и финал. Соответственно, чем ситуация разрешилась, читателю предстоит выяснить самому по мере знакомства с дальнейшим ходом событий.

В рубрике «ИДЕОЛОГИЧЕСКИЙ ПЛАСТ» при помощи маркеров «политика» и «религия» различаются, соответственно, две темы.

Названия остальных рубрик говорят сами за себя.

В большинстве картин *Смерти Нерона* просматривается движение по шкале «Еда ... голод». Выделить такой мотив в самостоятельную категорию было бы правильным решением, но поскольку топика еды и/ или ее отсутствия тесно переплетена с другими, более важными темами, заслуживающими отдельных рубрик, от этой идеи пришлось отказаться.

Предлагаемый подход к *Смерти Нерона* позволяет читать *Путеводитель* не только по горизонтали, но и по вертикали — скажем, выбрав какую-то одну рубрику, например, «ТЕАТР В ТЕАТРЕ» или «ДЕНЕЖНЫЙ МОТИВ».

4. Картина 1 Действия II

Текст приводится по машинописи из Музея Анны Ахматовой в Фонтанном доме (ф. 2, оп. 1, д. 4, л. 1–76) с сохранением авторского написания и пунктуации.

/Рим. Лестница во дворце. Наверху задернута занавесь. Перед нею несколько слуг. Раннее утро, почти еще темно./

1 слуга. Глаза так и слипаются. Хоть подпорки ставь.

2 слуга. И что это Нерону вздумалось до сих пор откладывать выход<?>

1 - ый. Гадания раньше не совпадали. Он все по гаданиям <, > без примет ни шагу.

2 - ой. Что ж, это правильно.

3 - и й. И Агриппина с ним приедет <, > и Сенека?

1 - ый. Не иначе.

3 - и й. Все-таки я на вдову удивляюсь, как она будет смотреть на тело мужа, которого сама же отравила.

2 - ой. Не в первый раз.

1 - ый. Лучше не болтайте; не наше дело.

2 - ой. Конечно.

3 - и й. А крепкий был старик, что ни говорите. После мухоморов хоть бы что. Пришлось отравленный клистир ставить, и то насилу проняло. А Агриппина все смотрела.

2 - ой. Меня бы стошнило.

1 - ый. Может <, > все врут, просто сам объелся и умер.

3 - и й. Как сам объелся и умер? А зачем тогда столько времени скрывали его смерть? Ведь умер-то он в пятницу, а теперь у нас что? вот ты и подумай. Эдикты издавали, приказы подписывали, актеров приглашали развешивать его <, > а он уж давно только и мог делать, что на весь дворец вонять.

4 - ый /прибегая снизу/. Скорей, скорей! Идут.

/Слуги разбегаются. Выходят сенаторы и выстраиваются.

Снизу показывается Нерон (17 лет), Агриппина и Сенека, в трауре.

Останавливаются неподвижно лицом к сенаторам/.

Сенаторы. Многие лета императору Домицию Нерону Клавдию. Невинный Нерон, да сохраняют тебя боги. Кротчайший Нерон <, > да сохраняют тебя боги; милосердный Нерон <, > да сохраняют тебя боги. Продолжение благодати, источник мудрости, опора обиженным, защита добрых, оборона отечества, страх врагам, утверждение законности, утешение человечества, слава вечного Рима, звезда беззакатная, звезда путеводительная, прибежище страждущим, отпрыск великой матери, отец любящих поданных. Многие лета, многие лета, многие лета.

Нерон. Только отцом поданных меня не называйте. Подумают, что мне восемьдесят лет. Это меня старит.

Сенаторы. Поклонись, владыка, телу отца.

/Сенаторы расступаются. Занавеска отдергивается. Тело Клавдия выставлено на парадном ложе. Нерон, Агриппина и Сенека поднимаются по лестнице и прощаются с телом. Спускаются вниз/.

Начальник стражи. Какой пароль прикажешь на сегодняшний день?

Нерон. Лучшая из матерей.

5. Комментарий

ПРИНЦИПЫ ОФОРМЛЕНИЯ. Для обозначения Действий применяется римская цифра, а через точку дается арабская — для картины. В Действиях I и II — по 10 картин, в Действии III — 8.

Разрядкой выделяются слова и выражения, которые могут быть читателю непонятны и нуждаются в объяснении.

Выделения полужирным в цитатах принадлежат автору этих строк.

Если в «Смерти Нерона» персонажи или персонажные ансамбли введены описательно — по роду занятий или возрасту, — то их именованья пишутся с заглавной буквы.

В рубрике «Сюжетные линии» эти линии каждый раз нумеруются, для удобства ориентации.

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА — Нерон (17-ти лет), слуги во дворце — 1-ый, 2-ой, 3-ий, 4-ый, начальник стражи, сенаторы, Агриппина и Сенека; тело Клавдия. Общая тема картины — «*Le roi est mort, vive le roi!*»

Через два месяца после этого судьбоносного дня Нерону исполнится 17 лет. На тот момент он — самый молодой из правителей Древнего Рима.

Изображаемый в III.1 день вступления Нерона в должность принцепса — главный в его жизни. Светоний оставил об этом много подробностей:

«Ему шел семнадцатый год, когда было объявлено о кончине Клавдия. Он вошел к страже между шестью и семью часами дня — весь этот день считался несчастливым, и только этот час был признан подходящим для начала дела. На ступенях дворца его приветствовали императором, потом на носилках отнесли в лагерь, оттуда, после краткого его обращения к солдатам, — в сенат; а из сената он вышел уже вечером, осыпанный бесчисленными почестями, из которых только звание отца отечества он отклонил по молодости лет».

Кузмин упрощает почерпнутую из Светония фабулу, чтобы картина II.1 получилась компактной — в смысле единства места и времени, и тем самым сценичной. Кроме того, для откладывания выхода Нерона к страже и его отказу называться «отцом отечества» Кузмин подыскивает другие мотивировки — такие, чтобы задуманный характер раскрылся в полной мере.

В II.1 Нерон произносит всего две реплики, но понятно, что события картины вращаются исключительно вокруг него. На символическом уровне Нерон — протобольшевик, по своему образованию и психологическому складу не подготовленный к управлению государством. Верховная власть оказывается в его руках нелегитимно, через преступное и предательское устранение законного правителя. В плане *Смерти Нерона* как драмы воспитания Нерон получает последний урок: от матери, собственным примером показывающей, что в Риме всё делается через тайные убийства. Жертвой такой политики в дальнейшем станет и сама Агриппина: беглые упоминания совершенного Нероном матрицида появятся в II.8 и II.10.

Начало правления Нерона показано Кузминым и с парадно-официальной стороны, и с изнанки. Преступная изнанка обнажается болтовней слуг, предшествующей официальной церемонии назначения Нерона принцепсом. В результате эту церемонию нельзя воспринимать иначе, как незаконную, фальшивую, постановочную. Одним словом, как спектакль для непосвященных.

Как водится в драматургии, слугам про хозяев известно больше, чем кому бы то ни было. 3-ий слуга, берущийся расследовать подлинные причины смерти Клавдия, устанавливает точную дату, когда она произошла. Производимые им на глазах двух других слуг умозаключения строятся на препарировании мелких фактов, ведущих к пониманию того, что Агриппина совершила цареубийство, оно же — мужеубийство, и затем несколько дней скрывала труп супруга. Был ли в это предприятие замешан и Нерон, слуги не обсуждают, но понятно, что главный бенефициар кончины Клавдия — он.

Истории известно несколько версий смерти Клавдия. В версии убийства (в отличие от версии кончины по естественным причинам) фигурируют: ядовитые грибы, Агриппина как заказчица отравления и Локуста как его исполнительница. Светоний возложил за это частичную ответственность и на Нерона:

«Злодейства и убийства свои он начал с Клавдия. Он не был зачинщиком его умерщвления, но знал о нем и не скрывал этого: так, белые грибы он всегда с тех пор называл по греческой поговорке “пищей богов” [в конспекте Светония Кузмин выписал это место. — Л. П.], потому что в белых грибах Клавдию поднесли отраву».

В I.10 непосредственное обвинение Нерона в патрициде если и содержится, то в подтексте. Но любопытно, что в излагаемую слугами версию отравления «грибочками» Кузмин добавляет еще и клистир, позаимствовав его из той версии смерти Лепиды Старшей, в которой Нерон попросил врача умертвить тетю введением в ее организм большой дозы слабительного.

Что касается «официальной» версии кончины Клавдия, в I.10 оглашенной Слугами, то согласно ей Клавдий скончался по естественным причинам, и в тот же день наследнику Клавдия — Нерону, надлежит вступить в должность принцепса.

Как только на сцене появляются сенаторы и Нерон, а «слуги разбегаются», история назначения Нерона принцепсом приобретает парадный — церемониальный — вид. Сенат, явившийся во дворец, торжественно провозглашает Нерона-«сына» наследником божественного Клавдия-«отца». Как и в I.9, здесь в честь Нерона произносятся ритуальные формулы, обожествляющие его и предписывающие ему исполнять благое, благородное, человеколюбивое — по сути, коммунистическое — правление подданными. Важной составляющей этой церемонии становится перформативный речевой акт: тем, что Сенат объявляет Нерона правителем, он им становится.

Дополнительная интрига, заданная пронизательным 3-им слугой, состоит в том, придут ли на церемонию Агриппина и Сенека. Эти двое появляются, сопровождают Нерона на протяжении всей картины, но не произносят ни слова. Агриппина ведет себя скромно, так что никто не может заподозрить ее в злодейской интриге, приведшей ее сына к власти. А наличие в II.1 матери и наставника Нерона означает, что он юн и нуждается в опеке.

В *Смерти Нерона* оставлен простор для интерпретации того, становится ли юный Нерон марионеткой в руках Агриппины и Сенеки. Согласно историкам древности, начальный период принципата Нерона предполагал контроль со стороны матери, который пытались нейтрализовать другие силы, в частности, Сенека.

Предпоследняя мизансцена — прощание Нерона, Агриппины и Сенеки с усопшим Клавдием.

Явление начальника стражи завершает I.10. Он и Нерон обмениваются репликами относительно пароля на тот день, что хорошо согласуется с версией Светония об осведомленности Нерона относительно убийства Клавдия. Когда Нерон в первый день своего правления был спрошен о пароле, он предложил «Optima Mater», у Кузмина — «Лучшая из матерей».

Как по логике истории, так и по логике картины II.1 Нерон, только что получивший верховную власть из рук Агриппины, не просто так величает ее «лучшей из матерей», а в благодарность за то, что она сделала его первым человеком в государстве. Тем самым на совести протагониста отцеубийство как мысленное преступление. Первый шаг для дальнейшей расправы с родственниками сделан. Дальше Нероном будут сжиты со свету все близкие: сводный брат Британник (он не появляется в *Смерти Нерона*); обе тети — Лепида Старшая и Лепида Младшая; Агриппина; две из трех жен, одна из которых, Пoppея, выведена в *Смерти Нерона* в момент, когда Нерон ее забивает до смерти; Луций Анней Сенека (4 до н.э. — 65 н.э.) — философ-стоик, драматург, государственный деятель.

ДЕКОРАЦИЯ, КОСТЮМ, РЕКВИЗИТ. Дата 13 октября 54 года — день «официальной» кончины Клавдия и начало принципата Нерона — в *Смерти Нерона* не обозначена. Но в ремарке к II.1 поясняется, что производимая вокруг этого церемония приходится на раннее утро (так и у Светония).

Темнота, переходящая в рассвет, обещает солнце, каковое позволено интерпретировать двояко: и как аллегория правителя, и как судьбу Нерона в фазе зенита. Прежде Нерона ласково называл «солнышком» Сервий (I.7), затем солнце появлялось в сцене пожара — над Павлом (I.10), а теперь здесь. Если же учесть следующую деталь из Светония,

«Нерон родился в Анции, через девять месяцев после смерти Тиберия, в восемнадцатый день до январских календ, на рассвете, так что **лучи восходящего солнца коснулись его едва ль не раньше, чем земли**»,

то солнечная символика полагается Нерону по обстоятельству рождения. Сейчас, в II.1, читатель присутствует при его втором рождении — в качестве верховного лидера огромной страны.

В Действии II Нерон становится первым в республике и получает в распоряжение императорский дворец с большим количеством слуг и охраной. Интерьер роскошного дворца отчасти напоминает интерьер ресторана, в котором шайка римских мошенников в I.6 принимала Павла Лукина. В обоих случаях сцена — площадка среднего уровня с лестницами, ведущими вверх и вниз. В II.1 одна из лестниц ведет вверх — к занавеси.

Интрига с занавесью — что она скрывает? — держится почти всю картину. После того, как занавесь, наконец, отдернута, за ней оказывается парадное ложе с трупом Клавдия. Оно становится организующим центром предфинальной мизансцены: персонажи поднимаются по лестнице, чтобы проститься с усопшим. Таким образом, в II.1 подчеркивается вертикаль, символизирующая восхождение Нерона на самый верх иерархической лестницы, или такую перемену участи, которая делает его правителем-сверхчеловеком: еще одним «божественным».

Придается аллегорическое осмысление и занавеси, и это — театр власти с гнусной закулисой.

Те же ассоциации наводятся траурными одеждами Агриппины и Сенеки. Поскольку о царе- и, одновременно, муже-убийстве, совершенном Агриппиной, читатель знает из болтовни слуг, траурный костюм Агриппины несет на себе отпечаток как театральности, так и сарказма. Оплакивание Клавдия Агриппиной — не только ритуальный жест, но и спасительная уловка, чтобы скрыть свое злодеяние.

В середине II.1 актеры, исполняющие роли Сенаторов, образуют одну шеренгу, а Нерон в сопровождении Агриппины и Сенеки — другую. Таким сценическим решением подчеркнута существовавшее в эпоху Юлиев-Клавдиев разделение властей. Рим продолжал оставаться республикой, а должность принцепса/августа/цезаря/императора, хотя и давала правителю максимальные полномочия, еще не была полностью институализована. Сенат продолжал сохранять сильные позиции, в частности, назначать, а иногда и низлагать принцепсов. В II.1 эти две ветви власти действуют в согласии друг с другом. В III.2 Сенат низложит Нерона, и Нерон ничего не сможет с этим поделать.

СЮЖЕТНЫХ ЛИНИЙ в II.1 три, и главная — начало правления Нерона как (1) абсолютный взлет его судьбы. Полученную власть Нерон, театральный человек до мозга, понимает как театр; отсюда — композиционное деление картины на разговоры про закулисы того, что творится во дворце, и на парадную — официальную — церемонию. (2) Театр власти разоблачается болтовней слуг, и она же задает определенную интригу: как будет вести себя Агриппина? От Агриппины, знающей про получение власти всё, Нерон (3) получает последний урок воспитания: полнота власти приобретает через устранение конкурентов.

Поскольку (1) взлет судьбы в комментариях не нуждается, задержимся на (2) устройстве театра нероновой власти. В «античных» картинах Действия II будет постоянно вводиться то или иное средство для его разоблачения. В II.1 простые люди — слуги, став невольными свидетелями незаконного вступления Нерона в должность принцепса, обсуждают это между собой, но так, что самому умному — 3-ему — слуге осторожный 1-ый советует помалкивать. Простой люд, как показано на этом примере, можно напугать, но ему нельзя заморочить голову.

Занятие Нероном высшей должности — последний (3) урок в его воспитании как «художника» на троне». Из изгнания, куда Агриппина была отправлена Калигулой, она вернулась при Клавдии, затем стала женой Пассиена Криспа, которого по слухам умертвила — отсюда реплика 2-ого слуги «Не в первый раз», а выйдя замуж за божественного Клавдия, сжила со свету и его, чтобы первым человеком государства стал ее сын.

ТЕАТР В ТЕАТРЕ. Ритуал, в II.1 — назначение Нерона в принцепсы, и театр — составляют единое целое, как уже отмечалось в комментарии к I.9.

Между церемониями в I.9 и в II.1 перекинуто несколько мостиков. Там с мольбой к богам обращалась Лепида, здесь — Сенаторы. А содержание Августовой клятвы, данной Нероном в I.9, в этой картине проговаривается Сенатом как та миссия, которая возлагается на Нерона. В обеих картинах окружение Нерона адресует ему пожелание «многие лета».

Нерон с его гюбрисом не особенно чтит ритуал — это, как читатель знает из I.9, не в его характере. Из-за астрологических гаданий он переносит церемонию на благоприятный для себя час, а затем отказывается от звания «отца подданных», дабы не выглядеть старше, чем он есть на самом деле. Потеряв уже третью отцовскую фигуру по счету и став принцепсом, носящим имена двух своих отцов — ср. «Домиций» и «Клавдий», протагонист должен бы повзрослеть, т. е. в соответствии с клятвой, произнесенной еще в доме Лепиды, сделаться отцовской фигурой для своих сограждан. Но в II.1 звучит первый звоночек того, что он не будет отцом ни для кого — включая, как читатель увидит в II.4, зачатого от Пoppей младенца. Понятно, что этому невыросшему ребенку категорически невозможно доверить управление государством.

Агриппина — второ-, если не третьестепенное действующее лицо в II.1, но именно она демонстрирует высший пилотаж театра власти.

Один из слуг, 3-ий, вопрошает: «как она будет смотреть на тело мужа, которого сама же отравила?» А 2-ой слуга, ставя себя на ее место, произносит: «Меня бы стошнило». Кузмин оставляет читателю и режиссеру простор для интерпретации встречи Агриппины, а также Нерона и Сенеки, с «провонявшим на весь дворец» телом Клавдия. Напрашивающееся решение — сдерживаемые позывы к рвоте.

Нерон явно одарен к тому, чтобы театрализовать полученную верховную власть, а также поставить ее на службу своему так и не вышедшему

из подросткового состояния «эго». Беда случится, когда эта театральная декорация даст трещину, и наружу вылезет неприглядная действительность. Из II.1 это пока не заметно, но «античные» картины Действия II движутся именно в таком направлении.

ЭЗОПОВ ЯЗЫК. Ритуальные формулы сенаторов, как и клятва Нерона из I.9, — коммунистическая утопия in puse.

Нерон-узурпатор — образ, служащий намеком на советскую власть, тоже не нелегитимную, в частности, убившую Николая II. Слухи о судьбе последнего русского императора, низложенного в 1917 году и проведеншем следующий год под домашним арестом, Кузмин заносил в дневник того времени.

В советскую власть метит также изображение принципата Нерона как республики с конкурирующими ветвями власти, но в то же время почти что монархии. Не случайно для персонажей, которым Нерон позволяет быть подле себя, Кузмин подобрал такие обозначения, как «придворные» и «министры».

Мотив тошнотворности в момент кончины одного правителя и прихода следующего отразило восприятие строящегося коммунизма, свойственное Кузмину. В понедельник 28 января 1924 года, на следующий день после похорон Ленина, когда возник замысел *Смерти Нерона*, он сделал в дневнике запись: «Весь мир через **пьяную блевотину** — вот мироустройство **коммунизма**».

Слова 1-ого слуги «Лучше не болтайте; не наше дело» — намек на конец свободы слова в большевистской России, в частности, на необходимость самоцензуры. Собственно говоря, эзоповский характер отсылок к современности, которыми наполнена пьеса, соответствует брошенному кличу «Лучше не болтайте».

Есть эзопова логика и в том, что за картиной I.10, эскизно изобразившей Октябрьский переворот, следует картина II.1 — с узурпацией власти.

ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЕ ИНТЕРТЕКСТЫ И СИМВОЛЫ. В *Смерти Нерона* возникает эффект «Нерон а ля русс», и в II.1 он представлен наиболее ощутимо. События вокруг 13 октября 54 года переложены в русские реалии; более того, для них подобраны опознаваемые русские литературные подтексты. Вот несколько примеров того, как современность, она же — русскость, наплывает на античность и сливается с нею. Когда Нерон вступает в должность принцепса, его величают «владыкой» и по его адресу произносят «многие лета». Когда слуги общаются между собой, то звучит узнаваемо русский мещанский дискурс, применяемый для того, чтобы судить-рядить о вышестоящих. Далее, о Клавдии говорится, что он объелся не просто грибами или «белыми грибами» с отравой (Светоний), но «мухоморами», т. е. красивыми, но ядовитыми грибами, которые неискушенные грибники в корзину не берут (Кузмин ходил по грибы и, надо думать,

как-то разбирался в том, какие из них несъедобные). Слово «мухомор» этимологически подходит для нужных Кузмину смыслов, ибо, наряду с «мухой», содержит и корень «мор-».

В репликах слуг всплывает русская литературная классика — сатирические словечки Лескова и Достоевского, которыми привносится и комический эффект, и некоторая сказовость. Слуги, в сущности, говорят как по писанному — надевают уже существующие в русской культуре речевые маски.

Начать с того, что Клавдий умирает так же, как Борис Тимофеич в повести *Леди Макбет Мценского уезда*, а у тех, кто обсуждает эти смерти, возникают подозрения: сам или не сам отравился? И у Лескова, и у Кузмина отравительницей выступает женщина, ср. в *Леди Макбет...*:

«Поел Борис Тимофеич на ночь **грибков** с кашницей, и началась у него изжога; вдруг схватило его под ложечкой; **рвоты** страшные поднялись, и к утру он умер, и как раз так, как умирали у него в амбарах крысы, для которых Катерина Львовна всегда своими собственными руками приготовляла особое кушанье с порученным ее хранению опасным белым порошком. <...> Бориса Тимофеича, ничтоже сумняся, схоронили по закону христианскому. Дивным делом никому и невдомек ничего стало: **умер** Борис Тимофеич, да и умер, **поевши грибков**, как многие, поевши их, умирают. Схоронили Бориса Тимофеича спешно, даже и сына не дождавшись».

У обоих авторов сдвигаемое время похорон — союзник в заметании следов преступления. Похороны Бориса Тимофеича устраиваются раньше положенного времени, а объявление о смерти Клавдия делается позже.

Узнаваемо достоевским словечком является сниженное «вонять» по отношению к мертвому телу того, кто почитался святым или божественным. В *Братьях Карамазовых* в сцене похорон старца Зосимы отец Ферапонт ехидно комментирует:

«Покойник, святой-то ваш, — обернулся он к толпе, указывая перстом на гроб, — чертей отвергал. <...> Вот они и развелись у вас, как пауки по углам. А днесь и сам **провонял**».

Дальше это обстоятельство всплывает в разговоре ехидного Ракитина с опекаемым Алешей:

«— Да неужель ты только оттого, что твой **старик провонял**? Да неужель же ты верил серьезно, что он чудеса отмачивать начнет? — воскликнул Ракитин, опять переходя в самое искреннее изумление.

— Верил, верую, и хочу веровать, и буду веровать, ну чего тебе еще! — раздражительно прокричал Алеша».

Приведенные цитаты из главы I «**Тлетворный дух**» (ч. 3, кн. 7) — подтексты реплики 3-его слуги, рассуждающем о Клавдии: «Только и мог делать, что на весь дворец **вонять**».

Сказанное о Лескове и Достоевском не отменяет того, что в эпизоде с отравлением Нерона грибами Кузмин вполне мог ориентироваться и на та-

кого русского ценителя и знатока античности, как Лев Мей, ср. эпиграмматическую миниатюру последнего «Кесарь Клавдий и Агриппина» из цикла *Камей*:

Голоден Кесарь... «Да что ж вы, рабы!
Скоро ли будут готовы **грибы?**»
Скоро: сама Агриппина готовит...
Повар, что Гебу, ее славословит.
Прямо в собрание бессмертных богов
Явится Кесарь, покушав грибов...

ЯЗЫКОВЫЕ ЭФФЕКТЫ. В П.1 представлен не только высокий и низкий стилистический регистр. В конце картины, в диалоге Начальника стражи с Нероном, появляется и нейтральный.

В мещанском/сниженном говорке Слуг абсолютный низ образуют слова, обозначающие материально-телесный низ, телесные отправления в виде рвоты, разлагающееся тело: «клистир», «проняло», «стошнило», «вонять». Читатель *Смерти Нерона* был об этом предупрежден еще в I.2, ср.: «Величия мало, все-таки императорский Рим — это большой размах».

В сниженной стилистике упражняется и Нерон, когда просит не включать в свою титулатуру звание «отца подданных»: «Подумают, что мне восемьдесят лет. Это меня старит».

Возвышенное — это, среди прочего, то новое имя — «Домиций Нерон Клавдий», которое получает Нерон и которому он — по идее — дальше должен соответствовать. *Nomen est omen*, и здесь возникают два отцовских имени: «Клавдий» и «Домиций». Второе, от покойного биологического отца, в титулатуру исторического Нерона не входило.

NB. В отсутствующую рубрику «Еда ... голод» просятся «мухоморы», но о них все нужное уже было сказано в других.

ЛИТЕРАТУРА

- Безродный Михаил. *Опыт комментария к «Ликовой даме»*. Франкфурт-на-Майне: Estegum Publishing, Чистый лист, 2023.
- Белобровцева Ирина, Кулюс Светлана. *Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита»*. Комментарий. Москва: Книжный Клуб 36.6, 2007.
- Ботт Мария-Луиза. «О построении пьесы Михаила Кузмина “Смерть Нерона” (1928–1929 г.): Тема с вариациями от Мандельштама до Булгакова». John E. Malmstad (ed.) *Studies in the Life and Works of Mixail Kuzmin. Wiener Slawistischer Almanach* 24 (1989): 141–151.
- Долинин Александр. *Комментарий к роману Владимира Набокова «Дар»*. Москва: Новое издательство, 2019.
- Кузмин Михаил. *Собрание стихотворений*. В 3 т. Сост., подг. текста и комм. Дж. Малмстада и Вл. Маркова. Т. 3. München: Wilhelm Fink Verlag, 1977.
- Кузмин Михаил. *«Смерть Нерона»*. Подг. Л. Г. Пановой. Санкт-Петербург: Издательство Ивана Лимбаха, 2025.
- Лермонтов Михаил. *Стихотворения*. Вст. ст., редакция и комм. Б. М. Эйхенбаума. Т. 1. Ленинград: Советский писатель, 1940.

- Мандельштам Осип. *Стихотворения. Проза*. Сост., вст. статья, комм. М. Л. Гаспарова. Москва: Аст, Харьков: Фолио, 2001.
- Осокин Михаил. *Комический театр г-на Фонвизина. «Недоросль»: Комментарий*. Москва: Языки славянской культуры, 2020.
- Панова Лада. *Русский Египет. Александрийская поэтика Михаил Кузмина*: В 2 т. Т. 1. Москва: Водолей Publishers, Прогресс-Плеяда, 2006.
- Панова Лада. *Мнимое сиротство: Хлебников и Хармс в контексте русского и европейского модернизма*. Москва: Высшая школа экономики, 2018.
- Панова Лада. «Убить в себе Нерона: Драма художника и власти в последней пьесе Кузмина». Панова Лада. *Зрелый модернизм: Кузмин, Мандельштам, Ахматова и другие*. Москва: Рутения, 2021: 69–180.
- Панова Лада. «Плохopsis, вошедшая в золотой канон: как ее комментировать?» *Летняя школа* 1–2 (2023): 89–134.
- Пильщиков Игорь. «Стандарты современного филологического комментария». М. С. Бобкова (отв. ред.) *Комментарий исторического источника: Исследования и опыты*. Москва: ИВИ РАН, 2008: 36–45.
- Щеглов Юрий. *Романы Ильфа и Петрова. Спутник читателя*. Санкт-Петербург: Издательство Ивана Лимбаха, 2009.

REFERENCES

- Belobrovceva Irina, Kul'yus Svetlana. *Roman M. Bulgakova «Master i Margarita»*. *Kommentarij*. Moskva: Knizhnyj Klub 36.6, 2007.
- Bezrodnyj Mihail. *Opyt komentariya k «Pikovej dame»*. Frankfurt-na-Majne: Esterum Publishing, Chistyj list, 2023.
- Bott Mariya-Luiza. «O postroenii p'esy Mihaila Kuzmina “Smert' Nerona” (1928–1929 g.): Tema s variacijami ot Mandel'shtama do Bulgakova». John E. Malmstad (ed.) *Studies in the Life and Works of Mixail Kuzmin*. *Wiener Slawistischer Almanach* 24 (1989): 141–151.
- Dolinin Aleksandr. *Kommentarij k romanu Vladimira Nabokova «Dar»*. Moskva: Novoe izdatel'stvo, 2019.
- Kuzmin Mihail. *Sobranie stihotvorenij*. V 3 t. Sost., podg. teksta i komm. Dzh. Malmstada i Vl. Markova. T. 3. München: Wilhelm Fink Verlag, 1977.
- Kuzmin Mihail. *Smert' Nerona*. Podg. L. G. Panovoj. Sankt-Peterburg: Izdatel'stvo Ivana Limbaha, 2025.
- Lermontov Mihail. *Stihotvorenija*. Vst. st., redakcija i komm. B. M. Ejhenbauma. T. 1. Leningrad: Sovetskij pisatel', 1940.
- Mandel'shtam Osip. *Stihotvorenija. Proza*. Sost., vst. stat'ya, komm. M. L. Gasparova. Moskva: Ast, Har'kov: Folio, 2001.
- Osokin Mihail. *Komicheskij teatr g-na Fonvizina. «Nedorosl'»: Kommentarij*. Moskva: Yazyki slavyanskoj kul'tury, 2020.
- Panova Lada. *Russkij Egipet. Aleksandrijskaya poetika Mihail Kuzmina*. V 2 t. T. 1. Moskva: Vodoley Publishers, Progress-Pleyada, 2006.
- Panova Lada. *Mnimoe sirotstvo: Hlebnikov i Harms v kontekste russkogo i evropejskogo modernizma*. Moskva: Vysshaya shkola ekonomiki, 2018.
- Panova Lada. «Ubit' v sebe Nerona: Drama hudozhnika i vlasti v poslednej p'ese Kuzmina». Panova Lada. *Zrelyj modernizm: Kuzmin, Mandel'shtam, Ahmatova i drugie*. Moskva: Ruteniya, 2021: 69–180.
- Panova Lada. «Plohopsis', voshedshaya v zolotoj kanon: kak ee kommentirovat'?» *Letnyaya shkola* 1–2 (2023): 89–134.
- Pil'shchikov Igor'. «Standarty sovremennogo filologicheskogo komentariya». M. S. Bobkova (otv. red.) *Kommentarij istoricheskogo istochnika: Issledovaniya i opyty*. Moskva: IVI RAN, 2008: 36–45.
- Shcheglov Yurij. *Romany Il'fa i Petrova. Sputnik chitatelya*. Sankt-Peterburg: Izdatel'stvo Ivana Limbaha, 2009.

Лада Панова

ИЗ ВОДИЧА КРОЗ „НЕРОНОВУ СМРТ“ МИХАИЛА КУЗМИНА

Резиме

У чланку се разматра питање о посебном типу академског коментара — „тоталном“ (свеобухватном), тј. о формату књиге с именом коментатора на корицама. Најбољи примери оваквих коментара не ограничавају се на површно проучавање текста, већ се усмеравају у дубину, реагују на доминанту, објашњавају нијансе, и на крају повезују целовитост текста и његове делове. „Тотални“ коментар на тај начин представља конкуренцију монографијама, будући да представља још један снажан алат филолошке анализе.

Након уопштених размишљања, аутор чланка нас упознаје с историјом настанка *Водича кроз „Неронову смрт“ Михаила Кузмина* (најављеног за објављивање у Европи), и расправља о томе зашто коментарисати *Неронову смрт* — модернистичку драму која до сада није обрађивана — детаљно се осврћући на свој приступ тој драми. Главни део чланка посвећен је „тоталном“ коментару на сцену II.1 (о почетку принципата Нерона), као узору за структуру самог „Водича“.

Кључне речи: Михаил Кузмин, *Неронова смрт*, типови коментара, метатеатралност, интертекстуалност.