



**Укрощение театра:
Надежда Бромлей и ее
театральный роман**
The Taming of the Arts:
Nadezhda Bromley's and
her “Theatrical Novel”

В предлагаемой статье рассматривается повесть Бромлей о театре «Птичье королевство» (1927), своего рода «театральный роман». Здесь описывается быт театра (весьма похожего на МХАТ-2-ой, где служила Бромлей), увиденный глазами героини-актрисы: труппа, любовный треугольник, соперничество за роль, отношения с драматургом и т.д. , спроецированные на раннесоветскую политическую и культурную атмосферу. Многие персонажи повести легко узнаваемы, в особенности исторические фигуры: хотя имена их не названы, но за словесными портретами встают Станиславский, Мейерхольд, Михаил Чехов и Михозлс. В портрете драматурга, пишущего пьесу о Христе, угадывается Булгаков.

ИСТОРИЯ СОВЕТСКОГО ТЕАТРА,
СОВЕТСКАЯ ПРОЗА 1920-Х ГГ., «РОМАН
С КЛЮЧОМ», СТАНИСЛАВСКИЙ,
МЕЙЕРХОЛЬД, БУЛГАКОВ

This article examines Bromley's story about the theater *Bird Kingdom* (1927), a kind of "theatrical novel". It describes the life of a theater (very similar to the Moscow Art Theater II, where Bromley played), seen through the eyes of an actress: the troupe, the love triangle, the rivalry for the role, the relationship with the playwright, etc., — all projected onto the early Soviet political and cultural atmosphere. Many characters in the story are easily recognizable, especially historical figures: although their names are not named, Stanislavsky, Meyerhold, Mikhail Chekhov and Mikhoels stand behind the verbal portraits. Bulgakov is guessed in the portrait of a playwright writing a play about Christ.

HISTORY OF THE SOVIET THEATER,
SOVIET PROSE OF THE 1920S, "A NOVEL
WITH A KEY", STANISLAVSKY,
MEYERHOLD, BULGAKOV

Современному читателю неизвестно имя Надежды Бромлей (1884–1966) которую если кто еще помнит, то лишь как старую, сталинской эпохи ленинградского режиссера. Однако Бромлей была и интереснейшим прозаиком.

До того она оказалась участницей важнейшего литературного движения XX века. В начале десятых годов Бромлей сблизилась с кружком Гуро — Матюшина и опубликовала свою первую книгу — сборник стихов, модной тогда стихопрозы и прозы «Пафос» (1911). Лучшие вещи в ней написаны в духе петербургских предфутуристических исканий. Она продолжала пробовать силы в прозе, пока в ранние двадцатые всецело не отдалась театру. Ее две фантастические стихотворные драмы 1921 года правомерно назвать русским аналогом немецкого экспрессионизма. Вернулась к прозе она в конце двадцатых, но этот ее второй писательский дебют был ошкван критикой. Бромлей издала еще одну прозаическую книгу, — и замолчала, полностью уйдя в театральные дела. Если ее стихи упоминаются в раннефутуристическом контексте, драма «Архангел Михаил» описывается в истории МХАТ-2, а стихопроза изучается как часть истории этого пограничного жанра, то смелая и яркая проза Бромлей конца 1920-х никак не дожидается ни читателя, ни историка литературы, хотя по ее поздним новеллам рассыпана масса мотивов, которыми впоследствии воспользуется Михаил Булгаков.

Зрелая проза Надежды Бромлей отличается богатством фантазии, увлекательностью сюжета, яркостью языка и приметливостью к историческим и бытовым деталям. Она ставит те же философские и моральные проблемы, что и лучшие, наиболее свободомыслящие авторы того времени. Она остроумна — иногда грубо остроумна. На фоне многих своих современников Бромлей выглядит как подлинник среди адаптаций для средней школы. Видно, однако,

что она всегда несколько запаздывала, не ожидая, что читатель глупел столь стремительно. Но если одни искренне ее не понимали, то другие предпочитали «не понимать», а ее книги — не замечать.

В 1928 г., через 10 с лишним лет после первого, дебютного сборника Бромлей — «Повести нечестивых» (1917) в Москве, в одном из последних негосударственных издательств — Артели писателей «Круг»¹ — вышел ее второй прозаический сборник. Назывался он «Исповедь неразумных. Рассказы», — видимо, чтобы сама грамматическая структура словосочетания напоминала читателю о первой книге. Попрежнему новеллы Бромлей повествуют о французах, испанцах, немцах. Одна из них, «Повесть о короле квадратной республики» — это пересказанная прозой собственная драма Бромлей «Король квадратной республики», которая в 1925 году и сама была переделана из ее ранней новеллы «Записки честолобца» (1914), где действуют то ли немцы, то ли голландцы, — и испанцы). Даже совершенно фантастические демиург и его сын в новелле «Из записок последнего бога» носят немецкие имена. Три новеллы сборника посвящены темам вокруг французской революции. Но здесь наконец появляется и современная русская жизнь — это повесть «Птичье королевство» и еще одна новелла.

Зрелой прозе Бромлей присуща замечательная выдумка, острый сюжет, язык ее в высшей степени выразителен. К сожалению, она развернулась в полную силу, когда было слишком поздно: ее читатель исчезал на глазах.

ТЕАТРАЛЬНЫЙ РОМАН БРОМЛЕЙ

Неизвестно точно, к каким литературным объединениям Москвы принадлежала Бромлей в период, когда она активно

1
Издательство «Круг» — артель писателей, существовавшая в Москве в 1922–1929. Участниками были тогдашние «буржуазные» писатели: Е. Замятин, Б. Пильняк, И. Эренбург, а также «попутчики»: Всеволод Иванов, Сейфуллина, Пастернак, Иван Никитин, Казин, Федин, и др. Возглавлял издательство А. Воронский.

публиковалась. Очевидно, долго сохранялись ее связи с театральным критиком С. Г. Кара-Мурзой, в салоне которого она читала свои произведения в 1918 г., и с другими участниками этого салона — прежде всего театральным критиком Ю. Соболевым и прозаиком В. Лидиным: первую книгу о Вахтангове, в которой она участвовала, собрали в 1939 году именно эти трое. Свою первую прозаическую книгу, как мы помним, писательница выпустила в издательстве «Северные дни» (1916–1922). Де факто это было издательство раннего, еще досоветского московского Союза писателей: оно работало в 1917–1918 гг. на основе того самого клуба московских писателей, который кристаллизовался в февральский период вокруг салона Кара-Мурзы и ряда оппозиционных газет: редактором был секретарь Союза писателей Иосиф Матусевич (1878–?), высланный в 1922 г. на «философском пароходе». Известно, что сестра ее поэтесса Наталья Бромлей входила в объединение «Лирический круг», позднее преобразившийся в Артель писателей «Круг».

Лучшей вещью второго сборника Бромлей кажется ее повесть о современности «Птичье королевство», в которой изображена театральная Москва середины 1920-х. Это как бы ее «театральный роман» — ослепительно остроумный, с захватывающей интригой, с легко узнаваемыми прототипами — настоящий клад для любителей романов с ключом. «Птичье королевство» впоследствии, в 1929 г., вышло в «Библиотеке “Огонька”».

Из произведений самой Бромлей явствует, что позиция ее, хоть и безусловно далекая от официоза, все же несколько левее, чем позиция Булгакова и его «гахновского» круга. Например, в повести 1925 г. «Мои преступления» героиня-подросток разрывается между своей собственной революционностью и состраданием

к старшим, которых режим уничтожает. Булгаков писал для МХАТа, политически лояльного (пусть лишь по видимости, но насквозь амбивалентного), кроме того он работал и с Третьей, «Мансуровской» студией Вахтангова, потом ставшей Театром Вахтангова. Именно со МХАТ-Вторым, где служила Бромлей, у него связей вроде бы не было. Однако, создается ощущение, что Булгаков находится где-то совсем близко от мира Бромлей: в «Птичьем королевстве» изображен гениальный современный драматург Эйссен — «возвышенный, с бледным носом» (Бромлей 1927: 17); «умный человек с бледным носом» (Бромлей 1927: 39), он пишет для героини «роль для слез и аплодисментов» (Бромлей 1927: 17), о которой она говорит: «Пишите так: меня осудил весь мир, а я права, меня сжигают на костре, а я пою»...

Одним словом, «что-нибудь вроде Христа, распятия, только Христос, несмотря ни на что, веселый, без этих стонов и без укуса, острит на кресте и потом поет замечательно под занавес...» (Бромлей 1927: 44).

В этом фрагменте повести 1927 г. Бромлей вполне сознательно использует портретные черты Булгакова, дважды подчеркивая знаменитый нос, — и влетает сюда же тему Христа из романа, первый вариант которого уже писался во второй половине 1920-х гг. и наверняка что-то об этом было известно.

ТЕАТР НЕБОЖИТЕЛЕЙ

Прецедент «Птичьего королевства» Бромлей следует учитывать для булгаковского «Театрального романа»: так, например, она описывает культ отчетливо опознаваемого МХТ, который на фоне общего морального распада, выглядит театром полубогов:

Есть Новый театр на Театральной; там живут прекрасные люди и туда никого не принимают. Чистый театр, величавый, там гнездятся орлы; там люди друг другу священны. Это огненный дом. Там нет ни лакеев, ни предателей, ни продажных, ни разовых женщин, ни красных занавесок в закулисных коридорах, похожих на коридоры домов свиданий, ни проезжих молодцов из актерской сволочи, растерявших талант и пристойность в притонах, похожих на театр импровизаций, в театрах, похожих на притон <...> они там торжественно дышат воздухом нашего времени и называют его горным. <...> Мы ходим плакать на их спектакли. (Бромлей 1927: 25–26)

Однако, как и Булгакову в «Театральном романе», никакой пietet не мешает Бромлей тут же переключиться в саркастиче-ский регистр:

<...> они носят головы на своих плечах с величайшей осторожностью. Они работают неслыханное количество часов в сутки, и единственное, что их переутмляет — это их вежливость. Ибо они вежливы даже в трамвае, даже на премьерах чужих театров. Они отглажены до последней складки, их носовые платки ослепительны. Постоянное усилие никого не презирать и со всеми здороваться влияет несколько на их цвет лица. Но они никогда не умирают несвоевременно. Один из них, говорят, даже играл ответственную роль после своей смерти и умер официально только под занавес третьего спектакля, когда успех был обеспечен и подготовлен дублер. (Бромлей 1927: 26–27)

Пассаж о мемориальном кабинете легендарного основателя у Бромлей в «Птичьем королевстве» сопоставим с музейной серией фотографий Аристарха Платоновича в «Театральном романе»:

Есть и у нас святилище и древность. Там желтые в крапинках обои, голые лампочки висят на шнурах перед двумя неряшливыми окнами; на ламбрекенах пожелтевшие облака гардин старого образца, кроваво-желтый крашеный пол облуплен под столом древнего ореха. Сыплется лавр древних венков: кабинет первого директора, беспримерной славы благородного отца, умершего в году 1873. (Бромлей 1927: 11)

Характеристики, восхищенно-ироничные и гиперболически экспрессивные — например, в следующем фрагменте — также могут быть плодотворны в плане сопоставлений с булгаковским материалом:

Был торжественный случай в театре. Раут, празднование. <...>

Качая плечами с ледяными неглядящими лицами прошла шеренга роковых женщин; парчевые кресла скользнули им навстречу, и они опустились в кресла с египетским движением спин, держа прямую позу разбуженной змеи.....

Актеры все как один озирались с конским аллюром в праздничной надменности. <...> Сам Станиславский пронес над черным полководьем толпы свою голову укротителя зверинца, подобную белой хоругви <...>. (Бромлей 1927: 33)

ТЕАТР-ВАРЬЕТЕ ИЛИ МХАТОВСКИЙ КАПУСТНИК?

В описании эстрадных номеров на этом театральном празднике сгущаются мотивы, возможно, прототипические для булгаковских театральных описаний:

Началась программа приветствий. Открылись большие стеклянные двери, и двинулось шествие — и все улыбнулись ему согласной улыбкой. Великолепное четвероногое, гривастый верблюд, составленный из двух человек, шел впереди, обутый в английские ботинки; за ним поздравительный кортеж, и все это от Нового театра, того театра, который так многим мешает мирно спать; мне — первой.

Верблюд стал, содрогая выгнутой шеей, его вела пернатая кудлатка. Верблюд качнулся, ударило «дзын», и пищалка пропела нечто убедительно обиженное, как верблюжья душа. Хохот. Кудлатка металлически вскрикнула. Верблюд верблюжьим гнусавым басом, танцуя, запел: он пел следующее:

*Среди долины Умбри — я
Вдали от здешних стен,
Цветут — цветочек Скумбри — я,
И птичка стре — пантен!²*

Верблюд качался и вихлял боками, востроносая кудлатая душка летала, вскрикивая, и раскидывала ручки.

Маленький, ярко белокурый с озорной и кроткой мордочкой гениальный Богомолов, поблднев от серьезности, сказал несколько слов о родословной верблюда. Хохотали и плакали, хохоча. Он уронил слезу, извинился и, кланяясь, вынул ослепительный платок. Аплодисменты. (Бромлей 1927: 34–35)

Приходится также предположить интертекстуальную связь между следующей сценой и явлением профессора белой и черной магии в «Мастере и Маргарите» — при том, что «маг» у Бромлей изображен пародийный:

Потом из верблюжьего живота вынули эстраду, и на ней, торча фалдами фрака и выгнув правую ногу, подобно коню, роющему землю, воздвигнулся «Джон Личардсон настоящий». Он вздыбил черный ус под наморщенным носом и потер руки. Глаз, яркий и круглый, вращался угрозаяще и вдохновенно.

«Проездом чересь — то есть скрозь этот город», — сказал Личардсон и резко смолк, пережидая смех.

*— Я, профессор черной и белой магии, Джон Личардсон настоящий
— даю гастроль! Почтеннейшая публика и интеллигенты!*

С вопросительным восторгом черным кустом торчали брови, торчали детские верящие глаза.

Не от райской ли чистоты сердца родится этот блаженный вздор? (Бромлей 1927: 35)

Здесь точно изображен эстрадный номер «Гастроль Джона Личардсона Настоящего», созданный актером МХАТ Владимиром Поповым, он же В.А. Попов-Транио (впоследствии стал известным киноактером): Попов вспоминал: «Этот номер кабарежного характера, заимствованный из рассказа Тэффи «Проворство рук», был эскизно намечен в 2-минутном представлении на новогоднем вечере в 1915 г. До сего времени я не потерял интереса к этому образу. С каждым годом номер этот расширялся, образ Личардсона определялся, и я сроднился с ним настолько, что для меня он уже не является вымыслом. Я верю в существование Джона и ясно вижу его в разных похождениях. Люблю его и безжалостно смеюсь над ним без конца. Смеюсь над этим трогательным неудачником с его наивным жульничеством и чудесами...» (Актеры и режиссеры 1928: 103–104). Номер этот не годился для широкой публики, которая не понимала пародии и негодовала, норовя мага прогнать. Бытовал он на праздниках «для своих» и был прекрасно известен среди театральной и околотеатральной публики.

И драматизированность прозы Бромлей, и ее реалистический мимесис, усиленный авангардистскими приемами выразительности, и даже тематические и мотивные блоки находятся на той же линии, что и работа Булгакова.

РЕСТАВРАЦИЯ

В «Птичьем королевстве» отразились стремительные духовные перемены, суммируемые как моральная деградация театра. Революционный театр Вахтангова ушел в воспоминания. Налицо реставрация допотопной рутины, утрата духовного активизма,

характерного для Серебряного века и лет революции. Автор описывает некий обобщенно московский театр, где все само неудержимо сворачивает на старый лад — к театральным нравам и обычаям, принятым не только до революции, но и до реформы Станиславского:

Это Ноев ковчег, торжественно всплывший после потопа. Добротное всё для всех. Но старая Москва сидит в его углах, и запаха дореформенных сигар никогда не покинет красного штофа наших портьер. (Бромлей 1927: 11)

Революция — потоп, который живописал Маяковский в принудительно насаждавшейся во всех театрах «Мистерии-буфф» — схлынула, но в середине двадцатых выяснялось, что уцелел не тот, великий русский театр, который создавали Станиславский, Сулержицкий, Вахтангов на рубеже веков — а театр предыдущей эпохи, традиционный театр старой Москвы — «добротное все для всех». Это тот театр, в котором разрешено было курить: отсюда фраза о запахе дореформенных сигар. Запрет на курение в театре был одним из элементов театральной реформы Станиславского — Немировича-Данченко, вместе с требованием снимать пальто («Театр начинается с вешалки») и запретом входить в зал и выходить из него во время спектакля.

ВЕЧНОСТЬ ТЕАТРА И ЕГО ОПАСНОСТИ

Но есть и внутренние, заданные извечно законы театральной экзистенции: театр всегда одинаков, он нужен и поэтому вечен:

Видали вы этот паноптикум, это лихое сборище извечно падших героев? Этих птичьих королей, эту несменяемую династию орлов и кур? <...> Это мы. Мир круглый и душный, как воздух внутри летающего шара, мир, взлетающий над всеми потопами, и который не будет забыт ни одним Ноем, ибо мы хлеб для людей. (Бромлей 1927: 7)

Автор идет неторенными путями, угадывая неоткрытые пока истины о театральном инстинкте и о терапевтической природе игры: зачем приходят люди в театр?

Вот эта маленькая хочет быть ангелом! Кто сделает ее ангелом, наконец, кто зашьет ей небесные ризы серебром сбывшихся надежд? <...> Другая хочет быть голой в уличной витрине — и сцена должна ей дать эту радость, хотя бы ценою крови. Все, что заковано в сердце и теле запретом, законом, все натуральное и недолжное, все чрезмерное хочет родиться на сцене чудовищно, великолепно, хочет ценою всего в мире осуществиться, выкричать душу, выдохнуть всеми струнами тела, до сотрясения печени, до вывиха челюстей, хочет убить, наконец! — убивать хочет каждый. — И потеть, плакать, молиться, показываться, мстить. (Бромлей 1927: 24–25)

Людям необходима возможность отождествиться с актерами и прожить несколько часов чужой жизнью, испытать необычные эмоции. Но кто такие актеры, которые дают им эту возможность? Выясняется, что птичье королевство опасно для жизни: оно полно предателей, сплетников, недоброжелателей, шпионов:

Вот наши театральные коридоры. Человек с испуганными белыми глазами извивается по коридорам, как ласковый червь. Он греет руки у отдушины, откуда мчится теплый ветер нагретых труб, греет, чтобы хватать людей за руки теплыми руками. Он ловит всех проходящих и смотрит им в глаза. В глазах его страх и жажда любви. Он сплетник, талантлив, ему дают мало ролей. Ибо успех его опасен: этот червь, получивши успех, перестает извиваться. Утконосная его голова становится недвижимой главой василиска. Он может стать первым и тогда пожрет всех в отместку за страх и жажду, которые жгут его сердце. <...> Как везде есть роковая женщина, называемая Дюма-фис. Она гибка. <...> Есть рыжий сатана, прищуренный, веселый, с зеленым шарфом на шее. Умеет, братски обняв, короткой, кроткой речью рвануть за сердце так, чтобы до крови, больней чего нельзя. И после весел. После — дружба. (Бромлей 1927: 13)

В театре есть и доносчик. Это человек, постоянно читающий газету в коридорах, в самых разных и неожиданных местах, и при этом слушающий обрывки разговоров щекой — его так и зовут «Щека».

УКРОЩЕНИЕ ТЕАТРА

Повесть Бромлей о театре писалась на десять лет раньше, чем неоконченный роман Булгакова, в атмосфере несравненно большей открытости: она несоизмеримо откровеннее и прямому авторскому слову отведена в ней почетная роль. Впрочем, наиболее острые темы она решает метонимически, через значимые детали. Вот как рассказывается о сдвигах в системе актерских амплуа в связи с советизацией театра к середине 1920-х гг.:

Актерские амплуа в эти годы перекосились. <...> Например: искали мускулистого героя с маленькой молодежьей головой. Не было таких. В результате заказали мускулатуру, и ее носил актер на орущие роли. В сезоне 1924 г. он сыграл 253 спектакля.

Надо понимать, что главным протагонистом новых пьес стал мощный микроцефал — как полагалось выглядеть положительному герою из народа, представителю массы, голос которого — глас народа (отсюда «на орущие роли»), который вначале может заблуждаться, но в конце концов попадает под чуткое руководство партийных товарищей. Поскольку нужного физического сложения среди актеров не наблюдалось, приходилось прибегнуть к накладной мускулатуре.

Неврастеники перешли на амплуа «ответственных», умирающих на посту. На этих спрос был меньше. Комики не вылезали из крахмального белья. Спрос на резонеров увеличился вдесятеро, они стали неизбежны в народных сценах. Вообще резонеры играли всё. Любовникам не осталось другого применения, как бессловесно носить фрак и воздерживаться от всего прочего. Да и в мое время уже от всей этой пламенной породы оставалась всего лишь пара огрызков. С 1917 года если они и появлялись на сцене, то лишь по причине тяжелого ранения и обычно не далее третьего акта умирали под покровом знамен или проклятий. (Бромлей 1927: 8–9)

Понятно, что наиболее распространенным типом героя в дореволюционном театре был герой мыслящий и сомневающийся, то есть неврастеник. Из повести Бромлей мы узнаем, что это амплуа сохранилось только для «ответственных, умирающих

на посту». То есть, это крупные партийцы и военные, принимающие трудные решения (только так можно было оправдать такое проклятое наследие прошлого, как неврастения, то есть внутреннее несогласие с самим собой), а потому гибнущие от инфарктов на общем фоне переутомления. Почему комики в новых пьесах не вылезают из крахмального белья? Видимо, они играют богатых, а богатые должны выглядеть идиотами. Почему спрос на резонеров увеличился вдвое? Потому что уровень пьес сознательно понижался, шло запланированное оглушение публики, все объяснялось, причем на самом примитивном уровне. Почему любовников почти не осталось? Потому что носители мужского начала — самостоятельные, независимые, добывающиеся своего герои казались несовременными теперь, когда личная жизнь стала неважна по сравнению с политической злобой дня. Поэтому такие персонажи должны были молчать, в сюжете им делать нечего, кроме как гибнуть.

ИЗГНАННИКИ И ИЗНАСИЛОВАННЫЕ

В королевстве неладно: в праздничную ночь в театре, пока все пили и танцевали, на чердаке повесился актер:

Через день из двухлетнего изгнания вернулся поседевший человек, которому наш театр был обязан двумя десятилетиями славы. Знаменитый изгнанник пришел в час, когда театр пустует, и обошел его снизу доверху один и попросил сторожа показать ему место на чердаке, где повесился актёр. (Бромлей 1927: 39)

Это, конечно, Станиславский, вернувшийся из затяжного европейского турне, во время которого часть труппы откололась и решила не возвращаться в Россию. Во втором МХТ действительно имело место самоубийство актера — это случилось в 1924 г., об этом пишет в своих воспоминаниях А. Диккий.

Другой узнаваемый театральные портрет напоминает Михоэлса:

Небольшого роста седой человек с тяжелыми веками мудреца и широкой челюстью властелина. Он проходит замедленным шагом по театру сверху донизу, обходит кругом коридоры всех ярусов, медленно и зевает безнадежным седым зевком тигра. Он волочит свою умершую от боли страсть к театру, который создан им единолично, и он ни с кем не хочет встречаться. (Бромлей 1927: 72)

У Бромлей этот персонаж не привязан к описываемому театру. Михоэлс пострадал оттого что «его» театр, в котором он работал с самого начала, — Государственный Еврейский Камерный театр под управлением Алексея Грановского — был в то время на грани закрытия после того, как в 1926 Грановский решил во время гастролей театра остаться в Германии. Театр же вернулся, но в нем начались мучительные проблемы.

Великие режиссеры России — «царственные звери» — безжалостно укрощались. Они попали в смертельный переплет, за самую возможность продолжать работу в театре надо было платить официальной ложью. Несомненно следующий пассаж написан о Станиславском:

В те дни даже великие люди лгали подобно львам, недавно пойманым в пустыне, которых укротитель индус учил молиться по-немецки. Помню, как огромные пасти, желтые с сединой, гремя воем возмущения, молитвенно и разъяренно поднимались к потолку цирка и круглые когтистые черные ладони зверей соединялись в благочестивую и страшную позу. (Бромлей 1927: 46)

Не зря Бромлей уподобляет новую, требуемую ложь — исповеданию новой религии, которая не может не возмущать несчастных с изнасилованной, раздвоенной душой. Это цирковое сравнение напоминает и об инквизиции, и о евреях, под угрозой смерти переходивших в христианство, так называемых «анусим» — буквально «изнасилованных».

Ослабевшие сдавались и принимали новую религию искренне, так исцеляясь от внутреннего раскола.

Таков был наш знаменитый изгнанник. Он возвратился мудрым, прокричавшим свой голос — он мог уже только шептать, — седым дряхлым тигром; и, представьте, он тихо полюбил современность, безнадежно, старчески. И многие тогда тихо ее полюбили, обольщенные слабостью своих сердец, изнеможенных тысячью лишений. (Бромлей 1927: 46–47)

Так описывает духовную гибель старшего поколения Бромлей в повести, вышедшей одновременно с «Завистью» Олеси.

Но вот еще один вариант актерской судьбы. С виду описывается актер старой школы: «Гастроль сегодня. Этот у нас, который валяет Шекспира без дураков по всей Эсесерии. Стар, потрохов никаких, и мирно, как труп, сквернословит на все буквы». Правда, играет

он великолепно: «А старый орел, ее возлюбленный Гамлет, с гениально перекошенным лицом, отвечает ей столь сухо и отрывисто, с таким блистанием страстного цинизма в огромных глазах, что становится жарко» (Бромлей 1927: 7).

Кому адресован этот портрет? «Гамлет» в книге 1927 года для тогдашнего читателя означал прежде всего постановку 1925 г. в МХАТ-2 (режиссер В.Смышляев). О великолепной игре Михаила Чехова писали все. «Огромные глаза» и «перекошенное лицо», о которых пишет Бромлей, запечатлены на снимках Чехова в этой роли. Почему Бромлей понадобилось делать великого актера, человека средних лет, в этой роли старым, малокультурным развратником? Возможно, ключ здесь — слово «без дураков». Оно тоже означает здесь «дореформенный» театр, то есть театр не режиссерский, не создающий ансамбля, а театр, в котором важен только один актер, театр гастролеров. Именно таковы будут претензии Бромлей к Михаилу Чехову во время конфликта 1928 года, когда она обвинит его в самовластии — в том, что театр, созданный Сулержицким как ансамбль единомышленников, перестал под его руководством существовать как единое целое. Поэтому и моральный уровень этого Гамлета напоминает об актере старого образца, отсюда и его непотребное поведение, и боязнь актрис с высшим образованием.

ДУХОВНАЯ ЖАЖДА

Автор точно указывает на причины новейшего упадка нравов: это отмена старых ценностей, и самая болезненная из всех — отмена Бога. Но искусство должно восхищаться, оно затрудняется в поисках новых кумиров:

Дайте же нам чем-нибудь восхищаться. Вожди? Но у них такая приватная наружность. Комсомол? Простите. Через тысячу лет, когда он станет легендой. Не раньше. Эти дебютанты требуют слишком большого кредита.

*И вот возвышенные души кидаются от одного предмета к другому, ища что бы их восхитило, чтобы создать, например, спектакль с хорошим, честным апофеозом. Без апофеозов искусство не цветет. И вот они мчатся, ловя превратные идеи, а за ними старательным галопом летят дозорные и рвут им пятки.
(Бромлей 1927: 47)*

Отсюда потеря всех ориентиров, подчинение и порабощение искусства:

Как перепутались голоса на нашей голубятне! Все стали дроздами и попугаями. Где птичья гордость! Мы прыгаем на привязи и повторяем заученные вокабулы, прыгаем как игрушечные пуделя, надуваемые резиновым клистирчиком. (Бромлей 1927: 47)

ПОСЛЕДНИЙ ПОЭТ

Бромлей принадлежит прелестный по тонкости диагноз такого экстравагантного театрального поведения, какое являл миру Всеволод Мейерхольд:

Между тем таланты не иссякают, между тем население требует зрелищ, дозволенных, но с перцем и пламенем; крайности необходимы; спрос на абсурды невероятный.

И вот один из старых режиссеров, Елизарий Пират, берет на себя истребление человеческого театра. Во всех переулках Москвы возникают «дома зрелищ» под флагом старого Пирата. На сцене этих театров играют куклы, животные, предметы обихода, достигнута предельная материальность. Освещение разрешается только дневное и полуденное, ибо раннее утро, туман и вечер кажутся подозрительными. Синий свет изгнан; под подозрение взяты звезды, луна, облака; природа допускается только съедобная или строительная.

Со всех сторон были неоднократные попытки обуздать безумца, ибо движущийся паноптикум его спектаклей производил бесовское впечатление. Наконец он получает предписание ввести на сцену человека, как неизбежный элемент социальных систем. Тогда он собирает кучу людей, никогда не игравших, но имеющих подобно ему профили хищных рыб, и, обучив их своему делу, заставляет двигаться и произносить тексты пьес с расстановкой слов справа налево, или слева направо, но в последнем случае знаки препинания исполняются наоборот. Многие остались довольны. Благость намерений казалась несомненна. Я утверждаю, что так оно и было в действительности. Кое-кто подозревал его в неумеренном честолюбии, другие — в чрезмерной насмешливости, третьи предсказывали ему преждевременное слабоумие. Между тем он был только поэтом, и он обманул всех, ибо женился и решил временно отдохнуть. Центральный театр переделали в мюзик-холл с пеннием, танцами и гирляндами незабудок. К этому времени публика повеселела; продолжительность браков увеличилась вчетверо; все стали ценить правильность пищеварения и взаимность удовольствий.

Но замечательный человек еще раз обманул людей, и одну из генеральных в его театре я описываю ниже.

Таковы были великие поэты того времени... (Бромлей 1927: 48–49)

Здесь имеется в виду в первом случае — раннеревolutionный этап новаций Мейерхольда, запечатленный, например, в спектакле «Земля дыбом», посвященном Красной Армии и Троцкому, где по залу проезжали грузовики, мотоциклы и велосипеды, а на сцене действовали настоящие воинские отряды, в настоящем обмундировании с ружьями, пулеметами, прожекторами и даже мелкокалиберными пушками. Во втором случае описана новейшая, конструктивистская метаморфоза Мейерхольда, поданная в этом отрывке как еще один «обман» неугомонного новатора. Ниже у Бромлей дан эпизод генеральной репетиции в театре имени Елизаария Пирата, где режиссер восхитительно играет с условностью:

Занавес. Первое: на тросах под красной падугой актеры висели на стульях. У одного выпало стремя, и он болтал в воздухе правой ногой, теряя равновесие. Зал завopil. Дали занавес.

Шорох, смех, чудовище зашевелилось, издавая подобие веселой икоты: «Повесили актеров до спектакля». «Виси за те же деньги». Хохот.

На просцениум выходит кособокий человек и в полутьме со стоном произносит нечто неслышное. Из ложи звучит холодный возглас Елизаария Пирата: «Свет в зал!». — «Митя же!» — говорит кособокий, содрогаясь, его осветили. Я присутствую при казни:

у кособокого лицо смерти; он потер руки, завернувшись спиралью: «Вследствие». — «Ясно, что вследствие» — отвечают из зала. Я леденю. «Вследствие технической неисправности первая часть интермедии отменяется».

Гром аплодисментов.

Резко, рывком, гремя музыкальной рулеткой, развернулся занавес и ударил в порталы, порталы грянули медно. Зал охнул, холодея. «Музыкальный занавес» — захлебнулся кто-то; ниспал ряд звучащих колонн и ударил в металл половиц. И среди звона и сияния двое красно-черных гигантов скрестили мечи, и мечи запели!

Поднялся треск аплодисментов.

Я тряслась, теряя рассудок. (Бромлей 1927: 62–63)

НЕДРУЖЕЛЮБИЕ

Бромлей, по всей очевидности, в театре не слишком любили. Она была второстепенная характерная актриса — но при этом жена одного из двух главных режиссеров, сама режиссер (ее первой постановкой была пьеса д'Аннунцио «Дочь Иорио», 1919) — и то, и другое давало достаточный повод для недобрых чувств. Ее литературное творчество внушало в театре уважение, пока виделось как пройденный еще до вступления в Студию этап. Но стоило ей заинтересоваться драматургией, как от нейтральности коллег не осталось и следа. Вот ее насмешливый портрет в мемуарах С. Гиацинтовой:

Новое время требовало новой драматургии. Только этим, мне кажется, можно объяснить острый интерес, проявленный Вахтанговым к пьесе «Михаил Архангел», сочиненной Надеждой Бромлей.

Это была женщина сложная и странная. Действительно умная, одаренная, она самой себе представлялась достойной мировой славы, — вероятно, поэтому относилась к окружающим спесиво и часто недоброжелательно. Внешне эффектная, в жизни и на сцене настоящая *grand-dame*, она вела себя как избалованное дитя, манерничала. Об одном актере она говорила, что любит его как «женщина, актриса и ребенок» — ей казалось, что именно такой сплав она являет изумленному миру. Была она остроумна и легко сочиняла смешные поэмы. И даже напечатала стилизованный под восемнадцатый век эпистолярный роман, казавшийся мне интересным в ту пору. <...> У Нади было множество маленьких пудрениц, — глядя в их зеркальца, она не скрывала удовольствия от собственной красоты. Все бы ничего, но, не зная сомнений, Бромлей принялась писать для театра — и это было ужасно. Естественно, Сушкевичу «Архангел Михаил» нравился. Но никогда не пойму, чем эта туманная, вычурная, путаная пьеса в стихах взволновала Вахтангова и даже Луначарского (Гиацинтова 1989: 206–207).

Мемуаристка подчеркивает, что восстали против пьесы Бромлей актеры студии: «После нескольких просмотров вся Студия восстала против «Архангела», его так и не показали публике». Но на самом деле пьесу видела вся Москва, на многих генеральных, а публике в конце концов ее запретили показывать не из-за бунта актеров, а потому что так решили театральные власти. Из-за пьесы

Гиацинтова навсегда поссорилась с Бромлей: «Вовлеченная товарищами в бурю студийных страстей вокруг “Михаила Архангела”, я зачем-то сама послала письмо Бромлей, лишившее меня ее расположения на всю жизнь: свойственные Наде и ум и юмор покидали ее при малейшей критике (Гиацинтова 1989: 208). Также трудно понять, почему Гиацинтова упоминает лишь одну ее зрелую новеллу — «Отрывки из писем» — из полутора десятков вещей.

Бромлей описала вахтанговский период своей жизни в неопубликованной повести «История одного рояля», которая до сих пор не найдена. Конфликты середины 1920-х отразились в «Птичьим королевстве». Период, изображенный в повести, назван — это 1924 г., год возвращения Студии и превращения ее в самостоятельный театр.

ПРОТОТИПЫ?

Сюжет «Птичьего королевства» построен на соперничестве в некоем московском театре за ведущую женскую роль в современной пьесе. Героиня, наделенная рядом автобиографических черт, ненавидит жену директора, миленькую, женственную и вялую актрису Крахт, сама становится любовницей директора и получает роль, но Крахт удается простудить ее и сорвать ей премьеру.

Руководящая чета в повести, на наш взгляд, соотносится с Софьей Гиацинтовой и Иваном Берсеневым. В 1924 г. у Гиацинтовой возник роман с женатым Берсеневым, в результате которого они соединились. В Берсеневе обнаружился талант администратора, и он стал замом Чехова по административной работе. Вполне вероятно, что и техника увода начальственного возлюбленного

в повести подсказана происходившим у всех на глазах романом Гиацинтовой. Как и у Бромлеевской Крахт, у Гиацинтовой не было раскованной смелости игры, напротив, она была склонна к мягкой растушевке роли. Наоборот, героиня Бромлей Катя сопоставима с самой Бромлей, высокой и тонкой: локти у нее как белые мечи, в ее телосложении вся революция, голос львиный, и играет она так, чтобы ничего не оставалось впрок. Любопытно, что это противопоставление двух женских типов сходно с расстановкой сил в рассказе Толстого «Гадюка» (1926).

«БЕЗГРЕШНОЕ СЛАДОСТРАСТИЕ РЕЧИ»

Футуристическая родословная Бромлей и в конце 20-х сказывается в той свободе, которой она относится к языковой норме, и во вкусе к «самовитому» слову, речевому абсурду, просто зауми, которую она протаскивает под сурдинку реалистической мотивировки: «Покрась уши», — советует героиня «Птичьего королевства» своей сопернице — «не выходи на сцену с мертвым ухом» (Бромлей 1927: 9) — почти «Будьте добры, причешите мне уши» Маяковского. Влюбленный в героиню директор театра «однажды заныл от невозможной тоски и сказал тонким голосом: “Лапшоничка, тюрька, карасик”. <...> В другой раз он произнес: “Ах ты, мой чигалдуй, кубастик”» (Бромлей 1927: 57–58).

Наслаждение словом, вкус к звуку слова доходит у Бромлей иногда до гениальности:

Это было в т е а т р е. В каком слове есть еще эта ea — ea. Ураганная легкость этих “ea” — она сделала меня безумной, и топот этих двух т — театр — они мне вытоптали сердце. Тело этих

двух т тяжело — это тело толпы. Страх, смотр, смерть, вот финальный звук слова т е а т р, жестокого, нечеловеческого слова.
(Бромлей 1927: 73)

«Птичье королевство» было самой успешной из прозаических вещей Бромлей. В следующем году повесть была переиздана массовым тиражом в библиотеке «Огонька». Удивительным образом, рецензент «Красной нови», подписавшийся «Михаил Павлов» оценил повесть «Птичье королевство» с ее пронзительными и точными наблюдениями крайне низко: «Ведь человека тут не видать, есть только всячески кривляющаяся и любующаяся собой кукла. Современный читатель столько сам пережил большого, настоящего горя и восторга, что заниматься всей этой дамской истерикой ему просто некогда и неинтересно» (Павлов 1927: 242–243).

Бромлей опубликовала еще один прозаический сборник, «Потомок Гаргантюа» (1930), на который пресса не откликнулась, и больше не публиковала ничего, кроме театральных рецензий и разборов в толстых театральных журналах. Добровольный уход из литературы повел к полному забвению ее как прозаика. В целом ее участь выглядит парадоксальным сочетанием житейской удачи и творческого провала. Выйдя из игры и избежав гонений, она не нуждалась в реабилитации и потому не была удостоена литературного воскрешения, не вполне справедливо, как кажется нам сегодня. ♡

Литература

Актеры и режиссеры, 1928: М.: Современные проблемы.

БРОМЛЕЙ, Н. Н., 1927: Птичье королевство // *Исповедь
неразумных*. М.: Круг.

ГИАЦИНТОВА, С. В., 1989: *С памятью наедине* / Лит. запись Н. Э.

Альтман, предисл. С. В. Образцова, послесл. К. Л. Рудницкого.
2-е изд. М.: Искусство.

ПАВЛОВ, М., 1927: Н. Бромлей. Исповедь неразумных. Рассказы.

Артель писателей «Круг». 1927 г. 274 стр. // *Красная новь*.
№11. 242–243.

Resume

Nadezhda Nikolaevna Bromley (1884–1966) was a participant in several literary eras. In the early 1910s, she entered the circle of Elena Guro and published a book of poems and poetry *Pathos* in the spirit of the nascent Petersburg futurism. In 1922, due to the death of Vakhtangov, her mystical tragic farce *Archangel Michael* was prepared but never staged at the 1st Studio of the Moscow Art Theater, — which did not prevent all theatrical Moscow from seeing it at dress rehearsals. Her mature prose, published in the 1927–1930s, did not receive critical approval, and Bromley did not publish anything else. Nevertheless, her prose is characterized by high intellectualism, brutal wit, uncompromising judgment, broad cultural horizons and innovative language.

This article examines Bromley’s story about the theater *Bird Kingdom* (1927), a kind of “theatrical novel”. It describes the life of the theater (very similar to the Moscow Art Theater II, where Bromley played), seen through the eyes of an actress: the troupe, the love triangle, the rivalry for the role, the relationship with the playwright, etc., — all projected onto the early Soviet political and cultural atmosphere. Many characters in the story are easily recognizable, especially historical figures: although their names are not named, Stanislavsky, Meyerhold, Mikhail Chekhov and Mikhoels stand behind the verbal portraits. Bulgakov is guessed in the portrait of a playwright writing a play about Christ.

Some thematic blocks in Bromley’s story seem to predict Bulgakov’s *Theatrical Novel*, for example, a passage about the mythical past of the theater. There is also a scene that may point to one of the sources of *The Master and Margarita* — this is a description of a “session of black and white magic,” going back, as I was able to show, to a real stage number in 1922.

Helena Tolstoy

Helena Tolstoy lives in Israel. She is an Emerita of the Hebrew University, specializing in 19th and 20th century Russian prose, author of monographs on Leo Tolstoy and Ivan Turgenev (2017), Anton Chekhov (2003), Aleksei Tolstoy (2006, 2013), Akim Volynsky (2013, the English version 2017), and works on 20th century Russian prose and theatre. Her monograph on Nadezhda Bromley is to appear soon.