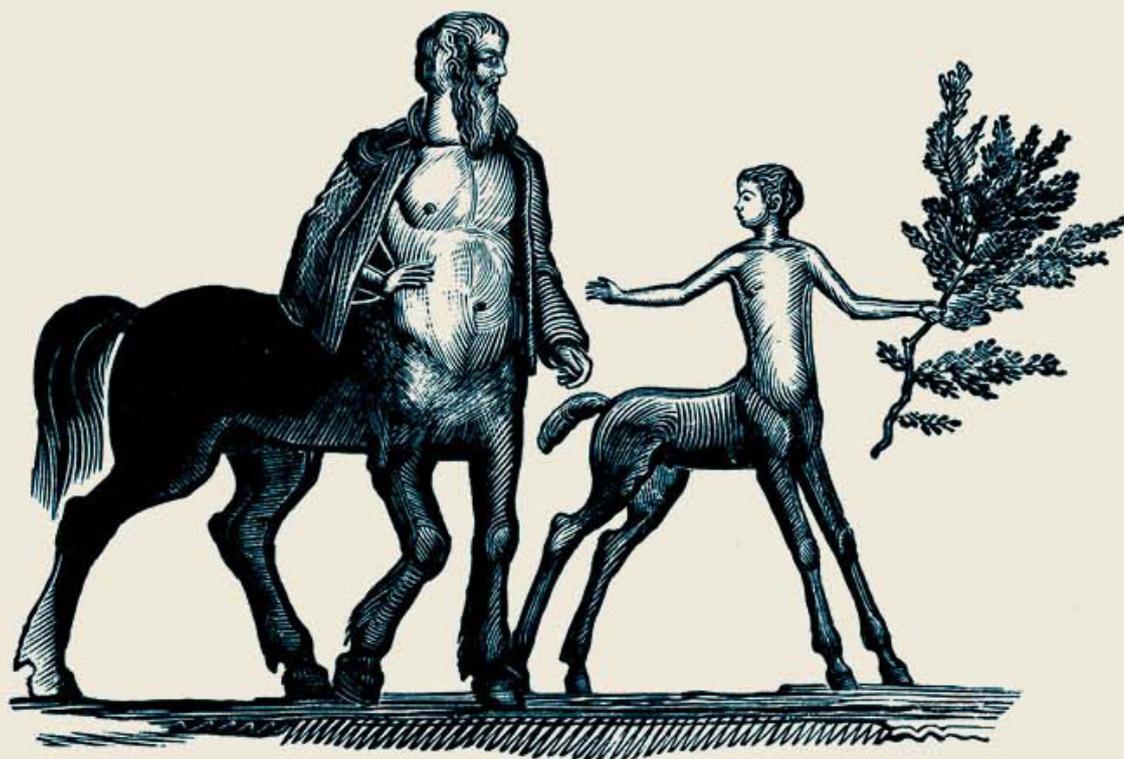


ЕЛЕНА Д.ТОЛСТАЯ



БЕЗГРЕШНОЕ  
СЛАДОСТРАСТИЕ  
РЕЧИ



Критика и эссеистика

Елена Толстая

**Безгрешное сладострастие речи**

«НЛО»

2022

УДК 821.161.1(47+57)«192/193»  
ББК 83.3(2=411.2)613

**Толстая Е. Д.**

Безгрешное сладострастие речи / Е. Д. Толстая — «НЛО»,  
2022 — (Критика и эссеистика)

ISBN 978-5-4448-2043-8

Надежда Николаевна Бромлей известна прежде всего в качестве режиссера и драматурга, хотя еще в 1910-х дебютировала в литературе как поэт, близкий к петербургским футуристам. На рубеже 1920–1930-х годов она стала экспериментировать с прозой, но эти ее опыты сначала были освистаны критикой, а затем и вовсе забыты. Однако, как считает Елена Д. Толстая, незаслуженно: приметливый глаз и тонкий слух, выразительный язык и брутальное остроумие позволяют считать Надежду Бромлей серьезным прозаиком. Ее восхитительные фантастические и исторические новеллы всегда касаются революций — будь это Французская революция, мятеж стихий или восстание ангелов. Вольный дух, которым дышит проза Бромлей, отчасти стал причиной такой сложной рецепции, но именно он и делает столь актуальным возвращение к ее забытым произведениям. Монография Елены Толстой о творчестве Н. Н. Бромлей занимает первую часть книги; вторая же включает в себя статьи автора, посвященные другим ярким героям эпохи от Марка Шагала и Евгения Вахтангова до Максимилиана Волошина и Владимира Набокова. Елена Д. Толстая — литературовед, писательница, профессор Иерусалимского университета, автор монографий об Антоне Чехове и Алексее Толстом, а также цикла статей об Андрее Платонове.

УДК 821.161.1(47+57)«192/193»  
ББК 83.3(2=411.2)613

ISBN 978-5-4448-2043-8

© Толстая Е. Д., 2022

© НЛО, 2022

# Содержание

|                                   |    |
|-----------------------------------|----|
| Предисловие                       | 6  |
| I                                 | 8  |
| Писатель Надежда Бромлей[1]       | 9  |
| Литературный дебют                | 12 |
| Первая студия и МХАТ-2            | 29 |
| Зрелая проза                      | 61 |
| Конец ознакомительного фрагмента. | 68 |

# Елена Толстая

## Безгрешное сладострастие речи

### Предисловие

Решаюсь начать с заявления о том, что русская литература прошлого века не только не полностью изучена, но толком еще и не прочтена. Расцвет филологии 1960–1990-х и энтузиазм целого поколения ученых сменился равнодушием. Работа по восстановлению полной и справедливой картины литературной жизни замедлилась. Остались зияющие лакуны.

Центром книги является исследование творчества Надежды Бромлей – совершенно неизвестного интереснейшего прозаика, видной участницы нескольких важнейших литературных движений XX века. Эта лакуна – вопиющий пример современного забвения и равнодушия к литературной истории.

В начале 1910-х Бромлей опубликовала свою первую книгу – сборник стихов, модной тогда стихопрозы и прозы. Лучшие вещи там связаны с петербургскими футуристическими исканиями. Она продолжала писать прозу, пока в ранние 1920-е всецело не отдалась театру. Ее фантастические стихотворные драмы тех лет правомерно будет назвать русским аналогом немецкого экспрессионизма. Вернулась к прозе она в конце 1920-х, но этот ее второй писательский дебют был ошикан критикой. Тем не менее Бромлей издала еще одну прозаическую книгу, прессой вообще не замеченную, – и замолчала. Добровольный уход из литературы повел к полному забвению ее как прозаика. Если ее стихи упоминаются в раннефутуристическом контексте, драма «Архангел Михаил» описывается в истории МХАТ-2, а стихопроза Бромлей изучается как часть истории этого пограничного жанра, то проза конца 1920-х никак не дождется ни читателя, ни историка литературы, хотя она исключительно смела и ярка. В настоящей работе – к сожалению, слишком неполной – делается попытка изучить именно эти тексты и соотнести их с творчеством современников: мы убедимся, в частности, что по поздним новеллам Бромлей рассыпана масса тех мотивов, которыми впоследствии воспользуется Михаил Булгаков.

Зрелая проза Надежды Бромлей отличается богатством фантазии, увлекательностью сюжета, яркостью языка и аппетитом к историческим и бытовым деталям. В своих новеллах она ставит те же философские и моральные проблемы, что и лучшие, наиболее свободомыслящие авторы того времени. Она остроумна – иногда brutally остроумна.

Творчество этой писательницы требовало от читателя литературной чуткости и культуры мышления. На фоне многих современников Бромлей выглядит как подлинник рядом с адаптациями для средней школы. Видно, однако, что она всегда несколько запаздывала, не ожидая, что читатель будет глупеть столь стремительно. Но если одни искренне ее не понимали, то другие предпочитали «не понимать» ее вольномыслия, а ее книг – не замечать.

В целом ее участь выглядит парадоксальным сочетанием житейской удачи и творческого провала. Выйдя из игры и избежав гонений, Бромлей не нуждалась в реабилитации и потому не была удостоена литературного воскрешения. Сегодня нам кажется, что последнее несправедливо.

Вторая часть данной книги посвящена другим пропущенным периодам, произведениям и реалиям. В первой статье изучается рецепция важного театрального события начала 1920-х – спектакля «Гадибук», во второй – неудачное сотрудничество Марка Шагала с Первой студией МХАТ; обе написаны по новым архивным материалам. Отдельная статья посвящена критике Акиму Волынскому, чей очень похожий портрет в образе римского философа, оказывается, изображен на страницах позднего романа Замятина. И наконец, три статьи рассматривают

различные аспекты прозы Набокова в интертекстуальном плане: обсуждаются сюжетные совпадения и прямые аллюзии на Александра Грина, литературный материал в новелле «Пасхальный дождь» и лексика Андрея Белого в других набоковских рассказах 1924 года. Статьи частью собраны из разных журналов и академических сборников, изданных в России, Сербии, США, Израиле и других странах, частью публикуются впервые. Две из них даются в переводе с английского. Некоторые работы существенно дополнены для включения в данную книгу.

Приношу свою благодарность всем, кто участвовал в обсуждении отдельных глав этой работы: покойному Юрию Михайловичу Лотману, раскритиковавшему в пух и прах мое выступление на Тартуской студенческой конференции, из которого выросла одна из статей в этой книге; Леоне Токер, Эдуарду Вайсбанду, Нине Рудник, Монике Львовне Спивак, Андрею Борисовичу Шишкину, Марии Наумовне Виролайнен, Давиду Марковичу Фельдману, Леониду Фридовичу Кацису, Вере Борисовне Полищук, Татьяне Олеговне Пономаревой, Ольге Юльевне Сконечной и Сергею Шаргородскому.

Особая благодарность Галине Николаевне Воронцовой за неизменную поддержку и действенную помощь.

Сердечно благодарю Ивана Дмитриевича Шаховского и Юрия Дмитриевича Лонгинова за неоценимые сведения, которыми они щедро делились со мной, и за разрешение использовать иллюстративные материалы.

Я особенно признательна Марине Алхазовой, связавшей меня с людьми, которые смогли мне всячески помочь на последнем этапе работы.

От души благодарю моих друзей Зеева Бар-Селла и Ольгу Полевою за неоценимую помощь на разных стадиях этой многолетней работы.

И наконец, хочу выразить мою бесконечную признательность Михаилу Вайскопфу за постоянное участие и поддержку.

**I**  
**«Безгрешное сладострастие  
речи»: прозаик Надежда Бромлей  
(проект монографии)**

*Памяти Ольги Борисовны Константиновой*

## Писатель Надежда Бромлей<sup>1</sup>

Никогда и никто в том Ленинграде ранних 1950-х, когда начинается моя память, не говорил о ней как об авторе, а только как о влиятельном и известном режиссере. Имя ее звучало как удар в гонг, как высшая инстанция. Она приходила к моему отцу, и мне, тогда еще крохотной, она со спины показалась настоящей красавицей: это была очень высокая, изящная дама с нарядными желтыми волосами волной внутрь на плечах, с папиросой. Тут она повернулась, и я увидела накрашенный рот, измученное лицо и страшные, набрякшие мешки под глазами.

**Семья.** Режиссер, заслуженная артистка РСФСР Надежда Николаевна Бромлей (17 апреля 1884, Москва – 27 мая 1966, Ленинград) родилась в Москве, в богатой семье Николая (Карла) Эдуардовича Бромлея, промышленника из балтийских немцев. Их предок-англичанин застрял в Прибалтике в наполеоновскую кампанию и осел там. Семья Бромлей – три брата – имела ганноверское подданство. Русское подданство они приняли в середине XIX века. Их звали Эдуард, Федор (Фридрих) и Эмилий Ивановичи. В течение 1850–1960-х они записались в купеческое сословие в Москве. Начав с небольшой мастерской, в 1857 году они основали завод братьев Бромлей (ныне завод «Красный пролетарий») недалеко от Калужской заставы (к 1914-му это было огромное предприятие, включавшее тринадцать отдельных строений по Малой Калужской улице и Бахметьеву переулку, близ Донского монастыря). В 1869-м для управления делами было основано товарищество «Братья Э. и Ф. Бромлей», а в 1881-м – торговый дом «Братья Бромлей и Ко», пайщиками которого были сами трое братьев и дети Эдуарда – Наталья, Мария и Егор. В 1889-м Эдуард Бромлей передал значительную часть капитала фирмы младшему сыну Николаю (Карлу, 1862 – около 1929) для организации его собственного дела. В 1896-м фирма стала называться «Общество механических заводов братьев Бромлей». К тому времени у них открылись заводы в Петербурге и других городах. Егор Бромлей получил инженерное образование и занимал в фирме руководящие должности. Сама фамилия Бромлей стала гарантом высокого качества и надежности продукции. Завод выпускал паровые устройства разной мощности. На Всероссийской художественно-промышленной выставке 1882 года в Москве фирма показала паровую машину системы «Компаунд» в сто лошадиных сил. Особенно популярны были небольшие паровые машины (4–12 л. с.), использовавшиеся в сельском хозяйстве. Бромлеи также делали станки, водопроводные трубы, железные балки, стропила и прочую арматуру, во время Первой мировой войны – станки для оружейных заводов, а перед революцией – автомобильные двигатели и запчасти. Языком старшего поколения семьи оставался немецкий. В 1883 году Николай Эдуардович Бромлей основал на Крымском валу, возле Крымского моста, новое предприятие, так называемый «малый Бромлей», или «Крымский Бромлей», – механический и судостроительный завод, просуществовавший до пожара и банкротства фирмы в 1904 году. Дом Н. Э. Бромлея и его семьи был построен напротив завода, в Нескучном саду.

Мать Надежды, Вера Владимировна Шервуд, была дочерью художника, академика Владимира Иосифовича Шервуда (1832–1897) – автора проекта Исторического музея, замечательного портретиста; сестра ее – художница Ольга Шервуд – мать художника Владимира Андреевича Фаворского.

**Ученье.** Надежда Бромлей закончила в Москве 4-ю гимназию, затем Музыкально-драматическое училище при Филармонии. Вопреки некоторым источникам, в Мюнхенской художественной школе у Ш. Холлоши училась не она, а ее сестра Татьяна Николаевна, в заму-

<sup>1</sup> Гельперин Ю. М. Бромлей Надежда Николаевна. Русские писатели. М.: Большая российская энциклопедия. Т. 1. С. 329; Дрейден С. Бромлей Надежда Николаевна. Театральная энциклопедия / Под ред. С. С. Мокульского. М.: Советская энциклопедия, 1961–1965. Т. 1; Бромлей, Надежда Николаевна; Энциклопедия фантастики: Кто есть кто / Под ред. Вл. Гакова. Минск: ИКО «Галаксиас», 1995.

жестве Грушевская. В 1908 году она стала актрисой МХТ, где играла третьестепенные роли: графиню-внучку в «Горе от ума», Дерево и Воду в «Синей птице» М. Метерлинка, призрак Агнес в «Бранде» Г. Ибсена, даму в «Жизни Человека» Л. Андреева.

Из Художественного театра Бромлей ушла, выйдя замуж за петербуржца Михаила Васильевича Вильборга (впоследствии он преподавал физику)<sup>2</sup>. Этот союз через несколько лет распался, и она вернулась в Москву (очевидно, во время Первой мировой войны). У нее родился сын Виктор, который умер маленьким, в 1920 году<sup>3</sup>.

Вспоминая о собственном становлении в качестве актрисы, Бромлей определяет годы благоговейного ученичества в Художественном театре как неплодотворные:

«В Камергерском переулке музыка „Синей птицы“ повергла меня в некую заколдованность, и многое, что мне пришлось делать на этой сцене, носило весьма таинственный отпечаток: я сыграла одно из метерлинковских Деревьев, потом Воду, фантазмагорическую даму в пьесе Андреева, призрак Агнес в „Бранде“ – думаю, что плохо, ибо меня костенило благоговение. Признаюсь, был такой случай в моей жизни – смертельная опасность благоговения – путь к художественному рабству и самоуничтожению. Но в кристаллизованной атмосфере старого МХТ угнездился незаконно дух юного авантюризма, страстное актерское „во что бы ни стало!“ – отсюда начался новый театр. <...> Откровения смерти, революции, голода сорвали надо мною крышу старого дома искусства, где в давней тишине и теплоте глаз приучился любить детали, где издавна творение человека цвело мелким цветом иммортелей. <...> В моих новых замыслах, которые я дважды с помощью товарищей пыталась осуществить у нас на театре <...> я искала того, что было мне необходимо найти в творчестве сцены: пределов патетики и сарказма, утверждения человеческого творчества в мире»<sup>4</sup>.

В 1913 году образуется Студия МХТ (потом получившая название Первая студия) и туда переходят Михаил Чехов, Евгений Вахтангов, Борис Сушкевич и другие. Из молодого поколения мхатовцев гениальный Леопольд Сулержицкий<sup>5</sup> готовил актеров нового типа, упор делался на духовном их воспитании, на этике. Здесь производились эксперименты в духе условного театра, неприемлемые в МХТ. С 1918-го Бромлей переходит в Первую студию, именно здесь она становится характерной актрисой, работающей в остро-гротесковой манере.

**Писательство и драматургия.** Параллельно профессии актрисы развивается ее вторая профессия – литература. Эта другая биография Надежды Николаевны Бромлей – биография писательская – ныне всеми забыта. Только новый «Словарь русских писателей» возвратил имя Бромлей в историю русской литературы. Статью о ней написал бескорыстный энтузиаст русской поэзии, рано умерший московский филолог Юрий Гельперин, и я пользуюсь этой возможностью, чтобы упомянуть о нем.

В молодости Бромлей выпустила книгу стихов и лирической прозы, а с середины 1910-х работала в основном как прозаик, опубликовав книгу рассказов (1918).

---

<sup>2</sup> Кардашова А. Два героя в одном плаще: народные артисты Наталия Касаткина и Владимир Василев. М., 2006. С. 77. См. также: Павлов А. П., проф. Очерк истории геологических знаний. М.: Госиздат, 1921. С. 85, где приведен список других публикаций Госиздата, в том числе двух брошюр М. В. Вильборга: «Что такое лабораторная работа» и «Косность».

<sup>3</sup> В интернете бытует мнение, что Виктору было пять лет. Анна Кардашова приводит цитату из повести Бромлей «Возвращение»: «Ребенок был. Нечаянный. Я в ужасе. Ну, все равно – родился. Я в него влюбилась – безумно... / Через три с половиной года ребенок умер от дифтерита. Я причитала над его гробом, как баба, – боже мой! И ушла...» (Кардашова А. Цит. соч. С. 80).

<sup>4</sup> Бромлей Н. Н. [Б. н.] Актеры и режиссеры. «Театральная Россия» / Сост. при близ. участии С. Кара-Мурза и Ю. Соболева. Ред. В. Лидина. М., 1928. С. 74–75.

<sup>5</sup> Леопольд Антонович Сулержицкий (1872–1916) – русский режиссер польского происхождения, работал в Москве с К. С. Станиславским, учитель Евгения Вахтангова и Михаила Чехова. Хорошо знакомый с восточными религиозными практиками, Сулержицкий сыграл важную роль в становлении так называемой «системы Станиславского». В начале XX века Л. А. подпал под влияние толстовства: организовал и возглавил массовую эмиграцию духоборов, подвергавшихся в России преследованиям, с Кавказа в Канаду. Сулержицкий режиссировал многие мхатовские постановки наравне со Станиславским, но из-за его исключительной скромности никогда не настаивал на включении своего имени в афиши, поэтому его работы неизвестны.

Сосредоточив все силы на театре, Бромлей не только играла на сцене, но и начала режиссировать: в 1919 году она вместе с другой молодой актрисой, Л. Дейкун, поставила пьесу Габриэля Д' Аннунцио «Дочь Йорио». В 1921-м она сама написала две фантастических стихотворных пьесы – трагифарс «Архангел Михаил» и странную, причудливую драму «Аббат Симон», – обе так и оставшиеся неопубликованными. Постановка «Архангела Михаила» в Первой студии столкнулась с целой цепью фатальных неудач, а о постановке второй пьесы речь и не заходила. В 1925-м ее третья пьеса «Король квадратной республики» в постановке Сушкевича прошла всего восемь раз, была разругана и снята. В этот период Бромлей возвращается к прозе и издает две книги рассказов или повестей (1927 и 1930) и более прозу не печатает, за исключением фрагментов воспоминаний о Вахтангове<sup>6</sup>.

В 1932 году Бромлей возвратилась к драматургии, когда Сушкевич возглавил ленинградский Академический театр драмы (с 1937-го – им. Пушкина), то есть бывшую Александринку, где она, сочетая работу драматурга с режиссурой, поставила чеховскую одноактную пьесу-шутку «Медведь» в собственной обработке для сцены, а также инсценировала повесть Чехова «Дуэль» (1934) – то есть создала еще одну чеховскую пьесу. Совместно с автором Бромлей дважды перерабатывала пьесу А. Н. Толстого «Петр Первый».

**Неопубликованное.** Часть рукописного наследия Бромлей (в том числе пьесы «Архангел Михаил» и «Товарищ Гавриил») хранится в Петербургском театральном музее: пьеса «Аббат Симон» и ряд документов, включая подшивку рукописной газеты Студии «Честное слово», находится в Музее МХАТ; пьеса «Король квадратной республики» – в Бахрушинском музее; ряд текстов и документов – в музее театра им. Вахтангова. Некоторые произведения, о существовании которых мы знаем из ее собственных текстов, найти пока не удалось: например, повесть или рассказ «История одного рояля», где описаны Вахтангов и Михаил Чехов. В 1950-е она написала еще одну пьесу и повесть – обе о театре – и пыталась вновь начать публиковаться, что-то устраивала в печать, но безуспешно. Эта последняя, оттепельная, пьеса Бромлей «Товарищ Гавриил» осталась в архиве, а повесть о театре так и не найдена. Рукопись ее мемуаров «Автобиография (1889–1920)» (РНБ) не издана.

В 2006 году в Москве вышла книга племянницы Бромлей (дочери Веры Николаевны Бромлей и матери балерины Наталии Касаткиной), Анны Кардашовой, детской писательницы, «Два героя в одном плаще: народные артисты Наталия Касаткина и Владимир Василев», где есть мемуарная глава, посвященная Надежде Николаевне, с превосходными фотографиями<sup>7</sup>. Там же впервые напечатана «Повесть» Бромлей (1961) – единственный пока опубликованный образец ее прозы 1960-х, часть трилогии: «Цикада», «Повесть», «Возвращение».

Я надеюсь, что моя работа поможет возобновить интерес к Надежде Бромлей – яркому и многостороннему автору.

---

<sup>6</sup> Бромлей Н. Н. Путь искателя / Евг. Вахтангов. Материалы и статьи. М.: Всероссийское театральное общество, 1959.

<sup>7</sup> Кардашова А. Цит. соч. С. 67–97.

## Литературный дебют

**Бромлей и петербургские футуристы.** В 1911 году в Москве вышла первая книга Бромлей – сборник стихов и прозы «Пафос. Композиции. Пейзажи. Лица» (издание автора), замечательно оформленная в типографии А. И. Мамонтова, с маленькими гравюрами-виньетками Владимира Фаворского – ее двоюродного брата. Это был по духу преимущественно «декадентский» сборник. Превосходные стихи в нем мешались с явно более ранними темами соблазна, греха, с образами ужасными и отталкивающими. За каждым поворотом маячили непонятные «кто-то», черти и чертики и даже любимый символистами и Л. Андреевым сатана, и все это подано через призму мучительного взросления или моральных мук женщины, отягощенной уродливым телом. Тяжелая задумчивость и ядовитые кощунства в совокупности с женскими темами больше всего напоминали о Гиппиус, правда, гораздо более сдержанной. Обилие мертвечины и засилье луны шло, конечно, от Ф. Сологуба. Эта «декадентская» поэтика в 1911 году должна была уже раздражать.

В таком духе написана новелла «Урод» из «Пафоса», привлекающая к себе тогда наибольшее внимание критики. Ее героиня – молодая влюбленная горбунья. Она бросает вызов надругавшемуся над ней Богу.

«Бог, Бог, Бог, что ты сделал с великой душой моею? Как труба, как башня, как голос во храме, душа моя! Что ты сделал с ней, озером глубоким и прекрасным? С телом женщины, что сделал ты? <...>

Рыдание мое слышишь? – не кричу я, – как голос в башне, звучит душа, – слышишь ты?

– Лягушиная, зеленая мордочка моя? Треугольничек горба – милый, вечно мой, косточки кривые, лапки мои! <...>

– Я выть буду, Бог, я выть хочу! Лицо звериное, милое – отчего не звериное Ты дал мне лицо?» (с. 95–96<sup>8</sup>).

Горбунья влюбляется в соседа. Когда встречает его с другой женщиной, она бьет себя кулачком по лицу. Этот рассказ очень понравился А. Измайлову (вначале он даже предположил, что у Бромлей это личное). В рецензии 1912 года он писал: «Какой ужас и какая правда этот удар кулачком по лицу! Если это догадка – перед нами настоящий, жестокий, хотя и начинающий талант» («жестоким талантом» критик Н. Михайловский назвал Достоевского)<sup>9</sup>. По нестерпимой декадентине рассказ можно сравнить разве что с первыми вещами Ремизова – правда, те появились намного раньше. Однако горбунья Бромлей преодолевает ненависть к себе, восхищается собой, верит в себя и побеждает в борьбе за счастье. Она богата, умна и изысканна; своими невероятными, извращенными высказываниями она ухитряется так заинтриговать соседа, что он называет ее «сатаненок», из восхищенного любопытства спит с ней и делает ей ребенка.

Вспомним, что ненависть к себе, саморазрушительная рефлексия, миро- и богоотрицание передовой литературной культурой в это время решительно оставляются позади. В журнале «Аполлон» провозглашается утверждение жизни, красоты, лада и строя, а бывшие декаденты обращаются к социальным и религиозным темам. Вскоре и футуристы объявят о великолепии современности и своем собственном.

<sup>8</sup> Бромлей Н. Пафос. Композиции. Пейзажи. Лица. М.: издание автора, 1911. Здесь и далее ссылки на это издание даются в тексте.

<sup>9</sup> Три года спустя в обзоре женской литературы «Темы и парадоксы» за 1915 год Измайлов подробно разобрал новую новеллу Бромлей – «Сердце Аппе», – приплетя к ней опять «Урода» и дав подзаголовок «Рассказы Н. Бромлей о влюбленных горбунах», хотя у персонажа этой новеллы нет горба, а есть травма плеча и в героиню он не влюблен.

**Надежда Бромлей и петербургские футуристы. Бромлей и Гуро.** В 1908–1910 годах в доме Михаила Матюшина и его жены Елены Гуро<sup>10</sup>, на Песочной, сложился литературный кружок т. н. бюджетлян, примыкавший к группе художников «Союз молодежи» (Давид и Николай Бурлюки, Василий Каменский, Велимир Хлебников, Елена Гуро, Екатерина Гуро (Е. Низен), и др.). В 1909-м появилась книга стихов, прозы, пьес и рисунков Елены Гуро «Шарманка». В 1910-м Матюшин в своем издательстве «Журавль» напечатал первый футуристический сборник «Садок судей», в котором увидели свет поэмы «Зверинец» и «Маркиза Дезэс» Велимира Хлебникова, стихи Давида Бурлюка и Василия Каменского. Профинансировала его, как и второй его выпуск, Елена Гуро.

Сама она рисовала изысканно-упрощенными линиями, в поэзии тяготела к зауми и звуковой изобразительности. В своей крайне субъективной, лирической, фрагментарной прозе Гуро показывала чудеса обостренного восприятия жизни, умения видеть вещи по-новому, будь то шумные улицы большого города или незаметная жизнь природы на мирной финской даче под Петербургом. Она воссоздавала детское восприятие и детскую психику, а порой с той же тонкостью и вместе с тем резкостью углублялась в социальные темы; подобно Хлебникову, Гуро экспериментировала, свободно сочетая разные размеры или ритмически упорядоченный стих со свободным, писала, по следам Андрея Белого, стихопрозу – прозаические фрагменты с высокой внутренней организацией.

Хрупкая Гуро умерла в 36 лет от лейкемии. Она была бездетна, и одной из главных ее тем в последние годы жизни стала скорбь по якобы рожденному ею и умершему хриstopодобному сыну, которая у нее становилась печалью о всем человечестве.

Естественно, что главное формирующее влияние на Бромлей, как и на всех молодых авторов конца девятисотых, оказал Андрей Белый. Можно предположить также поэтический импульс, полученный ею от Бальмонта. Ядовитые «декадентские» мотивы «Пафоса» могли отражать ее юношеские увлечения Пшибышевским, а также немецкими и австрийскими авторами. Но у нас есть все основания думать, что вторым важнейшим импульсом, тематическим и важным и для стихов, и для прозы, и для их соотношения, было для нее знакомство с творчеством именно Елены Гуро.

Как известно, после ввода на несколько мелких бессловесных ролей в МХТ Бромлей вышла замуж и переехала в Петербург. Это было, видимо, около 1909 года. Мы не знаем, когда поэтессы познакомились, но их переписка 1912 года свидетельствует об уже установившихся дружеских отношениях, так что, предположительно, общение Бромлей и Гуро началось задолго до 1912 года. Этим можно объяснить маловероятные совпадения с Гуро в произведениях Бромлей, появившихся в печати в сборнике «Пафос» 1911 года – еще до появления соответственных сочинений Гуро в печати. Так, Бромлей остро воспринимает звук, лепечет в бесплотной-музыкальной манере Гуро:

На экране жизни тени бледно-синие  
Образуют длинное, нежное кольцо...  
Чья рука рисует, повторяя линии,  
Повторяя вновь и вновь твое лицо? —  
– Полустерто нежное: облако ли? ты ли? —  
Жутко злое-ль? Милое-ль? – Стерто в серой пыли<sup>11</sup> (с. 30).

<sup>10</sup> Михаил Васильевич Матюшин (1868–1934) – ведущая фигура русского авангарда, музыкант, художник и теоретик нового искусства, основанного на участии всех чувств и овладении новыми уровнями психики. Елена (Элеонора) Генриховна Гуро (1877–1913) – поэт, прозаик, художница. Жена Михаила Матюшина.

<sup>11</sup> *Бромлей Н.* Пафос. Композиции. Пейзажи. Лица. М.: издание автора. Товарищество типографии М. М. Мамонтова, 1911. Здесь и ниже ссылки на эту книгу даются в тексте.

Тут, в этих играх с частицами, кажется, что звучат отзвуки «Финляндии» – самого знаменитого стихотворения Елены Гуро, ср.: «Это ли? Нет ли? <...> Это ли? – Озеро ли?» Но этого «не может быть», поскольку «Финляндия» появилась уже в год смерти Гуро, в 1913-м. Либо «прежде губ уже родился шепот», либо приходится предполагать знакомство двух поэтесс не позднее 1909 года.

Как бы то ни было, в 1911 году они уже дружат и делятся мнениями по поводу поэтических новинок: Бромлей пишет Гуро открытки: на этот раз предмет обсуждения – «Садок судей» № 1, который помогали издать Гуро и Михаил Матюшин (Д. Бурлюк, Вас. Каменский, Велимир Хлебников участвовал в нем с «Зверинцем», «Маркизой Дезэс» и поэмой «Журавль»):

«1911, мая 7

Ея высокородию Елене Генриховне Гуро.

Лицейская, 4, кв. № 4.

Милая Елена Генриховна,

Я потому не подаю признаков жизни, что ежедневно сама собираюсь к Вам, но все время слишком плохо себя чувствую. Если завтра (воскресенье) не будет дождя и холода, я зайду за Вами около 3-х часов, и мож. б. мы пойдем в Ботанический сад? Хорошо? Я прочла садок надменных судей: какое ужасное художественное неряшество! – жаль дарований. Ну поговорим завтра.

Ваша Бромлей»<sup>12</sup>.

Зрелый автор Гуро (34 года) полностью поддерживает дебютантку Бромлей (25 лет), прочтя ее «Пафос»:

«Ваша книга полна сокровищ ярких, неподдельных, и я перечитываю их с наслаждением. Так они несомненны, как действительно уродившиеся помимо нас живые вещи», – писала она Бромлей из Петербурга в апреле 1911 года<sup>13</sup>. Она читает с карандашом в руках подаренный ей экземпляр с посвящением «От автора» и многие места подчеркивает.

Возможно, следы этой встречи остались в рассказе Гуро «Порыв» из книги «Шарманка» (1909), описывающем восторженное обретение друг друга двумя женщинами. Эва и Эмма – обе писательницы, их сближает полная эмпатия: проникновение в мир природы и в души друг друга. Они влюблены друг в друга. Вот как героине Эмме видится их союз: «Эва, Эва, вот я иду, Эва. Гибкая, высокая, взбалмошная Эва! Это я иду с моими красными загорелыми руками, у нас на двоих один смысл» (с. 58).

Именно тут у Гуро появляется иноязычный «лепет», который она впоследствии разовьет в стихотворении «Финляндия», цитированном выше: «Эмма шла и думала: „Пусто ли? Грустно ли?“» – на который могла отреагировать Бромлей в вышеприведенном стихотворении.

Но не только поэтический вкус Бромлей носит отпечаток петербургского кружка – ее стихопроза тоже отчетливо зависима от некоторых тем Гуро.

**Феминизм и футуризм.** Футуризм презирал женщин. Маринетти отрицал феминизм. В европейском авангарде есть только одно яркое женское имя – это близкая к итальянским футуристам и французским дадаистам Валентина де Сен-Пуан, возразившая Ф. Т. Маринетти в 1912 году «Манифестом женщины-футуристки (в ответ Ф. Т. Маринетти» (пер. В. Шершеневича<sup>14</sup>). В нем она писала:

<sup>12</sup> Бромлей Н. Открытка к Е. Г. Гуро. Архив ИРЛИ. Ф. 631. № 71.

<sup>13</sup> Письмо Е. Г. Гуро к Н. Н. Бромлей от 3 апреля 1911 г. // Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 134. Оп. 1. Ед. хр. 20. Л. 2.

<sup>14</sup> Манифесты итальянского футуризма // Собрание манифестов. Маринетти, Боччьони, Карра, Руссоло, Балла, Северини, Прателла, Сен-Пуан / Пер. Вадима Шершеневича // Типография Русского товарищества, Москва, Мыльников пер., собств. дом, 1914. С. 23–24.

«Человечество посредственно. Большинство женщин не выше и не ниже большинства мужчин. Оба пола равны. Оба заслуживают одинакового презрения».

Это на удивление взвешенное суждение она развивала так:

*«Нелепо разделять человечество на женщин и мужчин. Оно составлено только из женственности и мужественности (Здесь и далее разрядка автора дана курсивом. – Е. Т.)<sup>15</sup>. Всякий сверхчеловек, всякий герой, как бы эпичен он ни был, всякий гений, как бы он ни был могуществен, есть чудесное выражение своей расы и эпохи только потому, что составлен зараз из элементов женских и мужских, из женственности и мужественности: это значит, что он совершенное существо.*

Индивид исключительно мужественный – лишь грубое животное; индивид исключительно женственный – только самка <...> Плодородные периоды, когда из обработанной почвы является наибольшее количество героев и гениев, суть периоды, богатые мужественностью и женственностью.

Те периоды, в которых бывают войны, необильные представительными героями из-за того, что эпическое дыхание их нивелировало, были периодами исключительно мужественными; те же периоды, которые отреклись от героического инстинкта и, обратившись к прошлому, уничтожились в мечтах о мире, были периоды с преобладанием женственности.

Мы живем в конце одного такого периода. *Чего недостает женщинам в той же степени, что и мужчинам, – это мужественности».*

Де Сен-Пуан считала феминизм ошибкой. Женщины не ниже и не выше мужчин, они, как и современные мужчины, никуда не годятся. Как и другие футуристы, де Сен-Пуан восхищалась мужественностью и силой. Она считала, что женщинам недостает мужественности, они должны стать сильными, эгоистичными, жесткими.

В русском художественном авангарде работали замечательные художницы – Наталья Гончарова, Ольга Розанова, Александра Экстер и другие. Но в авангарде литературном наиболее заметная женщина была одна – и это была Елена Гуро (мы не говорим здесь о Надежде Хабиас или Татьяне Вечорке – авторах менее ярких). Вразрез с требованием «мужества», одушевлявшим итальянских футуристов, а вслед за ними Маяковского, Гуро осуществляла свои далеко идущие новации, оставаясь в интимном субъективном пространстве женщины-ребенка. Бромлей же, как де Сен-Пуан, критически рассматривает женщин. На рубеже 1910-х обе поэтессы, Гуро и Бромлей, посвящают немало внимания проблеме подчиненного положения женщин в мире мужчин. Кажется, к этому имела отношение особая ситуация, в которой оказался русский феминизм.

В 1904 году Международный женский совет на съезде в Берлине образовал Международный союз избирательных прав женщин, к нему присоединились национальные женские союзы США, Великобритании, Норвегии, Дании, Голландии, Германии, Австрии. В 1906 году примкнули Россия, Канада, Италия. В том же 1906-м финские женщины были уравнены в политических правах с мужчинами, в 1907-м это случилось и с норвежками. В России же процесс освобождения женщин замер после революции 1905 года. Всероссийский союз равноправия женщин выступил в 1905–1906-м и приостановил свою деятельность в 1908 году. Только в 1909-м в Петербурге была легально учреждена Российская лига равноправия женщин. На это с 1860-х ушло полвека: основательнице женского движения в России Анне Filosoфовой было уже 72 года.

Русская литература модернизма к феминизму относилась сочувственно. Начинаящая Зинаида Гиппиус писала о пересмотре ролей партнеров в любви, отказываясь от традицион-

---

<sup>15</sup> Переводчик отсылает к терминам австрийского философа Отто Вейнингера (*Geschlecht und Character*. Wien, 1902; русский перевод «Пол и характер». 1908. В русской литературе ее популяризировал Василий Розанов («Люди лунного света». СПб., 1912)).

ных формул. Мирра Лохвицкая, а вслед за нею десятки ее последовательниц утверждали эмансипацию чувства. В журнале «Женское дело», выходившем в 1910–1917 годах, участвовали писатели Бронислава Рунт, Валерий Брюсов, Анна Мар, Нелли Львова, Всеволод Чешихин, Сергей Глаголь, Юлий Бунин, Борис Зайцев, Ариадна Тыркова, Николай Телешов, Рахель Хин, Татьяна Щепкина-Куперник и другие.

Весьма возможно, интерес Гуро к темам феминизма как-то соотносен с ее ежегодным летним пребыванием на даче в Финляндии, где женщины теперь уже обрели равноправие с мужчинами. Не исключено, что рассказ Елены Гуро «Так жизнь идет», вышедший в 1909 году в первой ее книге «Шарманка», возник в некоторой связи с запретом 1908 года на женское движение в России. В этом рассказе глубоко исследуется природа женского подчинения.

«Шарманка» посвящена жизни города, и через часть ее текстов проходит героиня-подросток, зачарованная и влекомая тайной города. В рассказе «Так жизнь идет» эта тайна разгадывается. Город оказывается построенным на унижении женщины и на возвышении мужчины. Мужчина властен над женщиною, инструменты этой власти – унижение и стыд.

Отчим бьет хлыстом героиню, подростка Нельку, за то, что та без спросу ушла гулять, а затем пользуется ее услугами. Мужчины неприкосновенно-самодовольны, у них одна мысль, остановившаяся: «Все – мое, это – я, иду – я» (с. 33)<sup>16</sup>. А женщины – у них жизнь без «завтра»: «И забота, и воля, и тяжкий выбор были не на них, не на них – а на них были – хлыст да вино, смех да визг...» (там же).

Дело в том, что мужчины не только сильны, но и красивы и умны. Они восхищают Нельку: «Мужчины с умными благородными лбами. Они читают, и вот голова становится прекрасней, строже»; «Крепкие мужские руки построили себе из железа и камня красивый город. Строгим расчетом вычертили. Гнули тяжелые камни. Пространство сдержали решетками. В этом городе они каждый день судили, карали и миловали» (с. 32).

Их окружает мир прекрасных вещей. Хлыст отчима очень красив, Нельке даже хочется приложить его к щеке. Чубуки и хлыстики в магазинах украшены женскими фигурками в униженных позах (с. 34). Нелька очарована мужчинами. Получается, что мужчины властвуют не только с помощью секса – им принадлежат и интеллект, и красота.

Но и в сексе женщина полностью подвластна. Соблазненное подчинением тело Нельки уже жаждет нового унижения – и чем она униженнее, тем делается красивее. Она становится любовницей студента, он ее господин, он может подозвать ее собачьим словом «Иси». Дома у него «строго, порядочно и нет места женщине». В конце концов окна и стены города утрачивают для Нельки душу и тайну. Наступает ее духовная смерть. Теперь она – проститутка. Ей кажется, «что весь город <...> давила холеная мужская рука с розовыми угловатыми ногтями и нежным голубым камешком на пальце» (с. 35).

Фактически перед нами ранняя демонстрация понимания того, что современный мир построен на том, что теперь обозначается как фалло- и логоцентризм<sup>17</sup>. Оба мира – и физический, и духовный – захвачены мужчинами. Женщины же вытеснены в тесный мирок воспроизводства: во фрагменте «Да будет!» у Гуро это описано так:

---

<sup>16</sup> Гуро Е. Шарманка / Пьесы, стихи, проза. СПб., 1909. Здесь и далее ссылки на это издание даются в тексте.

<sup>17</sup> Все это прямо предвосхищает современные теории о так называемом «фалло-логоцентризме»: «Между философским и литературным есть внутренняя связь <...> фаллоцентрическая философия построена на предпосылке униженности женщины, на подчинении женского порядка вещей мужскому, которое кажется тем условием, без которого не может работать машинерия мира. Нынче же остро необходимо стало поставить под вопрос эту смычку между логоцентризмом и фаллоцентризмом – высветить ту судьбу, которая при этом уготована женщине <...> – поставить под удар прочность этой мужской конструкции, которая всегда выглядела вечной и данной природной данностью, найдя у женщин мысли и гипотезы, способные разрушить этот оплот, донныне облеченный властью», и т. д. – *Cixous H., Clement C. The Newly Born Woman. Part 2. Sorties: Out and Out. In: Theory and History of Literature. Vol. 24. Univ. of Minneapolis Press. Minneapolis, 1986. P. 65.* Феминистская утопия была на наших глазах проверена жизнью. К сожалению, ничего, кроме нелепого политического жаргона ненависти, притворяющегося философией и даже теорией литературы (и не допускающего рационального обсуждения под страхом остракизма), из этих идей не вышло.

«Мчатся волны жизни, волны голода, жадности, сытости, жирной игривости – битва благ. Ссорятся из-за доброго тепла – и милой еды; отбивают друг у друга самцов – беременеют – родят. Бусы, ленты, корсеты, румяна, помадки. Кровать женщины, обгаренная ее же кровью, и ее пролил ее же детеныш. Ее мужчина приносит подарок, и она радуется бусам. Ей завидуют другие – не беременные, – она хвастается и потом умирает» (с. 43).

Гуро нацелена на особенный тип прозы – в дневнике она определяет ее как вариант поэзии, перетекающий в стихи: «Вольные ритмы. Проза в стихи, стихи в прозу. Проза – почти стихи»<sup>18</sup>.

Бромлей, как и Елена Гуро, пишет стихопрозу – «Фрагменты», последний раздел книги «Пафос». Подобно Гуро, Бромлей создает фрагменты, ритмически организованные, проникнутые лирической интонацией. В отличие от прозы Гуро, они публицистичны. Ее главный объект – женщины. Острое личное недовольство женским в себе автор поднимает до анализа женского мироощущения и вообще места, которое в мире занимает женщина. Бромлей подчеркивает нелепость и ужас природной отягощенности женщины и выстраивает собственную мифологию: «Трудно быть женщиной и быть человеком. Трудно и несправедливо» (с. 80<sup>19</sup>). «Незаконно и странно рождающее существо, через тело которого прошли все человеческие жизни» (с. 75).

Женщина сохранила древнюю душу, страшную и простую: ей надо лишь «Рождать в теплоте, грязи и радости!» (с. 80). Это отчасти похоже на фрагмент Гуро «Да будет!». Эта допотопная психика не ладит с более новыми ее уровнями, они не сливаются: нужно вечное усилие воли, чтобы контролировать низший психизм, воля эта порой демонична и враждебна назначению женщины: у Бромлей читаем:

«...В мягкое рождающее тело брошен был лоскут огня, названного духом;  
<...> в женских бессильных телах пробуждается мужское сердце демона и, заключенное, гордо и горько смеется и не хочет ждать. <...> Тело, несущее в мозгу цветок пламени – дух, – не хочет рождать» (с. 74–75).

Язык женщин. Более всего сходно у обеих поэтесс сознание неизбывной зависимости женщин от мужчин во всем, даже в языке: Бромлей пишет:

«Женщина лжет, не создавая слова своего; только язык мужчин знает она, созданный мужчинами, и, говоря, смешна и лжива <...> когда женщина говорит, молчат другие, как бы слушая и веря; в темноте их духа улыбки отвращения...» (с. 74).

Однако женщина наделена творческим даром, древней ее душе есть что рассказать. Бромлей синтезирует собственную программу, формулирует свой утопический лозунг – язык женщин:

«Если б женщина сумела из музыки, животных криков, кусков разноцветных тканей создать свой язык и сказать другим свою правду так, чтобы они поняли ее, – впервые почувствовали бы они, что не одни на земле» (с. 74).

Это та самая идея заумного, иррационального языка, которая у нас ассоциируется с футуристами, ср.: «из музыки, животных криков». (Другая возможность, столь же иррациональная, основанная на эмоциях, – это язык предметов, но особенных, понятных женщинам, таких как разноцветные ткани.) Бромлей провозглашает ее пока в применении исключительно к специальному, отдельному языку женщин. Ее не удовлетворяет то, что они обречены говорить на языке мужчин и творить по образцам, заданным мужчинами. Итак, власть мужчины, осуществляемая через слово, – то есть мужской логоцентризм – была осмыслена Еленой Гуро в «Шарманке» еще в 1909-м и Надеждой Бромлей в «Пафосе» в 1911-м.

<sup>18</sup> Неопубликованный дневник Гуро / Н. И. Харджиев, Т. Гриц // Книжные новости. 1938. № 7. С. 40–41.

<sup>19</sup> Бромлей Н. Пафос. Композиции. Пейзажи. Лица. М.: издание автора, 1911. Здесь и ниже страницы этой книги даются в тексте.

Бромлей, программно заявившая о необходимости женского языка, уже опиралась на практику той же Гуро. Мне кажется, что ахматовский поздний стих «Я научила женщин говорить» не вполне верен. Не только впервые осмыслила недостаток такого языка, но и создала специальный женский, интуитивный, иррациональный язык для выражения неслыханно тонкого восприятия именно Гуро, чьей ученицей была в юности Бромлей.

Она создавала при этом, что женщины не способны на настоящую дружбу, они и в дружеском диалоге видят и слышат только себя: стоит мужчине предпочесть одну другой и дружбе конец. Именно потому, что женщина скована своей зависимостью от мужчины, она опутана эгоизмом, не способна объединиться с другими женщинами, и плоха надежда на ее возрождение:

«...То, что создает женщина, будет создано только одною – других она не призовет, одною парюю слабых рук завершится каждое чудо ее духа, и только собою одной населит она свои города и здания» (с. 75).

Феноменология женщины. Бромлей отстраненно изучает специфику женщины, пытаюсь с помощью самонаблюдения объяснить загадочный феномен ненависти женщины к себе и к себе подобным:

«Противна женщина <...> противно ей свое тело и тысячекратно противны подобные себе.

– Нет лица страшнее лица женщины <...> и ни в каком другом теле и сердце дух не бывает унижен так страшно и так отвратительно. <...>

– Скачущая, переимчивая, трусливая порода, заселившая собой больше полумира, пол, никем не заверченный, воспринимающий нуль, ждущий извне определений и становления. А! эта масса женских тел, загрозивших землю, грязное удобрение земли, миллионы утроб, готовностей и ожиданий...» (с. 75).

Во многом ощущения Бромлей совпадают с наблюдениями Гуро в «Шарманке»: но у Гуро это самопрезрение навязано мужским насилием, она солидаризуется с женщиной, в то время как Бромлей принимает внешнюю, критическую точку зрения на женщину.

Раннефеминистические настроения обе писательницы преодолевают. Гуро в предсмертные годы сублимирует специфически женскую тему в свой знаменитый миф об умершем христоподобном сыне – своего рода полемический ответ на «Мафарку-футуриста» Маринетти. Итальянский победительный сверхчеловек сделан из стали. Сверхчеловек Гуро – это Дон Кихот, князь Мышкин, прекрасный юноша, нежный, ранимый, страдающий и гибнущий за все человечество. Лирическая же героиня Гуро – это скорбящая мать, объемлющая весь мир своей любовью.

У Бромлей, с ее нелицеприятным анализом женскости и стремлением преодолеть гендерную ограниченность, впоследствии зазвучит тема расширения гендерных рамок: главный герой второй ее пьесы «Легенда о Симоне Аббате Чудовище» (1921)<sup>20</sup> – Король – это девочка, от которой скрывают ее пол и которую воспитывают как мальчика: в решающий момент она проявляет храбрость и мудрость, спасая свой народ.

Параллелью к протофеминизму Гуро и Бромлей мог бы быть настойчивый, хотя и неагрессивный феминизм Ольги Форш – автора многочисленных исторических романов с важной оккультной составляющей; она в дореволюционных своих рассказах живописала угнетение и забитость женщин и девочек, а в 1920-е выдвигала тезис о преимуществах матриархата, в котором видела мировое будущее, и внимательно следила за раскрепощением женщины в ранний советский период, когда оно действительно имело место.

---

<sup>20</sup> Бромлей Н. Н. Легенда о Симоне Аббате Чудовище, истребителе рода людского, изгнавшего души людей и вселившего в них духов тьмы и ярости. 1921. Музей МХАТ. Архив Н. Н. Бромлей.

**Теософы.** Возвращаясь к нашей теме недолгого сближения Гуро и Бромлей, мы можем попытаться восстановить их круг общения между 1908 и 1912 годами. Как писал о Гуро Р. В. Иванов-Разумник: «Е. Гуро хотела распутать „клубок вещей“ перетончением символизма <...>. Е. Гуро была вся „в романтизме, в мистике, в теософии“»<sup>21</sup>. Действительно, ее круг во многом составляли теософы и антропософы. Здесь начинать надо с самого М. Матюшина, которого в искусстве волновало овладение новыми, подсознательными, нерациональными уровнями психики. Матюшины увлекались теориями П. Д. Успенского о четвертом измерении, затем – его книгой «*Tertium organum*»<sup>22</sup>. Это был важный извод теософии, которому предстояло прославиться в результате союза Успенского с Г. И. Гурджиевым; Успенский особенно повлиял на футуристов, выдвинув идею слома привычного восприятия – так называемого «сдвига», позволяющего увидеть и постичь мир заново.

В круг Матюшиных также входил молодой поэт Борис Алексеевич Леман (1882–1945), писавший стихи под псевдонимом Дикс<sup>23</sup>, который в 1912 году переписывался и с Бромлей. В Рукописном отделе Пушкинского Дома есть его письмо Бромлей, где он делится с ней наблюдениями, демонстрируя тонкость восприятия, и просит совета по поводу своего чтения. Для молодого автора Бромлей – авторитет не только литературный, от нее ожидается водительство в делах теософских. Мы пока не знаем, когда и где она сама познакомилась с теософией.

Приезжала к Гуро в Финляндию и Варвара Малахиева-Мирович – поэтесса старшего поколения, сотрудница «Русской мысли», напечатавшая там положительную рецензию на творчество Гуро, – правда, печатать сами произведения Гуро солиднейший толстый журнал России все-таки отказался. У Малахиевой-Мирович также были оккультные интересы. Гуро знакома была и с Елизаветой Васильевой – предводительницей петербургских теософов, и с Максимилианом Волошиным.

Перед нами любопытная картина некоего духовного радикализма. Мы видим, что и Гуро, и Бромлей развивают новые возможности восприятия, движутся в сторону синэстетизма, пытаются выразить почти невыразимое, иррациональное содержание. Одновременно обе они исследуют новую социально-психологическую тему – тему женщины в современном обществе. Похоже, что надо ставить вопрос о связке общественно-освободительных взглядов, в том числе призыва к равноправию женщины, и тео- и антропософской революции восприятия, на которую опирались футуристы.

Поэтика ранней Бромлей. В творчестве Елены Гуро мы находим любопытный вариант общего футуристам урбанизма – который, по мнению Николая Харджиева, воздействовал на Маяковского: «Невозможно красивыми кажутся подоконники и водосточные трубы. По дороге к искусству проходят мимо водосточных труб и железных подоконников, а они красивы, точно они часть музыкальной пьесы, точно все это на музыкальных подмостках» – или: «Улыбается вывеске фонарь И извозчичьей лошади»<sup>24</sup>. Николай Харджиев находил эти мотивы Гуро из фрагмента «Песни города» («Шарманка») у Маяковского в «А вы ноктюрн сыграть могли бы / На флейте водосточных труб?».

Как и у обоих этих авторов, такие приметы города, как вывески и извозчики, есть и у Бромлей. Например, «ржавый желоб», «прутья лестницы пожарной», «карниз» и «труб наивные фигурки». Правда, это не детали городской картины, которую рассматривает наблюдатель,

<sup>21</sup> Иванов-Разумник Р. В. Вл. Маяковский «„Мистерия“ или „Буфф“». Берлин: Скифы, 1922. С. 19.

<sup>22</sup> Успенский П. Д. Четвертое измерение. СПб., 1909; *Он же*. *Tertium organum* (Ключ к загадкам мира). СПб., 1911.

<sup>23</sup> Б. Дикс (Борис Алексеевич Леман, 1882–1945) – русский поэт-символист, мистик, участник Кружка молодых (Блок, Потемкин, Пяст), бывал у Иванова на «башне», друг Модеста Гофмана, автор очерков о К. Бальмонте, М. Волошине, М. Кузмине. Через А. Р. Минцлову и М. В. Сабашникову был привлечен к учению Р. Штейнера. С 1916 года – секретарь Петроградского отделения Русского антропософского общества, друг Елизаветы Васильевой, гебраист. В 1918 году уехал на юг. Выслан в Среднюю Азию. Преподавал музыку в Алма-Ате.

<sup>24</sup> Ср.: Харджиев Н. И. Заметки о Маяковском [Маяковский и Елена Гуро] / Н. И. Харджиев и В. В. Тренин. Поэтическая культура Маяковского. М., 1970. С. 194. Цитируется с. 21–22 «Шарманки».

а действующие лица в головокружительном сновидческом хождении лирической героини по крыше. Как видим, и эмоция, и драматизм здесь собственные:

За плечами крылья старой шляпы  
Я связала шелковым шнурком.  
– Снизу шорох листьев сдержанно коварный  
Отмыкает сердце для тревоги;  
– Прутья лестницы пожарной  
Холодят босые ноги.  
Заскользили руки по карнизу;  
Ржавый желоб, труб наивных фигурки;  
Срыву  
На просвирник и крапиву,  
Книзу  
Полетел кусочек штукатурки...

*«Сон о крыльях» (Пафос, с. 2–4)*

**Крылья.** В этом изысканном визионерском фрагменте крылья старой шляпы превращаются в платоновские крылья, которые должны бы прорезаться у души. Героиня молит «сказку-ночь» о чуде, о тайне, о крыльях, просит оживить ей душу:

Мир, изменись! Радость моя, наступи!  
Чудо, явьсь! Сердце мое ослепи! (там же).

Эта ориентированная на платоновский мотив «крыльев» вещь, похоже, лишь частично следует за одноименным романом «Крылья» Михаила Кузмина (1906), скромно умалчивая о теме однополю любви.

Героиня открывает глаза и возвращается в городской пейзаж:

Крыши железные ребра – черная высь.  
Слева внизу огороды черны и пахучи,  
Справа сад и Крымский мост,  
Дока разбитые стекла, дома горелый погост... (там же.)

– и все затянуто «туманом скучной печали» и писком чертей, изначально скептических. Черти вообще появляются здесь что-то уж слишком часто:

Круг, яснея, разомкнулся полосой:  
Девочка с желтой косой  
В платье коричневом; фартук люстриновый,  
Лента у вброта;  
Держит за руку черта,  
– Черт петушиный, малиновый,  
Обыкновенный.

*«Видения» (с. 11)*

Нехорошая девочка в гимназической форме, презревшая Бога, слишком гордая и слишком жестокая к своим, появится через много лет в прозе Бромлей – в новелле «Мои преступ-

ления», последнем ее сборнике прозы, – при этом описана она там с явным пониманием и сочувствием.

На смену декадентским уродам, Иродам, Саломеям и неоромантическим чертям («Бесы фантасты, бесы скитальцы», с. 12) у Бромлей приходит гностическая картина мира – как мы знаем, теософия пропагандировала гностицизм во множестве версий. В гностических мифах описывается Бог, создавший негодный мир, или Бог, оставивший и забросивший свое творенье, демиург-насильник. В стихотворении Бромлей «*Fantasia sacrilega*» показана апокалиптическая гибель первоначального гармонического мира в некоем мифическом прошлом: Бог вначале создал великолепный мир, его населяли прекрасные ангелы, которые создали Цветок-Землю, юный рай. Но Бог – «Он не был справедливым никогда» – содрогнулся в небесах от чересчур удачного творения, возможно, сочтя его опасным, и пустил в ход насилие: «Он оборвал лучи и крылья и бросил жалкия тела» (с. 6). Ангелы пали долу и стали людьми, а Бог оставил свое творение. Перед нами очередной халтурный творец в духе маркионитской ереси:

И обгорелым, страшно черным шаром  
Стал Мир, где радуги цвели.  
Дрожала в ярости земля-урод,  
Металось пламя, и вопила вьюга,  
И черви-ангелы ползли вперед  
И грызли землю и друг друга.

«*Fantasia sacrilega*» (с. 7)

Итак, этот Бог уничтожил рай, отнял творчество, не дал крыльев, обременил отвратительным телом, обрек на убогую, ползучую любовь. Автор проклинает Бога, сыгравшего такую злую шутку со своим твореньем. Психологическая подоплека этого разочарования ясна: это юношеский кризис расставания с ощущением духовного всемогущества, с грандиозными надеждами, когда впервые человек ощущает свою ограниченность «жалким телом». Перед нами то же богоборчество, но уже в космических масштабах и на гностический лад. Как видно, автор уже тогда начитался (или наслушался) эзотерики: образ червей-ангелов, скорее всего, каким-то образом пришел в поэтику Бромлей из наивной концепции средневекового итальянского еретика-мельника, о котором наше поколение узнало из исследований Карло Гинзбурга и Арона Гуревича.

Яростный бунт против Создателя продолжает схожие настроения Андрея Белого и тематически предвосхищает Маяковского, который в своих ранних стихах также развивает гностическое возмущение против негодного Бога:

Я думал, ты – всесильный божище,  
А ты недоучка – крохотный божик.

Символистские темы и прометейские мотивы у Бромлей уже подаются в почти футуристской боевой раскраске:

Диких мыслей буйного расцвета  
Выступают фиолетово налеты,  
И черно-красавы сердца соты:  
Жгучий мед больного лета!  
«Диких мыслей буйного расцвета» (с. 39)

Просматривается здесь и другой смысловой план: болезнь, сердечная или душевная травма, душа и сердце в ушибах, гематомах, фиолетовых и черно-красных.

Как бы то ни было, «мы» Бромлей вполне под стать будущему футуристскому «мы» и их обязательному коллективному оптимизму:

Силой ненавистей, слитых воедино,  
Мы растворим тайн лазурные ларцы!  
Отведем удары Господина  
Мы – судьбы пророки и творцы! (там же)

В процитированном выше начале стихотворения «Сон о крыльях» Бромлей свободно варьирует размеры – это разнообразные дольники, из которых она выстраивает сложные строфы с неожиданно и изящно организованной рифмовкой. Возьмем первое стихотворение сборника, где эти же черты сгущены.

Это – мой фартук холщовый,  
Грубый и новый,  
Рубец утюгом не приглажен:  
Я поспешила надеть – была гроза поутру;  
Надо было в саду, на реке и в бору  
Сломанных веток набрать; о, как враждебен и важен  
Бор остропахучий, голос тяжел и протяжен!.. (с. 1)

Критик А. Измайлов, который «Пафос» счел книгой наивной, детской, как и «неумелые» рисунки В. А. Фаворского (хотя некоторые сюжеты в ней никак детскими не назовешь), отдал дань умению автора воскрешать картинку и создавать настроение: «Однако вдруг, точно по волшебству, вас захватывает настроение автора, вы... трете глаза, как перед наваждением.

Старый вальс барабанит на клавишах девочка...  
Боже, детство минувшее, грустное! Ранняя юность минувшая! —  
Десять, четырнадцать лет; первое светлое платье – кажется,  
светло-зеленое;  
Детское чистое личико, к зеркалу чутко прильнувшее,  
С тихой тоскою радостно-грустно-влюбленное.  
– Косы тугие завернуты, волосом пахнет паленым,  
Рожица красная, дерзкая, славная, юная-юная! —  
В новом платье для танцев ярко и светло-зеленом... (с. 32)

«Почти неловкий стих, никаких новых слов, но картинка из детства выхвачена, как выхватывает зажженная спичка предметы и лица из тьмы», – пишет А. Измайлов в «Биржевых ведомостях» в статье «Цветы женской поэзии (Новые сборники стихов)» (1912).

И богатство постбальмонтовских дольников, и причудливая строфика, и острота видения, и памятьливость, и «настроение» – все работает на автора в стихотворениях, как-то зацепленных за внешний опыт, будь то ночная городская крыша, автопортрет в интерьере или даже фартук. И наоборот, стбит Бромлей замахнуться на «идейное содержание» – неважно, оккультное ли в стародакадентском макабровом духе или гностическое в новейшем ура-футуристическом, коллективистско-богоборческом, – как тут же это содержание начинает выпирать из стихов. Это с роковой предопределенностью означает безразличие к форме, предсказуемые ритмы, просодическую банальность – под стать банальности образов:

Дрожала в ярости земля-урод,  
Металось пламя, и вопила вьюга... (с. 7)

Там, где Маяковский ругается с Богом, Бромлей титулует его Всеблагим и пишет почти правильным пятистопным ямбом в духе 1840-х: «Но, Всеблагий, Ты дал им силу слов! – О, будь ты проклят силой слова!» Она замахнулась было на словесную магию, забыв, что в пятистопном ямбе никакой магии уже давно не осталось.

Но самое главное, чего не восприняла Бромлей, – это то новое, что открыла Гуро и вслед за ней Маяковский именно в применении к высоко публицистической теме. Еще Харджиев заметил, что обличения Маяковского-футуриста похожи на филиппики Гуро из «Шарманки» на сходные темы<sup>25</sup> (разумеется, у них обоих в памяти Андрей Белый, но это сейчас не так нам важно): у Гуро в «Песнях города» читаем:

Так встречайте же каждого поэта глумлением,  
Ударьте его бичом!  
Чтоб он нес свою тень как жертвоприношение,  
В царстве вашей власти шел с окровавленным лицом!  
Чтоб любовь свою, любовь вечную,  
Продавал, как блудница, под насмешки и плевки,  
А кругом бы хохотали, хохотали в упоении  
Облеченные правом убийства добряки!<sup>26</sup>

Налицо принцип дольника со сколь угодно длинными интервалами между ударениями, который принимает такие виртуозные формы у Маяковского, ср. «Вам!»:

Вашу мысль, мечтающую на размягченном мозгу,  
Как выжиревший лакей на засаленной кушетке...

Маяковский развивает отдельные мотивы Гуро: мотив растоптанной души как жертвоприношения в трагедии (у Гуро это тень поэта) или мотив окровавленности: «окровавленный сердца лоскут» (у Гуро – лицо поэта). У обоих поэтов принципиально новая установка на снижение, прозаизацию «священных» тем. А Бромлей в крупной мировоззренческой тематике, именно там, где Гуро и Маяковский с помощью прозаизмов и новой метрики создают революционно новое звучание, теряет новую метрику и строфику, которыми так прекрасно, казалось бы, владеет, и позволяет теме буквально задавить стихотворение.

Что касается самого бунта: если фотогеничный протест самовлюбленного Маяковского победителен, то, несмотря на декларативное «Мы судьбы пророки и творцы», в торжество Бромлей слабо верится. Это «старая» модель расколотой психики, в духе 1890-х копающейся в своей греховности. Бунт Бромлей – неаппетитный, некокетливый, обреченный на непопулярность, потому что провозглашает его женщина, возненавидевшая себя, несмотря на все попытки из этого психологического переплета высвободиться и на все молитвы о возрождении собственной души.

Эта ненависть к себе у поэтессы – от незрелости и скоро пройдет. Бромлей возвращается к соразмерности темы с формой, когда пишет о природе или о городе. В конце первой книги

---

<sup>25</sup> Харджиев Н. И. Заметки о Маяковском [Маяковский и Елена Гуро] / Н. И. Харджиев и В. В. Тренин. Поэтическая культура Маяковского. М., 1970. С. 194.

<sup>26</sup> Гуро Е. Город / Елена Гуро. Небесные верблюжата. Ростов-на-Дону: Изд-во Ростовского ун-та, 1993. С. 256.

стихов появляется словесная живопись в духе будущего «Бубнового валета» – предчувствие футуризма на бытовой почве:

Синие вывески; дрова сложены.  
Воздух гремящий душен и пылок.  
Странная надпись: продажа опилок;  
Серым забором сады огорожены. —  
<...>  
Над круглыми входами храмов господних  
Цветная, веселая, дружная троица; —  
Меж лип и сиреней садов пригородних  
Любовь худосочная кроится.  
«Пригородные деревья темные» (с. 61)

Отметим здесь любимые футуристами, боготворимые бубнововалетцами вывески, само внимание к их тексту: Маяковский увидел на вывеске вместо «Продажи сигов» «Продажу сигар», а Бромлей кажется странной «Продажа опилок». Тут и протофутуристическая каламбурная рифма, например «кроится – троица», «прообразующая» урбанистические картины Маяковского, который дебютирует всего через год и подхватит новые интонации Бромлей, применяя их к таким темам, которые оказались не по плечу ее поэзии (а потом и к бытовым тоже, ср.: «сыры не засижены, / Лампы сияют, / Цены снижены» в «Хорошо!», 1927).

У Бромлей есть и локальные яркие цвета в духе времени – ожившие полотна Натальи Гончаровой:

Другая – скуластая баба смуглая,  
Сухие губы малиновы, властные,  
Морщинки прорезаны – большая, круглая  
И красно черны глаза опасные.  
На ней одежда: в листьях шиповник! —  
Зелено-алая и желт платочек...

«На Полянке» (с. 59)

Похоже, что стих Бромлей звучит лучше всего, когда она не пытается перекричать самое себя.

**Хлебниковское.** У Бромлей замечательно получаются картины природы: ее эмоциональный накал неожиданно убедителен, когда речь идет о травках и туманах:

В стеблях курчавых и усатых и островерхих и густых  
Держали травы озеро дождя;  
Звоня, шарахаясь, мелькая и визжа,  
Шумели птицы меж ветвей сырых, закатно-золотых.  
– Кисейка болотных туманов  
Лежала в разливах листвы,  
И листья были так юны,  
И стебли были так новы.

«Зеленое» (с. 35)

Эта рифма «дожда – визжа» особенно сильна и прекрасна, она создает удивительный эффект присутствия. Наряду со слухом налицо также превосходное зрение – обещающее в

будущем превращение Бромлей в прозаика. Сама подробная фиксация на пустячном предмете, само внимание к малости наблюдаемых сюжетов заставляют опять вспомнить о дачных микроскопических событиях у Гуро, но объективность этих описаний, их чуть ли не таксономическая подробность («В стеблях курчавых и усатых и островерхих и густых»; «Звоня, шарахаясь, мелькая и визжа»), а главное – общее переживание великолепия маленьких природных событий приводит на память Хлебникова. И не хлебниковские ли отдаются здесь метрические разнобои? Кроме того, не Хлебниковым ли продиктован ритм этих четырехстопников? Ср.: «Звеня, шарахаясь, мелькая и визжа» и «Кузнечик в кузов пуза уложил»?

Избыток пафоса, тематизированный в заглавии дебютного сборника Бромлей, в конце концов разрешается сдвигом значения, которому вскоре предстоит такое блестящее будущее:

Блестит, крича, короткая трава,  
Кричит, рождая, мир тяжелый...

*«Экстаз» (с. 43)*

Экстатическая природа кричит от боли, «венцы дерев» у Бромлей, «как исступленные слова», но это оттого, что мир рождается заново: «И листья были так юны, / И стебли были так новы».

На смену бунту приходит зрелость. Поэтическое «я» Бромлей примиряется с природою и просит у нее прощения – может быть, страдая от фатального бесплодия своего духовного бунта.

О чем молюсь, кого люблю?  
Молясь, целую и ловлю  
Весны разметанные полы.  
Войди в меня, природы тень,  
Природы речь роди во мне!  
О, кто поверит через день  
Моим рассказам о весне!

*«Экстаз» (с. 43)*

Эти «Весны разметанные полы» чудесны – и наблюденная деталь, и в то же время сексуальная аллюзия. Только через союз с природой, ее приятие возможно обрести дар подлинной, природной речи.

Поэтессе, помилившейся с природой, стали удаваться синестетические (так) картины: у нее богатейшее чувственное восприятие, помимо зрительных и слуховых впечатлений, обогащенное вкусовыми, тактильными, ольфакторными:

Яблони, обмокшие в росе;  
Ночи летней сладкая угроза;  
Зацепясь колючками в косе,  
Лиловя, сохнет роза.  
От цветов болотных пахнет ядом;  
– Об игре, борьбе, измене,  
Кто-то шепчется за садом.

*«Летнее» (с. 48)*

Это аккорд всех чувств сразу, в нем смешано утверждение и отрицание, прелесть жизни и ее опасность: «угроза», «измена», «колючки», «яд» звучат вместе с «розой» и сладостью,

сухость – с росой. Похоже, что перед нами «снимок» того самого «больного лета», только смысл здесь соткан стихами, а не декларируется отдельно, как какие-нибудь «Диких мыслей буйные расцветы».

Бромлей приближается к поэтической зрелости. Уже в «Пафосе» ее дольки начинают перетекать в стихопрозу и соседствуют с прозой. Она продолжает писать стихи и впоследствии, публикует (они еще не собраны), читает их на собраниях «Центрифуги», на вечерах (на московском вечере молодых поэтесс в 1916 году). Ее ценят коллеги – например, Вера Меркурьева<sup>27</sup>. Но стихов все меньше, их теснит проза.

Итак, ранний этап творчества Надежды Бромлей не оценен – ее предчувствия нового времени не были замечены, а несоразмерная роль чуть ли не предтечи великих постфактум воспринималась как курьез. Сыграло роль и скептическое восприятие книги «Пафос» в момент ее появления: Бромлей поставили в укор эклектизм сборника – и совершенно справедливо, поскольку книга запечатлела сразу несколько этапов ее творчества и по преимуществу все-таки раздражает декадентщиной. А решило дело последующее дистанцирование Бромлей от петербургского авангардного круга и многолетнее преобладание театральных интересов.

**Проза.** В 1913-м умерла Гуро. Примерно тогда же или чуть раньше пришел к концу первый – еще петербургский – брак Бромлей, о котором мало что известно (см. выше). Она возвращается в Москву – и в том же, 1913-м, году в Москве организовывается Первая студия МХТ. Как и когда Бромлей вернулась в театр – мы точно не знаем, но официально ее приняли в Студию в 1918 году.

Она продолжала писать новеллы, печатая их пока еще в Петербурге в «Северных записках» (1914–1917) Софьи Чацкиной, но затем собрала в своей московской книжке 1918 года «Повести о нечестивых»<sup>28</sup>. В них изображен мир, который переполняет женская греховность. Мир часто дан через воспринимающее сознание девочки, иногда же девочка сама является предметом описания – она противостоит падшему миру как прекрасный, безгрешный и, в сущности, святой образ любви.

Это ядовитые «декадентские» новеллы, напоминающие то ли какую-то феминизированную версию немецкого экспрессионизма, то ли переводы с французского. Измайлов даже писал, что в прозе Бромлей есть что-то галльское, а к Богу она относится, как верующая католичка. Ее герои – часто иностранцы, в их речи имитируется язык переводов. По большей части это проза многословная, порой довольно ходульная, перегруженная острыми фабульными и психологическими положениями; проза, зачастую чересчур эмоциональная и переутонченная – то, что называется «overwritten». Сюжеты зато интересны. Изображен совершенно не властолюбивый, но справедливый монарх некоей германоязычной страны, избранный на царство и обожаемый ее простоватым народом. Он разрывается между нежностью к жене – крошечной, болезненной девочке-инфанте, как будто сошедшей с полотна веласкесовских «Менин», – и страстью к любовнице, которая возглавляет заговор против королевской власти и мечтает его убить (Записки честолюбца // Северные записки. 1914. № 7; в 1925 году Бромлей напишет по этой канве пьесу «Король квадратной республики»). В «Сердце Анне» (Северные записки. 1915. № 2–3) выведена оскорбленная француженка-гувернантка, интригующая против своих московских хозяев-обидчиков; она пытается оторвать от них и подчинить себе любимую свою воспитанницу, гениальную по тонкости восприятия и по правдивости морального чувства, но по ошибке отравляет ее. Героиня другой новеллы (Сестра // Северные записки. 1915. № 3) мучительно ностальгирует по утраченной общности сестер, когда-то влюбленных друг в друга

<sup>27</sup> Ср.: «Архипова она дразнила, не признавала его любимого Анненского, а восхищалась незаметной Н. Бромлей» (сборник «Пафос». 1911, подражания Елене Гуро). *Гаспаров М. Л.* Вера Меркурьева (1876–1943). Стихи и жизнь / Вера Меркурьева. Тщета. Собрание стихотворений. М., 2007. С. 505.

<sup>28</sup> *Бромлей Н. Н.* Повести о нечестивых. Рассказы. М.: Северные дни, 1918.

душ. Она ревнует свою сестру, вышедшую замуж, и, желая разрушить ее брак и вернуть сестру себе, соблазняет ее мужа.

Кстати, о теме сестер. Мы знаем, что сестра Надежды – Наталья Николаевна Бромлей – была замужем за внебрачным сыном и воспитанником Станиславского, профессором-античником Владимиром Сергеевым. Она писала стихи и состояла в московском поэтическом объединении «Лирический круг» в первую революционную зиму, потом стала детской писательницей. Сын их – знаменитый советский этнограф Юлиан Бромлей.

А что же происходило тогда, сразу после Октября, с самой Надеждой Бромлей? В 1918 году она входила в группу молодых авторов вместе с Михаилом Осоргиным, Андреем Соболевым, Ильей Эренбургом, Верой Инбер и Владимиром Лидиным. Они собирались в московском салоне театрального критика Сергея Кара-Мурзы<sup>29</sup>, причем роль мэтра играл уже ставший к тому времени известным Алексей Толстой. Зимой – весной 1918 года, когда газеты не выходили, в так называемый «кафейный» период, Бромлей читала свои рассказы в Москве в кафе «Трилистник», которым руководили Илья Эренбург и Алексей Толстой. Именно в это время она издала первую свою книгу рассказов в московском издательстве «Северные дни». Ближе к нему стоял Вл. Лидин<sup>30</sup>. Вот фрагмент из его воспоминаний, который почему-то не включался в его часто переиздававшуюся книгу «Люди и встречи».

#### **«Надежда Бромлей»**

Надежда Николаевна Бромлей была существом, если можно так выразиться, богато инструментованным. Актриса и режиссер, драматург и прозаик – и со всем этим очень умно и очень глубоко понимавшая все виды искусства. Я познакомился с ней в ту пору, когда маленькому театру-студии, в котором зрители первого ряда сидели почти возле самых ног исполнителей, суждено было прославить не только замечательных актеров и режиссеров, как Сулержицкий, Вахтангов, Чехов, но вместе с ними целую плеяду...

В Москве было холодно и голодно в ту пору, сугробы неубранного снега лежали на Тверской, по которой жители волочили санки с дровами или мороженой картошкой, а в неприметном снаружи доме, без театральных огней, совершалось чудо, и Фрезер в исполнении Чехова из пьесы „Потоп“ или игрушечный фабрикант Тэкльтон в исполнении Вахтангова звучали для множества приобщенных к театральному искусству зрителей...

Надежда Николаевна Бромлей была из этого одаренного племени. Как актриса она играла трудную роль шута в „Короле Лире“ и миссис Фильдинг в „Сверчке на печи“, числилась в составе режиссерского управления, а в репертуаре МХАТ-2-го, образовавшегося из Первой студии, были пьесы Н. Бромлей „Архангел Михаил“ и „Король квадратной республики“; кстати, в пьесе „Архангел Михаил“ М. А. Чехов играл роль мастера Пьера. Сейчас не вспомнишь, как звучали пьесы Бромлей. Мне кажется, в них было много ума автора и его отличного знания сцены, и этому и подчинялись персонажи пьес, лишенные, однако, живого человеческого начала, которое единственно могло в ту пору волновать зрителя, впрочем, как и ныне и во все будущие времена.

Но суть не в судьбе пьес Бромлей, созвездия на театральном небосклоне не заключены в точные астрономические таблицы, все в этом звездном мире меняется, и некоторые созвездия или даже отдельные звезды, блиставшие в свое время, уходят навсегда. Это, конечно, не сентенция, а существо театра с его особыми законами. Надежда Николаевна Бромлей писала, однако, не только пьесы. В те двадцатые годы мне и привелось познакомиться с ней в одном из московских издательств, куда несколько необычный автор принес в хозяйственной сумке

---

<sup>29</sup> См. характеристику салона С. Г. Кара-Мурзы на форуме его потомка С. Кара-Мурзы <http://vif2ne.ru/nvz/forum/archive/232/232018.htm>.

<sup>30</sup> Лидин Вл. Люди и встречи // Театр. 1974. № 12. С. 95–96.

папку со своими рассказами. – Моя фамилия Бромлей – сказала посетительница мне, работавшему секретарем в этом издательстве.

Женщина была невысокая, как-то особенно эффектная, хотя в ту пору множество женщин еще носило зимой валенки, локоны по бокам ее шляпки были особенно уложены, но главное – не было в ней некоей естественной для начинающего автора робости, а о том, что она актриса, я не знал.

Я сказал, наверно: „Оставьте рукопись“ или что-либо в этом роде, как говорят поныне и как будут говорить и впредь.

Конечно, я лишь смутно помню теперь, что рукопись Бромлей заинтересовала меня своей необычностью. Она вся была как бы вне времени, действовали несколько гротескные персонажи в неизвестной, лишь воображаемой автором стране. Однако все это было интересно, освещено авторской мыслью, и несколько дней спустя, прочитав рукопись, я пошел с ней к издателю; тогда все обстояло проще, не было никаких редколлегий, а был лишь издатель, преследовавший, однако, не только коммерческие цели, но и дорожащий маркой своего издательства, именовавшегося „Северные дни“.

– Ну, что у вас такое? – спросил он, взвесив рукопись на руке, чтобы по опыту определить количество листов. – Перевод? С какого языка? Кто переводил?

– Да нет, не перевод, автор русский, – ответил я, но издатель явно усомнился.

Впрочем, он вспомнил, что в Москве существует Общество механических заводов братьев Бромлей, производящих усовершенствованные нефтяные двигатели, осведомился, не из тех ли семейств Бромлей автор, и это, кажется, несколько расположило его к автору, хотя никакого отношения к заводчикам Бромлей не имела. И когда было уже решено издать эту книгу, я объяснил издателю, что автор – режиссер и актриса, что она играет в „Сверчке на печи“, а театр, в котором она служит, поставил „Гибель «Надежды»“, и „Потоп“, и „Праздник мира“...

Впоследствии, вспоминая, как она пришла в качестве начинающей писательницы, Надежда Николаевна несколько безжалостно сказала мне:

– Вы были тогда такой розовый и проглаженный, что я никак не могла принять вас всерьез.

Однако именно тогда началась наша дружба, продолжавшаяся много лет и прервавшаяся лишь, когда Надежда Николаевна со своим мужем режиссером Борисом Михайловичем Сушкевичем переехала в Ленинград.

Книга Надежды Бромлей вышла в 1918 году под названием „Повести о нечестивых“. В повестях, где герои носили нерусские имена, было много восторженного, почти чувственного преклонения перед животворной силой жизни; с повестями соседствовали воспоминания о детстве, и вся прелесть книги заключалась в ее необычности.

„Мне будет памятно, что книга получила крещение от Вас, о нечестивый собрат! Итак, примите Вашего крестника от растроганного автора“, – написала мне на первой странице Бромлей, и уже много лет спустя, вернувшись к книге Бромлей, я вспомнил, что подсказал в свое время название».

В процессе работы над книгой Лидин подарил Бромлей собственную книжку рассказов, только что вышедшую в «Северных днях»: *Лидин В. Г. Полая вода: Рассказы. М.: Северные дни, 1917*, – с автографом, где этот эпитет – «нечестивый» – повторен: «Надежде Николаевне Бромлей от одного из нечестивых, пишущих повести о дружбе и любви. Вл. Лидин 1 октября 1917. Москва».

Бромлей и впоследствии часто сотрудничала с Лидиным, например писала для сборников материалов о Вахтангове, которые он составлял. Впоследствии она издала еще две свои прозаические книги.

## Первая студия и МХАТ-2

**Первая пьеса.** В 1918 году Надежда Бромлей начала играть в Первой студии МХТ, где была занята во многих спектаклях: «Балладине» Ю. Словацкого, «Эрике XIV» А. Стриндберга, шекспировском «Короле Лире» (она играла Шута), «Расточителе» Н. Лескова, а также дебютировала как режиссер – вместе с актрисой Л. И. Дейкун поставила «Дочь Иорио» по произведению Г. Д' Аннунцио<sup>31</sup>.

В 1919 году Бромлей выходит замуж за Бориса Михайловича Сушкевича (1887–1946)<sup>32</sup> – актера и режиссера, создателя самого знаменитого спектакля Студии, «Сверчка на печи» и одного из руководителей Студии. В 1921 году она начинает писать пьесы, а вскоре и заведовать литературной частью Студии.

И стихотворная книга Бромлей, и ее прозаические сборники сохранились в библиотеках, что, на наш взгляд, сработало как раз против нее, задержав воскрешение этой любопытнейшей писательницы; а вот ее пьесы – две, написанные в 1921-м, одна – в 1925-м и еще одна – в конце 1950-х – остаются малодоступными. Даже наличие их в архивах подчас не отражено в каталогах – так обстояло дело в музее МХАТа и в Театральном музее им. Вахрушина. До сих пор не опубликована среди прочего первая пьеса Бромлей, трагифарс в стихах «Архангел Михаил». Об истории ее неосуществившейся постановки в 1922-м<sup>33</sup>, когда пьесу начал репетировать Е. Б. Вахтангов (вместе с Сушкевичем), много написано, но удивительным образом о сюжете ее в историях советского театра и в литературных справочниках говорится лишь в общих чертах и не слишком внятно. Героя пьесы, мастера Пьера, принято было называть «художником, потерявшим связь со своим народом». Это коротенькое определение кочевало от критика к критику, напоминая о «нехороших» интеллигентах, – кажется, служило для маскировки.

Ю. Смирнов-Несвицкий, автор книги «Вахтангов», писал о дружбе Бромлей с Вахтанговым:

«С Бромлей, актрисой и режиссером Первой студии, поэтом, драматургом, Вахтангов крепко дружил. Ценил ее и Станиславский. Однажды написал на нее характеристику, отметив, что „нужна по лит<ературному> отделу для Студии“.

Натура увлекающаяся, пылкая, Бромлей жила в мире романтических мечтаний. Это сближало ее с Вахтанговым. <...> Над Надеждой Николаевной, московской дамой с теософскими причудами, Дон-Кихотом в юбке, бесконечно иронизировали. Вахтангов не иронизировал. Для него отрешенность Бромлей была естественной. Он любил таких чудаков»<sup>34</sup>.

Несомненно, дружба Бромлей с Вахтанговым имела своим центром общий духовно-художественный поиск. Эта тема нуждается все же в дополнительном изучении – ведь лишь в последнее время эзотерические интересы Вахтангова стали предметом обсуждения<sup>35</sup>. В мемуарной заметке Бромлей содержится многозначительный полемический пассаж, опровергаю-

<sup>31</sup> Векслер А. Ф. Надежда Бромлей и Борис Сушкевич: актеры, режиссеры, вахтанговцы (материалы к творческой биографии). Обсерватория культуры. 2020. Т. 17. № 5. С. 528.

<sup>32</sup> Борис Михайлович Сушкевич (1887–1946) – режиссер и актер, ученик Станиславского и Сулержицкого. Один из создателей Первой студии МХТ, впоследствии МХАТ-2. Прославился постановкой «Сверчка на печи» в Студии (1915). С 1932 году работал в Ленинграде: в 1933–1936-м возглавлял Академический театр драмы, а в 1937–1946-м – Новый театр.

<sup>33</sup> См. мою статью: Толстая Е. «Театральный роман» Надежды Бромлей / Булгаковский сборник. Таллин, 2007.

<sup>34</sup> Смирнов-Несвицкий Ю. Вахтангов. Л., 1987. С. 212.

<sup>35</sup> Федоров П. Е. Фантастический реализм. Неразгаданный Вахтангов? // Наука и жизнь. 1993. № 5. С. 39–43. Описываются йогические и другие иррациональные упражнения Вахтангова, о которых рассказывал Б. Захава: Захава Б. По поводу двух диспутов. Альманах Студии Вахтангова. Архив Музея Театра имени Евг. Вахтангоза. Фонд Первой Студии. (Ср. также Б. Вахтангов и его студия. М., 1930.) См. сходные свидетельства у Бромлей: «Он забавлялся, например, тем, что заставлял меня отвечать, из какого материала построен тот или другой образ: из стекла, дерева, металла или чего угодно. Когда я отвечала как-нибудь неожиданно, он был доволен и говорил: „Хорошая интуиция“».

щий привычные обвинения Вахтангова в мистицизме, но тем не менее недвусмысленно указывающий на «крамольное» направление его поисков, которое, как она утверждает, их связывало:

«Были ли у Вахтангова „неясности в замыслах“ и „заблуждения“, склонность к символическому, к „потустороннему“? Такие упреки мы слышали неоднократно. Нет. Мысль Вахтангова была чиста, мысль земная. Но существуют еще и воображение, и тревога художника – успеть сказать в своей жизни „о самом важном“. Художник ищет предела воздействия в своем искусстве, предела человеческих возможностей. Хотелось бы знать, как представляют себе вполне трезвые умы нахождение нового? Один мореплаватель, например, в поисках Индии нашел Америку. Он исследовал неисследованные моря, он достоин снисхождения.

Замыслы Вахтангова были неясны? Он собирал элементы профессии, он шел по неисследованным дорогам, имея в руках только компас учителя <...> Вахтангов искал новых путей, новых решений трагедии. На этой почве началась наша дружба. „Архангел Михаил“ и „Аббат Симон“ – две легенды, в которых Бромлей, фантазируя без меры, искала того же предела человеческих падений и взлетов и шла тем же путем „неясности и заблуждений“»<sup>36</sup>.

В вышеупомянутой статье П. Е. Федорова рассказывалось со слов актера и режиссера Б. Е. Захавы, тогдашнего студийца, об одном собрании учеников Вахтангова у него дома.

«Начало 1918 года. В студии Вахтангова – раскол. И вот Евгений Багратионович собирает своих учеников у себя дома и говорит „о непобедимом всемогуществе Добра и жалком бессилии Зла, когда оно встречается с Добром...“ <...> Далее, рассказывая о том, что говорил Вахтангов студийцам в тот вечер, Б. Е. Захава пишет: „Бог и Люцифер, Добро и Зло, Авель и Каин – вот проблема, над разрешением которой мучился Вахтангов в то время“. Вахтангов, разрешая вопросы сугубо театрально-студийные, вдруг поднимается на сугубо теологический, богословский уровень. Он решает их в философском ключе, в сущностном плане. Не думаю, что это случайность. В критический момент жизни студии Вахтангов открывает глубины своего „я“, своего сердца, он говорит о сокровенном, тайном, о своем мистическом, духовном опыте. Он уже не столько актер, режиссер и педагог, сколько Учитель, Пророк, Духовный наставник. Это момент озарения и прозрения.

„Однако дуалистическое воззрение на мир было чуждо Вахтангову: его ясный и четкий ум тяготел к философскому монизму. Дуализм Добра и Зла он преодолевал при помощи представления о Высшем Разуме, пребывающем над тем и другим. Бог, противостоящий Люциферу, не есть высшее начало мира. Над Богом и над Люцифером есть Высший разум, которому подчиняются полярные друг другу начала – Добро и Зло. Человек же, по мысли Вахтангова, – это арена борьбы Добра и Зла; Бог создал человека для того, чтобы человеческое сердце служило ему местом, где он, выполняя волю Высшего разума, будет осуществлять свою борьбу с Люцифером, – до своей окончательной и полной победы. Внутрестудийная борьба представлялась ему отражением той борьбы, которая шла в его собственном сердце“. <...>»<sup>37</sup>

Может быть, в свете этой редкостной возможности заглянуть в сложнейший духовный мир Вахтангова нам становится понятнее такая увлеченность Вахтангова «Архангелом Михаилом». Свою статью о неизвестных сторонах Вахтангова П. Е. Федоров закончил так:

«Вероятно, более других о глубине вахтанговских прозрений знала Наталья (ошибка: Надежда. – Е. Т.) Бромлей. Когда умер Вахтангов, она писала: „Его дух, родивший мелодический вой Песни песней Дибук: как бы сочетание тембров – мистического человека – льва – овна и орла, – дух, родивший тайну того, как играть игру жизни в «Турандот»“ – это дух на наших глазах уничтожил трагедию смерти.

<sup>36</sup> Бромлей Н. Н. Путь искателя / Евг. Вахтангов. Материалы и статьи. М.: Всероссийское театральное общество, 1959. С. 327–328.

<sup>37</sup> Федоров П. Е. Фантастический реализм. Неразгаданный Вахтангов?

Умиравший Евгений Вахтангов, легкий, чистый, царственный, стал олицетворенным пророчеством искусства будущего, потерявшего в нем своего вождя, – искусство многокрылого и многозвучного в своей легкости, творимого из глубин духа. В великолепии этой кончины Творящий искусство и Творящий поступки жизни сочтались в одно, и стала очевидностью древняя мечта о преображении земли через искусство»<sup>38</sup>.

Бромлей позднее писала, что близость к Вахтангову даровала ей новое «чувство беспредельных своих возможностей»: «Этим ощущением жизни обязана я искусству страдания, зрелищу великих времен и еще – вечная память – счастливой, трагической и фантазерской дружбе моей с Вахтанговым и вдохновенной его смерти»<sup>39</sup>.

**Драма.** Читку своего «трагического фарса» Вахтангову Бромлей описала в дневнике:

«Я две ночи читала „Архангела“. Это была борьба с Вахтанговым. Последний акт победил. Женя стал мягким и сказал со светлым глазом и ударяя себя в грудь, что ему легко хвалить потому, что по-настоящему талантливо, необычайно»<sup>40</sup>.

Вахтангова «Архангел» восхитил: «Надо создать театр Бромлей», – пишет он в мае 1921 года, обращаясь к актрисе «Гений Надежда!»<sup>41</sup>.

В сентябре 1921 года режиссер обращается к «Н. Н. Бромлей, которая именинница» с настоящим признанием:

«Надя, чудесная! В последнее время чувствую к Вам особую нежность и умиляюсь восторженно – мне радостно, что Вы такая талантливая писательница. Я знаю, что Ваша пьеса – событие и в области театральной формы, и в области театральной литературы. Поздравляю Вас с Вашим праздником. Простите бумагу и карандаш. Е. Вахтангов»<sup>42</sup>.

Здесь речь идет о пьесе «Архангел Михаил». К письму добавлен постскриптум: «Видите, я из скромности не написал „любящий Вас“».

Е. К. Малиновская, завреперткомом Театрального отдела Наркомпроса в Москве (это и есть булгаковская «Акустическая комиссия» из «Мастера и Маргариты»), о пьесе высказалась кратко: «Опасно и недопустимо»<sup>43</sup>. Пьеса, однако, неожиданно понравилась наркому просвещения Луначарскому, который сам был плодовитым и бестолковым драматургом, эпигоном то ли символистской, то ли, как Бромлей, экспрессионистской драмы. Ср. в дневнике Бромлей:

«Нарком (Луначарский) приехал и, прослушав пьесу, сказал: „Это изумительнейшая, совершенно замечательная вещь. За последнее десятилетие ни в русской, ни в иностранной литературе не было ничего равного“. И еще – из его письма на бланке Наркомпроса: „Ставить эту вещь совершенно необходимо – пьеса написана самой твердой мужской рукой, ее великолепная железная рама чудесно сливается с содержанием пьесы. Еще раз считаю нужным сказать о той громадной радости, какой явилась для меня Ваша пьеса“» – и т. д.<sup>44</sup>

Тем не менее пьеса не слишком нравилась актерам. Театральный критик Юрий Смирнов-Несвицкий оценивает пьесу Бромлей именно через восприятие тогдашнего «большинства», однако дает высказаться и другой стороне:

«Большинству друзей Евгения Багратионовича „Архангел Михаил“ казался туманным, претенциозным. Их можно было понять. Дамская пьеса, жеманная, книжная, – так она воспринимается сегодня.

---

<sup>38</sup> Федоров П. Е. Фантастический реализм. Неразгаданный Вахтангов?

<sup>39</sup> Бромлей Н. Н. [б. н.] / Актеры и режиссеры. «Театральная Россия» / Сост. при близ. участии С. Кара-Мурза и Ю. Соболева. Ред. В. Лидина. М., 1928. С. 76.

<sup>40</sup> Бромлей Н. Путь искателя. Там же.

<sup>41</sup> Соловьева И. Н. Первая студия. Второй МХАТ: из практики театральных идей XX века. М.: Новое литературное обозрение, 2016. С. 318.

<sup>42</sup> Вахтангов Е. Б. Записки. Письма. Статьи. М.; Л., 1939. С. 244 и сл.

<sup>43</sup> Бромлей Н. Путь искателя. С. 326.

<sup>44</sup> Там же. С. 327.

Но все не так просто»<sup>45</sup>.

Читать про «дамскую пьесу», в особенности про ее якобы «жеманность», странно, потому что пьеса написана широко, громко и грубо. Бромлей это прекрасно понимала и постфактум, и в процессе работы: «Текст пьесы и силен и неряшлив, стихи негармоничны (в дневнике: „Мараю, спешу, стихи прямо-таки лошадиные“), лексикон пестрый, много озорства, все приметы первой пробы и профессиональной беспризорности»<sup>46</sup>.

Именно Смирнов-Несвицкий впервые попытался объяснить, в чем на самом деле заключалась проблема с пьесой Бромлей. Правда, по традиции, и он не слишком вдавался в подробности. Вот его совершенно правильное и правдивое резюме пьесы – но тем не менее недостаточное, чтобы понять, о чем она:

«Мастер Пьер, ваятель средневековья, создал крылатую статую, способную творить чудеса, дарующую людям счастье. Загоревшись желанием властвовать, он забыл о своей статуе, предал ее, а когда, потерпев поражение, вернулся к ней, обнаружил одни обломки. Покинутое изваяние, словно живое существо, погибло в тоске, в трагической разобщенности со своим творцом. Пьер пытается создать новую статую, но его падший дух рождает не прекрасное изваяние, а чудовище. Священник поднимает черный крест, готовый, как топор, упасть на голову жертвы»<sup>47</sup>.

В мемуарной заметке писательница пыталась хотя бы рассказать сюжет своей, так и не поставленной и не напечатанной, пьесы:

«Что же такое этот „трагический фарс“ о великом ваятеле, сотворившем крылатую фигуру из гремящей меди? Это рассказ о падении и позоре человека, забывшего себя, разменявшего свой дар, о его поздней встрече с „самим собой“, с этой медной статуей, ныне творящей чудеса; отчаяние; гибель статуи; попытка создать ее вновь; и вот падший человек создает чудовище»<sup>48</sup>.

И это тоже правда, но не вся. Сюжет «Архангела Михаила» достаточно прост, а непонятливому зрителю в помощь даны прозрачные аллегории. Мэтр Пьер (то есть Петр) – воплощение падшего ангела: не зря же в Писании сказано о другом Петре: «Изыди от меня, Сатана». Во сне голоса говорят ему именно это: «Ты отнял Бога у сынов земли. У сатаны ты отнял землю...» Он кажется себе равным дьяволу, и голоса уверяют его: «Ты с ним делить величие рожден». Пьер правит в городе Жуавиле, то есть городе радости. Он презирает своих подданных и утоляет только низшие их потребности: «Эй, стадо бесноватое, в загон. / Я выстроил вам мраморные стойла, / Я дал вам сладкий корм, хмельное пойло. / Вам больше ничего не надо. / В загон, взбесившееся стадо»<sup>49</sup>.

Под властью Пьера город превратился в логово разврата, безобразия и святотатства. Жуавиль восстает против своего разложившегося властителя. Толпа сжигает дворец, твердя лозунги из десяти заповедей и прибавляя к ним библейские пророчества о Вавилоне: «Не лги, не убий, не укради. / Да сгинет твой город-блудница, / Царю – власяница». – Действительно, «страшно далек он от народа»! Правда, несколько в другом смысле, чем привычно понималась эта фраза.

Город горит, и Пьер собирается бежать, когда к нему является Танцовщица и рассказывает о чудотворной статуе, которая исцелила ее хворь и вернула ей способность ходить. Она пришла «Из края Серый Грин, / Из замка Рай, где статуя святая, / Блаженный ангел – Божий

---

<sup>45</sup> Смирнов-Несвицкий Ю. А. Евгений Вахтангов: Искусство. Л., 1987. С. 214.

<sup>46</sup> Бромлей Н. Путь искателя. С. 326.

<sup>47</sup> Там же. С. 212–214.

<sup>48</sup> Бромлей Н. Н. Путь искателя / Евг. Вахтангов. М.: Всероссийское театральное общество, 1959. С. 326.

<sup>49</sup> Бромлей Н. Архангел Михаил. Машинопись. Музей МХАТ. Архив. Фонд Н. Н. Бромлей.

сын – / Мой господин – хозяин Рая». Пьер потрясен: «Кто прошептал? Я слышал шепот. / Мое творение. Мой первый опыт. / Мой медный ангел – первый мой полет».

Выясняется, что Серый Грин<sup>50</sup> и замок Рай – это родина Пьера, где стоит крылатая статуя ангела, которую он когда-то сам изваял. А кто же «хозяин Рая»? Он, по словам Пьера, «немного сух, немного пересолен, / Надменный трус, неистовый мудрец. / По правде говоря, он мой отец. / Я этим чрезвычайно недоволен».

Медный ангел Пьера в Замке Рай – это, конечно, Михаил Архангел из христианской легенды, стоящий на страже рая с огненным мечом. Кто же тогда отец Пьера – несложно догадаться.

Министр искушает Пьера идеей украсть статую, возить ее по миру и эксплуатировать ее чудесные свойства. Пьер вяло возражает, но бунтовщики подступают – он вынужден согласиться с министром и бежать из города. В отцовском замке он становится свидетелем чудесных исцелений, творимых статуей. Когда-то хозяин Рая вложил в душу молодого Пьера высокие чувства, но теперь в ужасе от его возвращения. Отцовские подозрения оправдываются: пока Пьер отвлекает внимание обитателей замка, его сатанинский министр закладывает под глубоко врытую статую порох, чтобы вытащить и увезти ее. Но похитители терпят крах: статуя разбивается на куски. В тот же момент к исцеленным возвращаются их хвори. Пьеру грозит расплата, но он уверяет, что создаст новую статую. Однако на сей раз из рук его выходит отвратительное чудовище, как бы портрет его нынешней страшной души, – и тогда служители церкви наносят ему смертельный удар крестом. Как видим, синопсис Смирнова – Несвицкого дает весьма неполное представление о пьесе.

Античный и романтический миф об оживающей статуе и ее создателе развивался у Бромлей в том самом направлении, которое стало магистральным в духовном сопротивлении русского искусства: речь идет о перерождении прекрасной идеи в орудие духовного порабощения. У Бромлей Архангел – речь идет о его чудотворной статуе – знаменует собой единение сына-человека с Отцом. Но ныне, отступившись от Отца, человек творит лишь суррогаты духа. Сама эта идея подмены, суррогата духовности у Бромлей является достаточно прозрачной аллюзией на большевистский эксперимент по претворению в жизнь материалистической утопии, включая новый культ – почитание уродства. Текст напрямую соотносится с кругом идей, которые будут питать духовное сопротивление российской художественной и научной интеллигенции в 1920-е.

Кодируется в пьесе и религиозная мистерия. Пьер (то есть «камень» – подразумевается дикий камень непросветленной души в масонско-теософской системе понятий) под благим влиянием Отца возвысил изображение юного крестьянина-горца с овечкой на плечах, послужившего ему моделью, до образа прекрасного и священного Архангела, дарующего людям жизнь. Но затем Пьер взбунтовался против Отца: стал сам властителем, презрел людей и проклял мир. Теперь он не в состоянии воссоздать прежней целительной статуи: моделью для новой он, по всей вероятности, выбирает городского урода, бесформенную пародию на человека, шута Вилена<sup>51</sup>. Об этом зрители, уже увидевшие этого персонажа на сцене, догадываются, когда народ в ужасе отшатывается от второй статуи: она слишком велика и почти вся скрыта от зрителя, кроме подножия, которое, вероятно, содержало какой-то намек на Вилена. Поскольку Архангел с ягненком на плечах указывал на Христа, новая статуя должна была восприниматься как восхваление Антихриста.

Пьеса иронизирует над попами, которые требуют запретить чудеса, творимые скульптурой, до того как ее канонизирует церковь – на первый взгляд даже может показаться, что она направлена против тоталитарных попыток «церковников». Однако их возражения против

---

<sup>50</sup> «Серый Грин» здесь дразняще напоминает о цветовых кодах Михаила Кузмина.

<sup>51</sup> Ср. фр. *villain* – первоначально «мужик», затем «негодяй».

гения, переродившегося в чудовище, принимаются всерьез. Восторженный священник, отец Ренэ, вначале поверивший в Пьера как в пророка, в конце сам понимает, что его необходимо убить.

Несомненно, речь идет о разоблачении насаждаемого сверху богоборчества, о ложном соблазне навязываемой альтернативной, материалистической квазирелигии, о лжеспасителях человечества и о том, что происходит с душами оставивших Бога и богооставленных.

Стоит верить расхожим толкам о непонятности пьесы? Надо думать, что так отзывались о ней скорее из чувства самосохранения. Валентина Ходасевич, молодая петроградская художница-авангардистка, оформлявшая спектакль, писала впоследствии:

«Пьеса была в стихах, малопонятная, но актеры работали очень увлеченно, да и я тоже. Играли все очень хорошо, но что играли? Пьеса эта была, конечно, в стороне от пути, по которому предназначено было идти театрам после Октября, а МХАТу особенно, и она долго в репертуаре не удержалась. Обидно, что вложено было так много сил в эту работу. Но мой труд оценили, я подружилась с актерами этого театра и в дальнейшем встречалась с ними в работе»<sup>52</sup>.

С одной стороны, пьеса «малопонятная», а с другой, она, «конечно, в стороне от пути, по которому предназначено было театрам идти после Октября». Яснее не скажешь.

Бромлей, как и Замятин и Лунц, отталкивалась от Достоевского. Сцену соблазнения Пьера мировым господством, которое должна принести ему эксплуатация чудесной статуи, она построила по модели знаменитой главы «Иван-царевич» из романа Достоевского «Бесы», где Петруша Верховенский искушает Ставрогина соблазном харизматической духовной власти. Общеизвестным фоном служит искушение Иисуса сатаной в пустыне. Министр, играющий сходную роль искушителя в пьесе, носит имя Керри Эч – фонетический слепок со слова Искарриот. В том же, что касается перерождения души грешника и ее губительного влияния на искусство, моделью Бромлей послужил уайльдовский «Портрет Дориана Грея».

**Постановка.** Спектакль Валентина Ходасевич оформила в крайне левом духе мейерхольдовского «театрального Октября»:

«Действие неизвестно в какой стране и когда – может быть, современность. Действующие лица – образы-символы в личине людей. И я решила попробовать помочь актерам, создав соответствующие костюмы и грим. Нужно было найти особый прием для типизации персонажей. Эскизы сделала очень больших размеров и тщательно разработала костюм, грим, жест.

Помню, как у Дикого, игравшего министра при мэтре Пьере (главный персонаж – Вахтангов), что-то не удавалось, а мой эскиз помог ему найти решение образа. В спектакле я видела, как он часто принимал мною нарисованную позу и жест. Было наслаждением работать с самоотверженными, думающими, ищущими актерами. Все мною задуманное получалось, так как весь коллектив постановочной части был творческим и заинтересованным в решении новых задач. Как приятно это вспоминать! Конечно, все было обострено и подчеркнуто в „меньше“ или в „больше“. Парики из разных материй: матовых и блестящих – шелк, бархат, парча, газ... На лицах – скульптурные носы, подбородки, лбы из гуммозы и растушевки гримом: брови, губы, румянец – куски бархата, шелка, вырезанные по нужной форме и приклеенные лаком. Среди персонажей пьесы был Епископ – я загримировала и разрисовала его лицо и руки бронзой и коричневой краской – он выглядел святой мумией, – костюм был парчовым»<sup>53</sup>.

Бромлей вспоминала:

«Когда „Архангел Михаил“ был принят и разрешен к постановке, Вахтангов спросил (и спросили другие): „Вот вы это написали, теперь объясните, как это играть!“ Через день или два, не долго думая, я завела речь о том, что такое актерская „виртуозность“, и рассказала, как

<sup>52</sup> Ходасевич В. Портреты словами. М.: Советский писатель, 1987. С. 151.

<sup>53</sup> Там же.

я представляю себе приемы речи и движения в этом спектакле. Чтение и сочинение стихов всегда были моим пристрастием. Отсюда все и пошло. Перемены ритма, темпа, тембра, мелодия, голосоведение, подача лейтмотива, остановка, все, как и в музыке, – легато, скерцо, синкопы и т. д. И во всем этом обязательно живая человеческая интонация. Я принялась играть и читать текст монологов и реплик. Вахтангов подумал и говорит: „Это хорошо, это музыкальная лепка“»<sup>54</sup>.

Сушкевич считал, что работа Вахтангова над пьесой Бромлей стала для него лабораторией находок, использованных им затем в других, более удачливых спектаклях: «все известные мне приемы актерской выразительности были рождены в этой работе. Я говорю о роли мастера Пьера в пьесе „Архангел Михаил“», и далее:

«<...> В „Архангеле Михаиле“, работе трех авторов – Бромлей, Вахтангова и, может быть, меньше всего моей, родились приемы выразительности, нужные для театра больших чувств, большой патетики. Что такое ритм для театра – впервые было произнесено здесь. Что такое тембр, что такое артикуляция, что такое слововедение, что такое жест, каковы законы жеста – все было рождено в этом спектакле. Мне горько, что мы не видели Вахтангова в роли мастера Пьера. Я видел его только в первом акте, который он довел до конца на прогоне, и ушел с него на тот консилиум, где стало известно, что он болен безнадежно. Эта роль была сделана страстным художником, который давно не играл. Сделана им на материале, которым он был предельно увлечен и который позволил ему как теоретику-педагогу осознать новые законы театра»<sup>55</sup>.

Вахтангов ставил «Архангела Михаила» в экспрессионистской поэтике:

«Мрачный средневековый собор, пространство сцены пересекают монументальные лестничные марши. Актеры – во фраках, актрисы – в бальных платьях; на концертную одежду набрасываются средневековые плащи, сутаны. Зеленые и красные парики, диковато подведенные глаза. Парадоксальная логика красок, движений, чувств <...>.

На репетициях Вахтангов выходил в черном плаще и рыжем парике.

– Взгляни на этот лоб, на эти скулы, на этот череп и вихры.

Текст подавался весомо, рельефно, согласные произносились очень твердо. Слова, жесты как будто лепились»<sup>56</sup>.

Однако режиссер был уже смертельно болен и прервал работу над пьесой. Роль мастера Пьера досталась Михаилу Чехову<sup>57</sup>, который очень добивался этой роли. Вахтангов ревновал к нему, подсылал ходатаев с уговорами не репетировать Пьера и был уверен: если будет играть он сам, театр ожидает новый триумф. Бромлей он – смертельно больной, да еще с воспалением легких – писал в марте 1922 года, всячески уговаривая ее не давать роль Чехову: «Представьте себе, что я, не играя, могу, скажем, репетировать, ну, скажем, с двух часов. Что тогда? Потом, остороженько, можно несколько репетиций с 12 час. дня. Что тогда? Зачем же репетировать Чехову? Клянусь Вам, что, если б сегодня была репетиция, – я бы удовлетворил Вас значительно»<sup>58</sup>. Поскольку Вахтангову были ясны устремления автора, надо думать, что единство его игры и авторской концепции победили бы.

<sup>54</sup> Бромлей Н. Путь искателя. С. 327.

<sup>55</sup> Сушкевич Б. М. Встречи с Вахтанговым / Евг. Вахтангов. Материалы и статьи. М.: Всероссийское театральное общество, 1959. С. 370–371.

<sup>56</sup> Смирнов-Несвицкий Ю. А. Евгений Вахтангов: Искусство. Л., 1987. С. 214 и сл.

<sup>57</sup> Михаил Александрович Чехов (1891–1955) – великий русский и американский драматический актер, режиссер и театральный педагог. Сын старшего брата А. П. Чехова. Родился и закончил театральную школу в Петербурге. Играл в Суворинском театре (Театр литературно-художественного общества, ныне БДТ). С 1912-го играл во МХАТе и Первой студии. Возглавил Студию в 1923 году. В 1927/28 году в театре разразился кризис, Чехов ушел из театра и уехал за границу. Работал в театре и кино в Берлине, Париже, Риге, перед войной переехал в Англию, затем в США, создал собственную систему обучения актерскому мастерству – легшую в основу голливудской.

<sup>58</sup> Вахтангов Е. Б. Записки. Письма. Статьи. М.; Л., 1939. С. 249.

Михаил Чехов поначалу точно копировал Вахтангова в роли Пьера. Но пьеса не пришлась ему по душе, о чем упоминают неприязненные к Бромлей мемуары Софьи Гиацинтовой: «Ему, как и всем нам, пьеса не нравилась»<sup>59</sup>. Бромлей, твердо усвоившая установку Вахтангова на гротеск, в своей пьесе не предусмотрела никакой солидарности со своим мастером Пьером. Надо думать, что ироничная, гротескно и резко написанная пьеса предназначена было именно для такой трактовки – на пределе выразительности и без всяких полутонув или психологии, что, очевидно, не нравилось Чехову, мастеру сложного психологического подхода. Все же он стремился сыграть эту роль, но получил ее, только когда Вахтангов окончательно слег: ср. «Зрителям запомнится только то, как виртуозно Пьер Михаила Чехова скатывается с высокой лестницы. Замерев, зрители в ужасе будут представлять себе, что произойдет с Михаилом Александровичем, когда он окажется внизу. Но трюк будет выполнен блестяще»<sup>60</sup>.

П. Марков отмечал:

«Как „Эрик“, так и „Архангел“ отвечали стремлению к театру больших масштабов. Но в то время, как „Эрик“ во многом оставался по существу психологической трагедией, „Архангел Михаил“ говорил об иррациональных вещах путем иррационалистических построений. <...> Написанная стихами пьеса часто скрывает логический смысл за сложной словесной инструментальной и словесными инкрустациями»<sup>61</sup>.

Весьма темный этот пассаж сводится к тому, что в «Архангеле Михаиле» рационального смысла нет, и поэтому пьесу якобы понимал один Вахтангов. В чем-то это правда: общую картину постановки держал в голове только режиссер. А он вовсе не собирался делать из Пьера однозначного злодея. Вахтангов должен был создать трагический образ, но в чем же будет трагедия, если герой сплошь и беспросветно ужасен? В разработке у Вахтангова ощущается некая двуплановость мастера Пьера:

«У Пьера от фарса к трагедии. / По существу – трагическая фигура. <...> В прологе пьян. / Циничен. / Бесстрашен, как пьяный. / Не издеваться, а чувствовать себя правым. / Верить в свою фантазию Жуавильскую. / Погиб, но забыл, что погиб, – заливают вином. / Жадность. / Он осаждаем видениями. / Вздохмачен. / Свистит. / Суставы грузны. / Опух»<sup>62</sup>.

Режиссер, видимо, делал Пьера искателем, заблудившимся в своих поисках, готовым на все ради своей, как он думает, правоты, верящим «в идею»: с заранее негодным человеком было бы неинтересно. Вахтангов подытоживает свои заметки так: «Пьер – глубоко моральное существо, иначе он не мог бы так пасть. / Его не прельщает Содом»<sup>63</sup>.

Инна Соловьева, посвятившая «Архангелу Михаилу» целую главу<sup>64</sup>, считает, что Бромлей написала богоборческую, кошунственную пьесу в духе Леонида Андреева<sup>65</sup>: что она писала, а Вахтангов ставил пьесу в полной солидарности с героем и что именно поэтому пьеса никому не нравилась.

Но, прочтя текст пьесы, нельзя не увидеть, что драматург отнюдь не держит сторону героя. Несомненно, Вахтангов понимал замысел писательницы. Но из его заметок видно, что

<sup>59</sup> Гиацинтова С. В. С памятью наедине. М., 1985. С. 205. Софья Владимировна Гиацинтова училась в Первой студии под руководством Л. А. Сулержицкого и Е. Б. Вахтангова вместе с Михаилом Чеховым, Алексеем Диким, Серафимой Бирман, потом стала там ведущей актрисой. Она играла Фею в программном для Студии «Сверчке на печи».

<sup>60</sup> Смирнов-Несвицкий Ю. А. Там же.

<sup>61</sup> Марков П. Там же и сл.

<sup>62</sup> Заметки на рабочем экземпляре «Архангел Михаил». Лето 1921 г., Всехсвятское / Евгений Вахтангов: Сборник / Сост., коммент. Л. Д. Вендровская, Г. П. Каптерева. М.: ВТО, 1984. С. 365–366.

<sup>63</sup> Там же.

<sup>64</sup> Соловьева И. Н. Первая студия. Второй МХАТ: из практики театральные идеи XX века. М.: Новое литературное обозрение, 2016. С. 318–323.

<sup>65</sup> Широко переводившийся на немецкий язык Леонид Андреев, по общему мнению, повлиял на становление немецкой экспрессионистской драмы, к которой ближе «Архангел Михаил».

ему необходимо было акцентировать и привлекательные стороны Пьера – падшего гения. Можно с полной уверенностью сказать, что делал он это не из ненависти к Христу, в которой его почему-то заподозрила Инна Соловьева, а из соображений художественной необходимости.

Конечно, в спектакле звучали антирелигиозные нотки – кощунства Пьера и меркантильные замыслы церковников. Это была необходимая защитная оболочка спектакля – это же происходило в начале 1922 года! Похоже, что именно на эту приманку «купился» недалекий Луначарский, которому так понравился спектакль. Но, по всей вероятности, и Сушкевич не совсем понимал концепцию Вахтангова. Оставшись без направляющей руки великого режиссера, он не сумел найти убедительного видения спектакля как целого и не довел постановку до художественного единства. Ср. оценку П. Маркова:

«В спектакле „Архангел Михаил“ разрыв со старыми методами постановки звучал явно, но не был доведен до конца. Спектакль был сумрачен и тяжел. Тяжестью и громоздкостью веяло от декораций, от сложных монументальных лестничных маршей. Трехмерные декорации смешивались с обычными плоскостными. Смешение стиля мешало восприятию пьесы»<sup>66</sup>.

Вахтангов обычно решал за каждого актера его роль. Сушкевич этого сделать не мог, поэтому актеры оказались предоставлены самим себе: «Актеры хотели создать монументальные образы, но в большинстве беспомощно бродили по сцене, не получив от режиссера точного рисунка роли» (там же).

Так что трагифарс Бромлей был «непонятным», потому что режиссер не смог или не посмел его понять. А если не понимал Сушкевич, чего же было ждать от других актеров, а тем более от зрителя вообще?

Так что можно подвести итог: пьеса Бромлей понятна интеллигентному читателю. Постановка ее в том виде, в каком она была вынесена на генеральные репетиции, была понятной только для тех, кто сумел «прочитать» ее как текст, сквозь всяческие помехи – тяжелую и совершенно к делу не идущую авангардную бутафорию, «приемы выразительности», при том что не решено было, что именно они должны выражать, и т. п.

Раздавленные случившимся с их обожаемым учителем студийцы были деморализованы. Бромлей записала в дневнике: «12 марта.: <...> Строим „Архангела“, и без Жени. Репетиция была полумертвой. Женю надо спасать – мэтр Пьер выморочная роль – издали идет его отголосок, а на сцене мелькает маленький фантом (М. Чехов)»<sup>67</sup>.

Сушкевичу уже умирающий Вахтангов писал в день генеральной репетиции «Михаила Архангела», 24 мая 1922 года, понимая, что все складывается против пьесы и заранее утешая:

«Сознаю важность сегодняшнего дня. Волнуюсь хорошим волнением за Студию, за пьесу, за каждого исполнителя и так мучительно хочу победы сейчас. Если это будет сегодня – то произойдет чудо? Но в „завтрашней“ победе я убежден. „Архангел Михаил“ – явление на театре, явление первичное. Едва ли умеют сразу разбираться в таких случаях, что все актеры играют прекрасно – это я слышу давно, – и если не сразу дойдут форма и содержание пьесы, то это естественно»<sup>68</sup>.

Немирович-Данченко сказал: «Это написано в температуре 3000 градусов, но такие вещи погибают, если не побеждают сразу»<sup>69</sup>. Прошли пять (по версии автора, шесть) генеральных репетиций с неизменными бурями в зале, но широкой публике спектакль показан так и не был. Тем не менее вся театральная Москва «нашумевшую пьесу»<sup>70</sup> Бромлей успела посмотреть.

<sup>66</sup> Марков П. Там же и сл.

<sup>67</sup> Бромлей Н. Н. Путь искателя / Евг. Вахтангов. Материалы и статьи. М.: Всероссийское театральное общество, 1959. С. 327.

<sup>68</sup> Вахтангов Е. Б. Записки. Письма. Статьи. М.; Л., 1939. С. 253.

<sup>69</sup> Бромлей Н. Н. Путь искателя / Евг. Вахтангов. Материалы и статьи. М.: Всероссийское театральное общество, 1959. С. 327.

<sup>70</sup> Это выражение В. И. Немировича-Данченко цитирует И. Соловьева (с. 318).

Актер Б. Вершилов заключал в статье, посвященной провалу «Архангела Михаила»: «Восемь лет тому назад 1-я Студия пережила прекрасный успех „Сверчка“. Сейчас мы с беспредельным уважением склоним голову перед неудачей „Михаила Архангела“. <...> Но что значительнее – радость, шедшая от „Сверчка“, или тяжесть „Архангела“ – сейчас решить невозможно»<sup>71</sup>.

**Антропософия.** Любопытно здесь то, что первая пьеса Бромлей как будто упреждает культ Архангела Михаила, который чуть позже устанавливается в российском антропософском движении: Михаил – один из семи архангелов, вождь небесного воинства в его борьбе с темными силами, – почитался еще у иудеев, а потом считался одним из защитников церкви. Еще в 1910-е антропософы ощущали важность этой фигуры, но в 1920-е она становится поистине центральной для Рудольфа Штейнера, считавшего, что в XX веке падший интеллект, обуянный материализмом, обезбожен и обездушен; одухотворение мысли и тем самым духовное спасение человечества принесет наступающая эпоха, которая будет временем Архангела Михаила<sup>72</sup>. В канун 1924 года Штейнер создает Всеобщее антропософское общество и возлагает на него осуществление «на физическом плане» миссии Михаила. Очень скоро, в середине 1920-х, Михаил стал почитаться в качестве официального сакрального патрона новых русских тамплиеров. Их заседания кончались пением гимнов архангелу Михаилу. Несомненно, концепция пьесы Бромлей лежит в русле антропософских исканий, связанных с этой сакральной фигурой, которые описала в своей новейшей монографии об Андрее Белом Моника Спивак. Похоже, впрочем, что Бромлей создала свою антропософскую пьесу чуть ли не до начала культа Михаила и до образования антропософского кружка в театре.

Это вполне объяснимо, если мы проследим историю проникновения тео- и антропософских идей в московские театральные круги в первые пореволюционные годы. Мы не знаем, имела ли Студия отношение к антропософии уже при Сулержицком. Но общеизвестно, что главным персонажем в антропософском сюжете после революции стал Михаил Чехов. В 1917 году он пережил развод с женой и депрессию, не мог играть в театре и в 1918 году вступил в театрально-концертное объединение «Сороконожка», не требовавшее от него стольких душевных сил, сколько театр.

Там он познакомился с поэтом и переводчиком П. А. Аренским<sup>73</sup> и актерами Ю. Завадским<sup>74</sup> и В. Смышляевым<sup>75</sup>. В 1920 или 1921 году в Москве появляется Аполлон Карелин<sup>76</sup>,

<sup>71</sup> Вершилов Б. Искусство актера // Театр и студия. 1922. № 1–2. С. 42.

<sup>72</sup> Спивак М. Андрей Белый – мистик и советский писатель. М.: РГГУ, 2006. С. 222–223.

<sup>73</sup> Павел Антонович Аренский (1887–1941) – поэт, переводчик, востоковед-индолог, в годы революции – театральный деятель. Сын композитора А. С. Аренского. Служил в Красной армии инструктором отдела изобразительной агитации. В 1920-м в Минске посвящен был в рыцари Ордена розенкрейцеров Б. Зубакиным. Учился и работал преподавателем на Восточном отделении Академии генштаба РККА, затем – в Институте Востока. Также преподавал в Белорусской государственной драматической студии в Москве. Входил в московский тамплиерский «Орден Света». Писал научно-популярные книги. Арестован в 1937-м, приговорен к пяти годам лагерей, в 1941-м умер на Колыме.

<sup>74</sup> Юрий Александрович Завадский (1894–1977) – в 1915–1919 годах художник, затем актер и режиссер в студии Е. Б. Вахтангова (3-я студия МХАТ, с 1926 года – Театр имени Вахтангова). В 1924–1931 годах играл во МХАТе, в 1932–1935 годах возглавлял Центральный театр Красной армии, в 1936-м – Театр имени М. Горького в Ростове-на-Дону. С 1940-го до конца жизни – главный режиссер Театра имени Моссовета. За участие в теософском кружке был арестован, допрошен, но отпущен.

<sup>75</sup> Валентин Сергеевич Смышляев (1891–1936) – актер и режиссер. С 1915-го – актер МХТ, участвовал в спектаклях Первой студии МХТ. В 1917–1919 годах руководил фронтовыми театральными бригадами, заведовал секцией массовых представлений театрального отдела Наркомата просвещения; организовал театральный отдел в московском отделении Пролеткульта, руководил Театром Пролеткульта в Москве (1919–1922), Белорусской драматической студией в Москве, Еврейской Киевской студией «Культур-лига» в Москве, сценическим классом Московской консерватории, Украинской драматической студией в Москве. Один из создателей ГИТИСа, актер и режиссер МХАТ-2, поставил шекспировского «Гамлета» и «Петербург» по Андрею Белому с Михаилом Чеховым в главной роли. В 1921-м вышел из партии, сблизился с Белым и Чеховым и стал одним из самых ревностных членов Ордена тамплиеров. Автор контroversальной книги «Техника обработки сценического зрелища» – первого советского учебника театрального искусства. Избежал ареста с другими тамплиерами в 1930-м, в 1931-м ушел из МХАТ-2, основал и возглавил Московский драматический театр. В 1936 году театр был расформирован, а набор книги о театре рассыпан, и Смышляев умер от инфаркта, не дожив до неминуемого нового ареста в 1937-м.

который только что основал Всероссийскую ассоциацию анархистов-коммунистов и под этим прикрытием – тайный Орден тамплиеров. Входивший в него антропософ М. И. Сизов<sup>77</sup>, друг А. Белого, говорил, что «артист М. А. Чехов имел одну из старших степеней Ордена».

С другой стороны, в Минске разворачивается деятельность знаменитого мистификатора Бориса Зубакина<sup>78</sup> – скульптора и поэта-импровизатора, который учреждает собственный тайный Орден розенкрейцеров и посвящает в него театрального художника Л. А. Никитина<sup>79</sup>, будущего режиссера С. Эйзенштейна и Ю. Завадского. Все трое возвращаются в Москву вместе с переехавшей сюда Белорусской театральной студией, где они и работают. Также из Минска осенью 1920 года в Москву приезжают П. Аренский с женой. В Москве все они объединяются под эгидой Карелина.

В октябре 1921-го М. Чехов познакомился с Андреем Белым на заседании Вольной философской ассоциации, где тот читал доклад о «Преступлении и наказании». Потом Белый много рассказывал Чехову о Рудольфе Штейнере – это было незадолго до его собственного отъезда в Берлин и ссоры с «Доктором». Студия в 1923 году выехала на гастроли в Европу. В Берлине Чехов встретился со Штейнером – эта встреча была, видимо, подготовлена самим Белым.

Мы знаем, что Чехов, в первые годы революции разошедшийся с женой, сдружился с четой Сушкевичей и с Вахтанговым: он тянулся к дружеским домам. Четверка много времени проводила вместе. Как пишет Бромлей: «Странным образом в этом приятельстве к нам троим примкнул М. Чехов. Мы так вчетвером и бродили или, сидя у нас, говорили пространно о предметах высоких и порой безудержно шутили»<sup>80</sup>.

В 1920-м Чехов уже вступил в орден Карелина, а в октябре 1921-го он встречался с Белым. Видимо, в той или иной форме внутри четверки друзей шла проработка антропософских концепций. Именно этот этап отразился в пьесе Бромлей, которая писалась в 1921 году. Несомненно, объявление нэпа весной 1921 года тоже сыграло стимулирующую роль – почувствовалось некоторое политическое послабление, оживились контакты с границей, появились новые книги и журналы.

Бромлей вспоминает, что вывела Чехова в своей неопубликованной повести «История одного рояля» (пока не найденной) в качестве персонажа по имени Федя Невинный. Можно предположить, что для образованной и искушенной Бромлей забавен был неофитский энту-

---

<sup>76</sup> Аполлон Андреевич Карелин (1863–1926) – юрист, в юности народоволец, политический ссыльный и политэмигрант. Был дважды сослан, участвовал в событиях 1905 года. В 1906 году эмигрировал, после дела Азефа отвернулся от эсеров. Сблизился с П. Кропоткиным, посвятил себя идее анархизма. В Париже, очевидно, вступил в масонскую ложу. Вернулся в Россию летом 1917 года. Сыграл важную роль в организации российского анархизма. Был одним из создателей и руководителей музея Кропоткина в Москве (1923–1930), который, помимо пропаганды анархизма, служил ширмой для русских мистических обществ.

<sup>77</sup> Михаил Иванович Сизов (1884–1956) – физиолог, университетский друг Андрея Белого. Входил в кружок «аргонавтов», в «Мусагет», в кружок А. Р. Минцловой; антропософ, штейнерианец, глава штейнерианского кружка в Москве в 1912-м, строитель Гетеанума; вернулся в Россию в 1915 году. Биография Сизова недостаточно исследована. Известно, что он был арестован, сослан, вероятно, с поражением в правах (жил в Сочи и в Подмосковье, видимо, из-за запрета проживать в Москве).

<sup>78</sup> Зубакин Борис Михайлович (1894–1937) – скульптор, поэт-импровизатор, философ. Основал в 1912 году розенкрейцерскую ложу «Свет звезд». Учился в Киеве и Кенигсберге, в годы революции преподавал в школе под Невелем, входил в невелискую ложу, работал в Минске. После службы в Красной армии жил в Петербурге, где закончил Археологический институт и стал профессором. Участвовал в Цехе поэтов, выступал с импровизациями. Впервые был арестован в 1922-м, затем в 1929-м как бывший офицер, организатор и участник мистических кружков. Был сослан на север, где вел научную работу, занимался скульптурой, писал стихи. Арестован в 1937-м и расстрелян в 1938-м как руководитель «мистической фашистской повстанческой организации масонского направления». – См.: *Немировский А. И.* Свет звезд, или Последний русский розенкрейцер / А. И. Немировский, В. И. Уколова. М.: Прогресс-Культура, 1994.

<sup>79</sup> См. исследования его сына, археолога Андрея Леонидовича Никитина «Мистики, розенкрейцеры и тамплиеры в советской России» – М., 1998; М.: Аграф, 2000: *Rosa mystica. Поэзия и проза русских тамплиеров.* М.: Аграф, 2002; и серийное издание «Мистические общества и ордена в советской России», где опубликованы следственные материалы по делам мистических кружков 1920–1930-х годов.

<sup>80</sup> *Бромлей Н. Н.* Путь искателя / Евг. Вахтангов. Материалы и статьи. М.: Всероссийское театральное общество, 1959. С. 328.

зиазм Чехова. В свои тридцать семь лет сама она неофиткой отнюдь не являлась – как мы помним, уже ее ранние стихи демонстрируют наличие оккультнистской подготовки: теософские связи ее, предположительно, относились к более раннему периоду, чем петербургское общение с кругом Матюшина – Гуро.

Оккультные искания шире всего распространились в московской театральной среде. Наиболее вовлечены в антропософские искания были переехавшая в Москву Белорусская драматическая студия и Первая студия МХТ – МХАТ-2, где тон задавал сам его художественный руководитель – Михаил Чехов<sup>81</sup>, особенно после возвращения Андрея Белого в Россию осенью 1923 года и в результате постановки в театре пьесы по его роману «Петербург». Надо думать, что пиком этих увлечений стал курс лекций, прочтенных Белым в театре в сезон 1925/26 года.

Очень активным антропософом был молодой режиссер Валентин Смышляев<sup>82</sup>, сблизившийся с М. Чеховым в середине 1920-х в процессе постановки «Гамлета». Из следственных дел конца 1920-х – 1930-х мы знаем имена и других актеров – членов образовавшегося при театре антропософского, или, как они сами его называли, тамплиерского, кружка: Александр Гейрот<sup>83</sup>, супружеская пара – мать Смышляева Лидия Дейкун<sup>84</sup> и его отчим А. Благодрахов<sup>85</sup>. Рисунки на генеральной репетиции «Архангела» делал другой будущий тамплиер – издательский работник А. В. Уйттенховен<sup>86</sup>. Однако имена Бромлей или Сушкевича в подобных контекстах не всплывали никогда. Сама же Бромлей – при своей стойкой репутации «теософской дамы», о которой пишет, например, Гиацинтова<sup>87</sup>, – ни с одним из активных тогда кружков или лож связана не была. Известно тем не менее, что она увлекалась антропософским психотренингом, который стал насаждать Чехов.

Вторая пьеса. На фоне провала «Архангела» не могло быть и речи о постановке второй пьесы Бромлей – «Легенда о Симоне Аббате Чудовище, истребителе рода людского, изгнавшего души людей и вселившего в них духов тьмы и ярости»<sup>88</sup> (1921). По всей видимости, однако, Вахтангов, прочтя только что написанного «Симона», счел и его большой, значительной вещью<sup>89</sup>. Очевидно, Бромлей написала ему, протестуя против преувеличенных похвал в свой адрес, потому что Вахтангов настаивал:

«Н. Н. Бромлей  
[Октябрь 1921 г.]

Хорошо. Надя, я буду скромным.  
(„Я буду скромн, буду тих“) <sup>90</sup>  
Мне больно и стыдно, что кругом люди так рассудочны, что боятся преувеличить.  
Я знаю, что я не преувеличиваю.

<sup>81</sup> См.: *Никитин А. Л.* Мистики, розенкрейцеры и тамплиеры в Советской России / Исследования и материалы. М., 1998. С. 167–175.

<sup>82</sup> Там же. *Passim*.

<sup>83</sup> Там же. С. 169.

<sup>84</sup> Там же. С. 80, 87, 107, 271, 322.

<sup>85</sup> Там же. С. 80, 107, 271, 322.

<sup>86</sup> Там же. С. 156–157.

<sup>87</sup> Софья Владимировна Гиацинтова (1895–1982) – в 1910–1920-е актриса МХАТа и МХАТа-2, с 1924-го – жена И. Берсенева. См.: *Гиацинтова С. В.* С памятью наедине / Лит. запись Н. Э. Альтман, предисл. С. В. Образцова, послесл. К. Л. Рудницкого. 2-е изд. М.: Искусство, 1989.

<sup>88</sup> *Бромлей Н. Н.* Легенда о Симоне Аббате Чудовище... Пьеса в 4-х действиях (1921). Музей МХАТ, Архив, Фонд Н. Н. Бромлей.

<sup>89</sup> *Соловьева И.* С. 321. Исследовательница цитирует письмо С. Гиацинтовой к Бромлей. Та сочла, что вторая пьеса лучше первой, но пришла в ужас от избыточного восхищения этой пьесой Вахтангова.

<sup>90</sup> К письму публикаторами дан следующий комментарий: «Это письмо написано по поводу пьесы Н. Н. Бромлей „Легенда о Симоне аббате“. Пьеса была прочитана коллективу Первой студии МХТ. Большинству актеров она не понравилась, хотя Вахтангов высоко оценил ее в своем выступлении». См. следующее примечание.

Мне радостно видеть большое, и хочется, чтобы этой радостью жили и другие.

Когда же я вижу, что до них эта радость не доходит, я чрезмерно огорчаюсь их благоразумием. Легко уходить в одиночество, когда есть горе, и почти невозможно радоваться в одиночестве – вот почему я недостаточно скромна.

Е. Вахтангов»<sup>91</sup>.

Итак, и по поводу второй ее пьесы у Бромлей было взаимопонимание с Вахтанговым.

Пьеса о Симоне аббате вообще никогда не публиковалась. Я воспользовалась экземпляром Музея МХАТ – машинописной брошюрой с карандашными пометами автора. Полное название стилизовано под средневековье: «Легенда о Симоне Аббате Чудовище, истребителе рода людского, изгнавшего души людей и вселившего в них духов тьмы и ярости». Это сочинение фантастическое и оккультное – по сути, мистерия. Написана она в том же приподнятом ключе, что и «Архангел»: напряженном, сверхэмоциональном, объединяющем лирические, грубые и гневно-сатирические пассажи – ближайшим аналогом были драмы немецкого экспрессионизма.

У главного героя пьесы аббата Симона коровье тело – громадная туша на низких и слабых коленях – и огромное лицо быка или бизона. К его рождению, говорят, был причастен нечистый. Симон – правитель, колдовством и преступлениями захвативший власть то ли в ранне-средневековом, то ли в сказочном городе Вилайте – у Бромлей турецкое обозначение области или округа<sup>92</sup> звучит на французский манер. Сын королевской няньки – аббат Симон – давно уже убил маленького короля и держит сестру его, маленькую королеву, в состоянии безумия, кормя ее отравой. Он одевает ее в мужское платье, выдавая за короля, так что она, как и весь остальной народ, уверена, что она и есть король. Девочка-подросток не знает, кто она на самом деле. Мы видим явное сходство с известнейшим гностическим сюжетом, а именно: «Гимном о жемчужине» из Деяний Фомы. Жемчужину кормят отравленной пищей и передевают в местное платье, чтобы она забыла про свое небесное происхождение.

В стране худо: колокола не звонят – они набиты птичьим пухом, и поговаривают, что кто-то крадет человеческие души. Во всем этом виноват, конечно, аббат. Он ненавидит сам себя и проклинает день, в который был рожден. В отместку человечеству он, наподобие карамазовского черта, мечтающего воплотиться «в восьмипудовую купчиху», предлагает духам ада – химерам и бесам – вселиться в тела людей:

Эй марева! Довольно мреть  
Ночною студенистой гущей!  
Кто хочет в мир войти живущий  
И плотью жирною созреть?

Этот сюжет о подмене человеческих душ, о вселении демонов в их тела отчасти напоминает о теме пьесы Ан-ского «Гадибук»: речь идет об одержимости, то есть о вселении в тело героини добавочной души (диббук, то есть прилепленный, прилепившийся) – души ее мертвого жениха. Работа Вахтангова над пьесой Ан-ского тянулась несколько лет и завершена была в начале 1922 года – какое-то время это был параллельный с бромлеевским «Архангелом» вахтанговский проект.

Призрачные чудовища воплощаются в людей – а те теряют разум и говорят на курином языке: раздолье для заумных импровизаций бывшей футуристки. Симон заявляет себя новым

---

<sup>91</sup> Бромлей Н. Н. Путь искателя / Евг. Вахтангов. Материалы и статьи. М.: Всероссийское театральное общество, 1959. С. 327–328.

<sup>92</sup> Русскому читателю слово «вилайте» запомнилось, скорее всего, в 1915 году, во время турецкой попытки насильственного переселения армян нескольких северных вилайетов, имевшего результатом восстание армян и его жестокое подавление – так называемую «армянскую резню», широко освещавшуюся в прессе.

прообразом мира обрубков, уродов, лишенных не только души, но и мысли. В этом новом мире он будет царить:

*Аббат:* Я Божью миру намараю  
Метлою вашей новый лик.  
Нас примет ад в согласие диком,  
И перед этим новым ликом  
Я стану дивен и велик.  
Я старый мир хочу расплавить  
Огромным призрачным нулем.  
Я буду вашим королем —  
*Гвалт:* Крр! нашим королем?  
*Аббат:* Да, королем – и править.

В этом монологе пародируются интонации и ритмы «Интернационала» («Никто не даст нам искупленья»), Маяковский («Метлою на божнице / Намалою лик Разина»), и вообще гимны сатане, типичные для раннеревOLUTIONIONНОЙ поэзии, и даже Пушкин: «По своей и Божьей воле / Стал разумен и велик». Перед нами тема переделки мира путем изгнания из него души и духа, его ужасного обновления, ложного апокалипсиса.

Соппротивление сатанинским планам исходит от Короля, то есть королевы. Аббат предупреждает бесов о том, как она опасна:

Дух королей великих заключен  
Отныне в тонкой беленькой скорлупке,  
В утробе женщины, в зубу голубки.

Король, случайно подслушав совещание Симона с бесами, узнает правду о его преступлениях и о том, кто она на самом деле такая, и вступает с ним, своим тюремщиком, в поединок за то, чтобы вернуть себе разум и спасти страну от гибели, уготованной ей злодеем. При этом она, как Гамлет, имитирует большее безумие, чем то, которым поражена на самом деле, и, подобно Офелии, распевает бессмысленные песенки. Девушке удастся запутать влюбленного в нее Симона, заставив его действовать в ее интересах, помочь ей исцелиться и отогнать от нее бесов.

Мотив женственности, помогающей сохранить разум в гибнущем мире, отсылает к ранним феминистским фантазиям Бромлей. Гендерная же амбивалентность героини пьесы соотносится с главной темой ранней бромлеевской прозы – темой затрудненного принятия собственной женственности, тяги к андрогинности. Вспомним, что коронной ролью молодой Бромлей был Шут в «Короле Лире».

Имя Симон отсылает нас к той же евангельской номинативной аллегории, что задествована была в предыдущей пьесе Бромлей с героем по имени Пьер – то есть Петр: ведь Симон – это первое имя евангельского Петра. Перед нами вновь выведен великий грешник, ненавидящий и презирающий человечество, очередной соперник Бога. Грешник этот, как водится, желая зла, творит благо. Влюбленный Аббат помогает королеве освободиться от опутавшей ее чертовщины. За это силы ада мстят ему, распинают его на кресте. Однако королева во время казни спасает его душу, заставляя Симона впервые в жизни благословить все то, что раньше он проклинал: самого себя и свою судьбу – и так примириться с миром и творцом<sup>93</sup>. Это история

---

<sup>93</sup> Это построение напоминает экстремальную психотерапию Вальтера Франкля, стремившегося научить своих пациентов – узников концлагеря – принимать ответственность за свою, по всем понятиям навязанную злыми нечеловеческими силами,

раскаившегося разбойника, распятого вместе с Иисусом, – с поправкой на покаяние согрешившего апостола Петра. С другой стороны, сострадание к дьяволу – это ересь Оригена, близкого к гностикам.

В тексте угадываются актуальные политические аллюзии: так, бесы, вселившиеся в человеческие тела, откуда изгнаны души прежних владельцев, испытывают мучения:

Король, нам страшно, в нашем теле  
Не наши мечутся сердца.  
Нас мучат изгнанные души,  
Кричат: пусти, я здесь росла —  
Они молитвы шепчут в уши  
И рвутся в тесные тела.

Можно указать на реальную подоплеку этой тирады – трагические революционные катаклизмы: смещение социальных пластов и групп, внезапное исчезновение миллионов «бывших людей», убитых, высланных, изгнанных, и обездоленность оставшихся – деклассированных «лишенцев». Та реальная боль, которую чувствовали они сами, часто давала себя знать и тем, кто, часто невольно, их заместил.

Подобно тому как Королю удается заставить Симона – главного злодея – изменить силам зла, она покоряет своей добротой и одного из бесов и посылает его в сказочный Рим – с просьбой о помощи гибнущему Вилайету. Не довольствуясь надеждой на заступничество земных властей, она предлагает бесу обратиться и к силам небесным, обещая и ему место на грядущем пиру защитников добра. Здесь обыгрывается еще одна евангельская фраза: «Ныне же будешь со Мною в раю».

Между тем за время отсутствия гонца обитателей Вилайета истребляют силы ада. Живых людей в нем почти не остается – лишь одни опустевшие, потерявшие душу и язык, гротескно искаженные тела, куда вселились химеры. Помощь все медлит, но вот, наконец, появляется римский Император с войском. Однако армию его немедленно сокрушает невидимая атака бесов: солдаты падают, бьются в конвульсиях, ими овладевают бесы. В Библии есть похожее место – об ассирийском войске под Иерусалимом.

После этой эффектной задержки – кажущейся победы зла – с небес нисходят, наконец, небесные силы, святые воители Михаил и Гавриил. Появление их означено кипящим туманом, сверканием и блистанием. Небо стекает на землю, и апокалипсис все-таки происходит – только у Бромлей он дается не по Откровению Иоанна. Происходит нечто, преображающее лицо мира и по-новому выстраивающее отношения Бога и твари. Небесные голоса объясняют, что

Расплавлены предвечные начала,  
И жизнь и смерть размешаны в котле.

Следует обновление мер и весов (конечно, это моральные критерии – наподобие весов Михаила на Страшном суде, ср. библейские «гири верные»), а также всеобщая амнистия:

И здесь, на пажитях всходящей нови,  
Да не вскипит отравой ручей  
Ни красной и ни черной крови.

Это та же благая весть, которую уже объявила бесам королева: «Всем чаша жизни» и «всем место на пиру» – включая «черноту, стоящую в щели». Иначе говоря, вводится новая система координат: низ и верх, мир и небо смешались, и отныне тьма и свет уже не чужды друг другу, они соприродны, а потому взаимопроницаемы.

Гностические решения Бромлей располагаются в русле литературных попыток осмысления революции. Надежды на апокалиптическое обновление соотносятся с символистскими поисками «Третьего Завета» в творчестве Вл. Соловьева, Мережковских и их младших сторонников. Идеи революции как конца мира и тысячелетнего царства, восходящие к Иоахиму Флорскому и миллениаристским религиозным сектам Средневековья, подхвачены были – через символистское наследие в особенности – Маяковским и пролетарскими писателями. Противопоставление двух «концов мира» в пьесе – ложного, обездушивающего мир и подлинного, духовно мир преобразующего, – сравнимо с лозунгом революции Духа, провозглашенным в начале 1918 года Андреем Белым, и отражает общее разочарование в революции, принесшей России небывалый прежде гнет. При этом сама гностическая диалектика пьесы, когда не только гибель, но и последующее спасение мира приходит через неслыханного грешника, находит многочисленные параллели в идеях старших современников Бромлей – от Мережковского, утверждавшего по поводу революции 1905 года, что она есть Божье дело, творимое руками безбожников, до Блока «Двенадцати» и левых эсеров, которым революционный народ-разрушитель казался носителем святости<sup>94</sup>.

Если пьеса о мастере Пьере может быть соотнесена с шоком Октября как ложного ответа на чаянья свободы и творчества, то пьеса о Симоне умудрена опытом последующих четырех лет. Симон говорит:

Я духа чистого проклятое жилище,  
Я весь двойной, как мира бытие.

Эта установка на оправдание сатаны, лишь сквозившая и в первой пьесе и там отвергнутая, здесь реализуется полностью. Напротив, постоянно педалируется сходство Симона с отрицаемым им Христом. Фигура великого грешника и богоборца достигает здесь еще большей объемности и трагизма.

Итак, перед нами наследующая символизму гностическая пьеса, заявляющая право на бескрайнюю духовную свободу; эта гностическая идея спасения через падение наполнена, на наш взгляд, злободневным «сменовеховским» смыслом. Сюжет запечатлел благие надежды осени 1921 года, нэпа и открывшихся границ. Казалось, недалеко всеми чаемое преодоление социального антагонизма и национальное примирение. Сама амбивалентная трактовка фигуры Симона опосредованно связана со сменовеховскими тенденциями: большая часть сменовеховской литературы избегала однозначных оценок свершившихся в России перемен.

Остается сказать несколько слов о генезисе самого образа Симона. По-видимому, источник пьесы – легенда о Симоне Маге (или Волхве), главном сопернике раннего христианства. Симон, родом из Самарии, – знаменитый всеильный чародей, а также еретик, один из провозвестников гностицизма, претендент на место, равное Христу. В христианскую традицию он вошел как соперник апостола Павла, а в европейской народной культуре стал персонажем демоническим, одним из прототипов легенды о докторе Фаусте. Согласно преданию, Симон всюду возил с собой некую Елену, которую он спас из публичного дома в Тире и вылечил от безумия, выдавая ее за первомысль Бога, Эннойю, персонаж, близкий Софии – Душе мира или Первоматери в других версиях гностического мифа.

---

<sup>94</sup> О гностической составляющей принятия большевизма см.: *Агурский М.* Идеология национал-большевизма. Paris: Ymca-Press, 1980. С. 28–30, 36–40.

В пьесе Бромлей нашел отголосок и этот слой гностического сюжета. Здесь Король так же сражается с безумием и побеждает его, не без помощи самого Симона. Она предстает в нашей пьесе именно женственной душой мироздания, по-матерински предвкушающей, как вокруг нее «завьется» новый мир:

Моя страна, пчелиная, звеня,  
Завьет свой рой вокруг пчелиной матки —  
Для них мой новый мед!

Даже и сама гендерная амбивалентность Короля соотносится с амбивалентностью Софии, которая одновременно является и женственной ипостасью божества, и Святым Духом (хотя Дух во многих языках – по большей части слово женского рода), а в российской традиции – и самим Христом.

Остается предположить, что запечатленная в пьесе о Симоне способность самой Бромлей к диалектическому преодолению полярных противостояний была тем духовным механизмом, который позволил автору сохранить целостность личности, не идя на прямой сервильизм, и плодотворно работать в советскую эпоху, действуя в той или иной степени «заодно с правопорядком».

**Бромлей в газете «Честное слово».** Бромлей участвовала в Книге записей Студии МХТ (когда у театра появились новые студии, она некоторое время называлась Первой студией). Возникшая в 1913 году Студия была любимым детищем Леопольда Сулержицкого, тем местом, где Вахтангов развился как режиссер, – скорее духовным содружеством, чем иерархически упорядоченной группой. Чтобы оберегать эту духовную общность и демократическую атмосферу, просветлять настроение, дать возможность студийцам высказаться, а руководству – общаться с ними, был затеян первый рукописный орган: весной 1915-го появилась «Книга записей I-й Студии МХТ», она же «Книга предложений», или «Студийная книга». Записи в ней велись до 20 апреля 1916 года<sup>95</sup>.

Бромлей в Книге записей Первой студии фигурирует с самого начала – главным образом с шуточными заметками и стихами. Начинается переписка между «литературной комиссией», состоявшей из Надежды Бромлей – тогда она еще не была женой Бориса Сушкевича, – и таинственным W: под этой литерой скрывался Евгений Багратионович Вахтангов:

Скучает милая тетрадка...  
Бездарность больше не острит,  
Дремлет тихо, дремлет сладко...  
Вот – заснула, вот и спит...

Под этими безыскусными стихами комментарий самой Бромлей:

Нестерпимо безграмотно!  
Лит. ком.

Вахтангов старался отшутиться от напора противника:

Комиссия литературная!  
Пишу стихи предурно я.

---

<sup>95</sup> Книга записей Первой студии МХТ / [М. Полканова, сост.] И вновь о Художественном. МХАТ в дневниках и записях. 1901–1920. М., 2004. С. 140–203.

Жалка же твоя миссия,  
Литературная комиссия,  
Ценить стихи бездарные —  
Труды неблагодарные!

Бромлей, чувствуя свое преимущество в этой поэтической дуэли, не унимается:

О Дубль-Ве! Такие строчки  
В твоей родятся голове! —  
Над I не надо ставить точки,  
О Дубль-Ве!  
Л. К.

W – Вахтангов – без всякого усилия выдает весьма оригинальный текст, где эта аббревиатура озвучивается в двух вариантах, с мужской и женской рифмой:

Прелестна эта фрикаделька!  
Таится кто под Л. и К.?  
Откройся мне, откройся, Л. К.!  
Я буду ждать у камелька.

На это Литературной комиссии, видимо, возразить нечего. Вахтангов, однако, теряет уровень – публикует весьма незатейливое, очень длинное пародийное стихотворение на мотив «Колыбельной» Лермонтова, обыгрывающее тогдашнюю злобу дня театральной и частной жизни студийцев. Бромлей безжалостно отвечает:

Какая рифма!  
Нету сил!  
Воззвать ли к небу?  
Онеметь ль?  
Ты, Дубль-Ве, на сцене мил,  
Но как поэт,  
Достоин петли!  
Л. К.

Независимый дух Студии сохранялся и после смерти Сулержицкого, несмотря на тяжелейшие испытания революционного периода, самыми легкими из которых были холод и голод. В 1921-м, когда с наступлением нэпа страна начала оживать, студийный коллектив попытался вновь создать в театре атмосферу веселой гласности, общественное мнение, демократическую альтернативу контролю чиновников и идиотизму бесконечных заседаний. Именно этим целям и должна была служить газета «Честное слово»<sup>96</sup>. Оригинал частично писался от руки тушью на мелованной бумаге, частично – на машинке. Машинопись, как об этом сообщалось на задней обложке газеты, принадлежала секретарю Станиславского, О. С. Бокшанской. Затем газета

---

<sup>96</sup> Истоки названия лежат в истории Первой студии. «Честное слово» – так называлось открытое письмо студийцев Вахтангову после провала первой студийной постановки. Это была их клятва верности любимому учителю. Возможно, это название также напоминает о петроградской газете «Честное слово», которая закрылась, не успев открыться, в августе 1921 года: туда А. Грин приглашал А. Блока. Ср. в записных книжках Блока: «12 августа. Утром – телефон от А. С. Грина, дать материал для беспартийной левой газеты, редакция П. Ашевского, в Москве, – „Честное слово“». – Блок А. Записные книжки. 1901–1920. М.: Художественная литература, 1965. С. 420. Уже 17 августа Грин по телефону сообщил поэту о закрытии газеты.

гектографировалась – тем же способом, каким в то время размножались экземпляры пьес в театрах. В музее МХАТа, в фонде Н. Н. Бромлей сохранился оригинал.

«Честное слово» «издавалось» в Первой студии в 1922 году (единичный «юбилейный» номер вышел и в 1928 году). Газета до сих пор еще не стала «достоянием доцента», а между тем читать ее очень интересно именно потому, что она говорит об изнанке будущих великих театральных событий в нецензурированной, интимной и шутильной форме.

Непритязательная рукописная газета студийцев, более похожая на журнальчик, сохранила несколько замечательных образцов особого и редкостного жанра театральной пародии. Это квазирецензии, имитирующие советскую малограмотную и идеологизированную критику. Рецензия авторитетно рассказывает сюжет пьесы и уверенно его толкует – но при этом образуется чудовищный зазор с действительным сюжетом, прекрасно известным внутреннему театральному кругу. Эффект получается гомерический, хотя тексты рецензий с виду корректны и по стилю неотличимы от своих прототипических образцов.

В 1922 году «Честное слово» в его новом воплощении делал незадолго до того ставший актером Студии Владимир Афанасьевич Подгорный (1887–1944). До того Вл. Подгорный (прозвище его было Чиж) – не только импозантный красавец, но и блестящий комический актер – работал у В. Ф. Комиссаржевской (1908–1910), участвовал в «Бродячей собаке», был одним из учредителей «Привала комедиантов», прославился своим участием в театрах-кабаре «Кривое зеркало» (1910–1914) и «Летучая мышь» (1915–1919)<sup>97</sup>. Его искусство было отмечено оригинальностью, иронией, остроумием. В качестве редактора «Честного слова» он взял псевдоним «Гюг Гиггинс» в честь героя успешной студийной постановки «Потоп» по пьесе шведского драматурга Геннинга Бергера – одной из первых режиссерских работ Вахтангова в Студии (1915).

Помимо Подгорного, к тому же кругу в Студии относился и Александр Гейрот – в прошлом артист Старинного театра Н. Евреинова, феноменально остроумный человек, замечательный исполнитель эпизодических ролей. Как и Подгорный, Гейрот причастен был к наиболее причудливым, ярким и ироническим начинаниям предвоенного литературного Петербурга. Благодаря им на «Честном слове» блистал отсвет петербургской кабарежной культуры, «кривозеркального» пересмешничества, изысканно-абсурдной атмосферы «Собаки».

Более проблематичен другой псевдоним, которым подписаны некоторые материалы «Честного слова» – в частности, театральные рецензии, – «Оконтрэр» (буквально «напротив»). Это старое, еще с довоенных лет прозвище совладельца «Бродячей собаки» – легендарного композитора Цыбульского, богемного персонажа, часто упоминающегося в мемуарах о Серебряном веке: ср. памятное место у Георгия Иванова:

«Сияющий и в то же время озабоченный Пронин носится по „Собаке“, что-то переставляя, шумя. Большой пестрый галстук бантом летает на его груди от порывистых движений. Его ближайший помощник, композитор Н. Цыбульский, по прозвищу граф О’Контрэр, крупный, обрюзгший человек, неряшливо одетый, вяло помогает своему другу. Граф трезв и поэтому мрачен.

Пронин и Цыбульский, такие разные и по характеру, и по внешности, дополняя друг друга, сообща ведут маленькое, но сложное хозяйство „Собаки“. Вечный скептицизм „графа“ охлаждает не знающий никаких пределов размах „доктора эстетики“. И, напротив, энергия Пронина оживляет Обломова-Цыбульского. Действуй они порознь, получился бы, должно быть, сплошной анекдот. Впрочем, анекдотического достаточно и в их совместной деятельности»<sup>98</sup>.

Николай Карлович Цыбульский (1879–1919?) – автор оперы «Голос жизни или скала смерти» и превосходный пианист – исполнял в «Бродячей собаке» музыку собственного сочи-

<sup>97</sup> Впоследствии, после развала МХАТ-2, Подгорный перешел в Малый театр.

<sup>98</sup> См., например: *Иванов Г.* Собр. соч. В 3 т. Т. 3: Мемуары. Литературная критика. М., 1993. С. 340; ср. также с. 32–40.

нения, а помимо того, разделял с Прониным организаторские функции – постольку, поскольку это позволял его тяжелый алкоголизм. Неизвестно, что с ним случилось после 1919-го, когда следы его затерялись. Маловероятно, что он всплыл в Москве, хотя его бывший компаньон Пронин в начале 1920-х там возник и дважды пытался возродить театр-кабаре («Странствующий энтузиаст» и «Мансарда»). Скорее всего, в газете «Честное слово» кто-то другой выступал в качестве театрального критика под прикрытием старого псевдонима – правда, уже без графского титула. В Студии был и актер М. И. Цибульский, активный участник «Честного слова». Этот Марк Ильич Цибульский был также «заведующим конторой» «Честного слова» – в таком случае псевдоним «Оконтрэр» мог быть взят им в честь однофамильца. А может быть, после революции в таком самоназвании появился новый смысл, высветивший мотив «контры».

Вот как московский Оконтрэр, кем бы он ни был, описывает открытие театрального сезона 1922 года:

«...Изящный театр Прохоровской фабрики не смолкая звучит молодыми голосами здоровых пролетариев, без ложного стыда предлагающих во время действия папиросы и шутивно перекликающихся между собой. То тут, то там слышатся взвизгивания девушки, оберегаемой несколькими юношами сразу, то тут, то там звучит веселая беззлая перебранка, слова которой, к сожалению, не вполне усваиваются ушами увлеченных игрою артистов. Пол усыпан милыми демократическими семечками, значительно превосходящими по своей декоративности ненужные жалкие цветы аристократов...»<sup>99</sup>

Зимой – весной 1922 года «Честное слово» подтрунивало над готовящимся к постановке «Архангелом Михаилом» Надежды Бромлей:

«Новости в живописи

Среди бумаг покойного академика Шишкина найден замечательный рисунок пером, изображающий, как говорят, народные сцены Архангела Михаила под названием „Молодой дубняк“»<sup>100</sup>.

В заметке «Годовщина „Честного слова“» в связи с репетициями пьесы любопытно вырисовывается характер Михаила Чехова:

«Редакцией получено по случаю юбилея приветствие от министра культуры М. А. Чехова.

<автограф вклеен:>

Желаю „Честному слову“, чтобы мне удалось хотя бы прилично сыграть „Архангела“.

Михаил Чехов.

Редакция приносит г. Министру благодарность, подчеркивая, что это единственный представитель правительства, проявивший внимание к нашему скромному торжеству. В то же время мы вынуждены заметить, что пожелание направлено не совсем по адресу: у нас с „Михаилом Архангелом“ (вместо „Архангелом Михаилом“! – *Е. Т.*) общего только то, что его постановка в значительной степени держится на Честном слове»<sup>101</sup>.

Пока еще Чехов – «министр культуры» в шуточной табели о рангах Студии, но после смерти Вахтангова и заграничных триумфов она в 1924-м получит статус театра, МХАТ-2, и тогда Чехов станет его руководителем. Крайний эгоцентризм Чехова, сквозящий даже в этой крошечной записке, через несколько лет, в 1927-м, приведет к общему возмущению против его руководства театром. Главными бунтарями были Бромлей и Сушкевич. А пока Надежда Николаевна острит в «Честном слове» под очевидным псевдонимом Brulée:

«Дорогому Гиггину\*.

---

<sup>99</sup> Первая студия МХАТ и МХАТ-2. «Честное слово». Сатирическая газета Юга Гиггинса (Вл. А. Подгорного). 1921–1922, 1928 (далее ЧС). 1922. № 2. С. 40.

<sup>100</sup> ЧС. № 3. С. 61.

<sup>101</sup> ЧС. № 3. С. 73.

Мой Гюг! скажите ради Бога —  
Не лгут, что зим окончен счет  
И скоро тропик Козерога  
Тверскую вдоль пересечет?  
– Мне Соня<sup>102</sup> сказала намедни  
Прошу у Смышляева справиться!  
Возможно, что бредни,  
Но мне это нравится.  
– Что пожелать? К чему, мой друг?  
Мои желания несбыточны:  
1. Хотела б я, что б были, Гюг,  
Мои черты, как Ваши, выточены.  
2. Нуждаюсь тысячах во стах  
(Вы мне из кассы не отчислите?)  
3. К чему бы смыслить Вам в стихах?  
А Вы, как назло, смыслите.  
4. Хочу фанфар – побольше меди  
(Весь мир – моя прелюдия):  
– А что же для Студии, лэди?  
Но я – это Студия (держите Чебана<sup>103</sup>).  
5. Хочу к Вам в гости, милый друг,  
(Мне безразлично, чай ли, кофе ль.)  
Пасхально Ваш целую профиль,  
Мой Гиггинс Гюг<sup>104</sup>.

\* Имеется официальное и авторское разрешение для членов редколлегии, худсовета, хозадсовета, центроррга и кандидатов в члены центроррга на право считать эти стихи плохими и безусловными. Удостоверено Домом Печати».

Подгорный ответил в том же духе, стихами, на той же странице:  
«Ответ на пожелание по пунктам

1. Не знаю, как с „чертами“ быть?  
Тут всякая бессильна сила,  
Для чуда разве пригласить  
Архангела к нам Михаила?  
2. Ста тысяч не могу Вам дать  
Вы согласитесь на две, на три?  
Увы, невыгодно писать  
В Академическом театре!  
3. Утешить в нескольких словах  
Хочу Вас, улыбнувшись кисло:  
Я смысю не во всех стихах.  
В иных порой не вижу смысла.  
4. Фанфар? Неосторожны Вы!

---

<sup>102</sup> Софья Коган – пианистка Студии, за которой ухаживал актер В. В. Смышляев.

<sup>103</sup> Чебан – Александр Иванович Чебан (Чебанов; 1886–1954) – актер и режиссер. Работал во МХАТе.

<sup>104</sup> ЧС. 1922. № 1. С. 26.

Коль Сулержицкого<sup>105</sup> попросим,  
Трубить он будет суток восемь,  
До воспаленья головы!  
Услышите ли после Мити  
Вы звук архангельской трубы?  
Не искушайте же судьбы —  
Назад желание возьмите!  
5. Мой дом для Вас всегда открыт,  
Им не гнушались пииты.  
Одна ль, в сопровожденьи ль свиты —  
Пожалуйте. Вас напоит  
Жена и кофею, и чаем.  
Мы радостно того встречаем,  
Кто нас вниманием дарит.  
Гюг Гиггинс».

В несколько менторском тоне старший товарищ умеряет восторги поэтессы, грозящие перейти в ухаживание, и указывает ей на границы дозволенного. В «Честном слове» время от времени публикуются шпильки в ее адрес, например объявление: «Старые вещи покупаю. Антикварий Н. Бромлей». Она же агитирует Студию добиваться заграничной командировки с помощью подбора цитат из русской классики: «Карету мне, карету!» (Грибоедов) и т. д.

По мере того как зимой – весной 1922-го разворачивается работа над «Архангелом Михаилом», в Студии кристаллизуется противодействие этой постановке – видимо, как слишком явно направленной на защиту гуманистических и христианских ценностей, слишком идеологически острой и потому опасной. Две подряд статьи «Честного слова» в № 2 сфокусированы на личности Бромлей и на ее пьесе. Написаны они в духе вольного обращения с реалиями. Нижеследующая биография изготовлена по всем правилам жизнеописаний ответственных товарищей с «легендарным прошлым», списком «видных должностей» и членств в бесконечных комиссиях:

«Н. Н. Бромлей.

Избранная в члены Ревиз. комиссии Н. Н. Бромлей родилась в Москве в конце прошлого века. День ее рождения празднуется 17 июля (как тут ни вспомнить бессмертное булгаковское «В мае!» – ответ пожилой актрисы на вопрос: «Когда вы родились?» в «Театральном романе». – *Е. Т.*), а тезоименитство два раза в году – 17 сентября и 8 ноября (Архангел Михаил) ст. ст. Ее легендарное прошлое, когда она была кандидатом в директора завода Бромлей, затем числилась в воскресной школе и, наконец, вступила в МХТ, относится еще к дореволюционной эпохе. Революция застала ее уже в СМХАТ, где она занимает ряд видных должностей: члена Центроорга, члена Худсовета, Редколлегии и Женской лиги, очередного драматурга (после отставки Волькенштейна<sup>106</sup>) и пожизненной предсказательницы. Имеет печатные труды: „Пафос“, „Повести о нечестивых“ и др. Непечатные: „Архангел Михаил“ и др. Из танцев больше всего <любит> данс дю вантр (танец живота (фр.). – *Е. Т.*), из повседневных занятий – примерку туалетов, из предметов первой необходимости – пудру»<sup>107</sup>.

Нижеследующая рецензия на пьесу Бромлей (неопубликованную, но распечатанную на машинке О. С. Бокшанской) выдержана в том же духе – ее не понять без знакомства с текстом

---

<sup>105</sup> Дмитрий Леопольдович Сулержицкий (1903–1969).

<sup>106</sup> Владимир Михайлович Волькенштейн (1883–1974) – драматург, историк театра. Был секретарем К. С. Станиславского и членом Литературной комиссии МХАТа. Написал около 30 пьес, лучшая из которых – «Калики перехожие» (1922).

<sup>107</sup> ЧС. № 2. С. 34.

пьесы. В этом жанре рецензент с апломбом берется доказать, что автор сам не понимает своего замысла или принимает своего персонажа за кого-то другого.

«„Архангел Михаил“. Н. Н. Бромлей. Издание Хозадсовета СМХАТ.

Странная бывает судьба некоторых набросков художественных произведений, обрывков художественного замысла, в которых только намечены сюжеты и характер действующих лиц. Бывает, что потомки годами не могут установить связи между отрывками, хотя такое установление совсем не представляет больших затруднений. Только литературным оскудением приходится объяснять то, что у нас перестали понимать читаемое. Мне сдается, что именно это и случилось с пьесой „Архангел Михаил“.

Присмотримся внимательно к тексту, и вот вкратце содержание:

Молодой скульптор Пьер (автор принимает его за высокопоставленное лицо! Он называет его: „Сир, мессир, царь“) ведет рассеянный образ жизни: уже полдень, а он, напившись на этот раз до двух „чертовок“, спит в постели, не подозревая, что, подобно Балладине, обязан совершить убийство и сам быть убитым. Впрочем, скоро сознав свою оплошность, он просыпается и устраивает напех пирушку со своим товарищем, по прозвищу „Кардинал“. За столом им прислуживает деревенская девка, неуклюжесть которой дает повод Пьеру съязвить в сторону наших балерин, что де она грациозна и может смело называться „деревенской танцовщицей“. В следующем акте Пьер приходит к Хозяину (?) получить причитающуюся сумму за сделанную им статую. Оказывается, что гнусный старик выдает статую за чудотворную. Но, узнав, что идет художник получить деньги за свое произведение, он запер двери. Пьер обольщает служанку хозяина, надеясь получить у нее ключ от ворот, но та кокетничает и не отдает ключ. Товарищ Пьера – Коля Эч – вор-рецидивист всегда ходит с отмычкой и ловко открывает замок. Пьер входит с товарищем во двор, где стоит статуя, туда же вваливается толпа, жаждущая исцеления. Среди толпы Люси – каскадная певица, больная не то ревматизмом, не то подагрой. И вдруг она заявляет, что исцелилась. Этому никто не верит, и даже немой говорит, что этого не может быть. Потом накрапывает дождь, и все уходят в дом Хозяина. Здесь Хозяин ругает немого за то, что тот заговорил и этим выдал свою симуляцию. С деньгами Хозяин просит Пьера повременить и рассказывает зачем-то, что у него есть незаконный сын (очевидно, вышеупомянутый немой). Коля Эч решил отомстить за своего приятеля: пошел и взорвал статую динамитом, который он всегда носит в кармане. Пьер тем временем успел влюбиться в Люсю, а чтобы отделаться от ранее соблазненной им служанки, незаметно для всех убивает ее. Прибегает Эч и говорит, что толпа жаждущих исцелиться за уничтожение статуи хочет устроить над ним самосуд. Испуганный Пьер делает новую статую. Он торопится, руки его от волнения трясутся, и новая статуя от волнения выглядит неважно. Он все-таки надеется, что и такая будет творить чудеса, и делает опыт над убитой им девушкой. Та, понятно, не оживает, и присутствующий при всем этом патер, взбешенный, выхватывает из-за пояса крест и закалывает несчастного.

Пьеса несколько реакционна, и все-таки она потрясает, возвышает и как-то освобождает нас. Это не оттого, что социальная ненависть, честолюбие, кастовый эгоизм, приверженность существующему порядку владеют мыслями и чувствами автора, а наоборот, широкая гуманность и глубокое чувство ответственности за социальную несправедливость.

В пьесе чарующие картины природы и настроений, милая и свежая простота и участие к униженным и оскорбленным (к толпе неизлечимых). Однако эта сильная социальная нота у Бромлей не носит в себе ничего поучающего, воинственного, апостольского, как у Толстого. Это просто часть ее любви к жизни, ее добродушия, ее жизнерадостного темперамента.

При всей высоте ее взглядов, при наличии иностранных имен в пьесе Бромлей – насквозь русский писатель.

М. Местечкин»<sup>108</sup>.

---

<sup>108</sup> Местечкин Марк Соломонович (1900–1981) – ведущий цирковой режиссер, в 1919–1926 годах работал в московских

Юный автор рецензии, будущая знаменитость, забавляется, имитируя сниженный уровень понимания, характерный для тогдашней прессы. Эффект здесь строится на том, что мистическая, символическая вещь воспринята как бытовая. Однако часть ее написана по другому принципу: похвалы Бромлей надо понимать наоборот. По существу, Местечкин враждебно отнесся к этой действительно консервативной по замыслу пьесе, восстанавливающей гуманистические и христианские ценности. Юный рецензент, как и многие другие в театре, несомненно, видит в пьесе именно «социальную ненависть» и «кастовый эгоизм», от которых, по его ироническому суждению, якобы свободен автор пьесы. Осталось добавить, что такое же ироническое упоминание честолюбия, якобы отсутствующего у Бромлей, видимо, отражает черту, которую видели в ней многие и которая многих отталкивала. Разумеется, обоснованно и сравнение ее позиции в пьесе с «апостольской», нравоучительной позой Толстого – аналогия, лишь по видимости отрицательная. Очевидно, что и последняя «похвала» Бромлей как «насквозь русскому писателю», несмотря на обилие иностранных имен и «высоту взглядов», нацелена на обратное понимание – хотя пьеса Бромлей действительно вся насквозь пронизана аллюзиями на Достоевского и не менее русская, чем «Мы» Замятина и «Обезьяны идут» Лунца<sup>109</sup>. Что же касается уравнивания высоты взглядов и иностранности, нам уже не понять, наивность это или пародийная имитация наивности.

В том же, втором, номере газеты в рубрике «В последнюю минуту» есть хроникальная заметка, несмотря на уже знакомые нам игровые элементы, все же бросающая свет на многочисленные трудности, вставшие на пути постановки «Архангела Михаила» чуть ли не с самого ее начала. Несомненно, что за событиями, на которые ссылается автор этого текста, стоит реальный конфликт. Чехов, как мы помним, вначале не принял «Архангела Михаила», однако получил в нем заглавную роль, когда стало ясно, что Вахтангов играть уже не может. Возглавив Студию после смерти Вахтангова, Чехов, как явствует из этой заметки, вообще попытался снять проблемную пьесу наперекор «правительству», то есть Сушкевичу и самой Бромлей и для этого отказался в ней участвовать:

«Гос. контролер М. А. Чехов, приняв в последние дни пост министра культов и исповеданий, сразу же проявил свою твердую волю, заявив протест против мистерии „Архангел Михаил“, ранее разрешенной правительством к постановке. Не желая ставить в неловкое положение правительство, уже сделавшее срочные приготовления к этой постановке, и в то же время стремясь сохранить в чистоте репутацию министра исповеданий, он заявил формальный отвод против своего участия в постановке. М. А. Чехов хотел опубликовать свое решение и с этой целью прислал в редакцию „ЧС“ свое письмо для помещения в ближайший номер, которое мы отправили в набор. Но в ночь на 27 октября в помещение типографии<sup>110</sup> явился отряд замаскированных и вооруженных людей, потребовавших выдачи документа. Уступая насилию, типография отдала письмо, тут же уничтоженное замаскированными, которые, не удовлетворившись этим, рассыпали почти законченный набор. Таким образом, читатели лишены возможности ознакомиться с этим историческим документом. Совершенно открытые действия насильников возбуждают подозрение, что нападение совершено если не с благословения, то с ведома властей. Нами заявлено о случившемся фессинге<sup>111</sup> помещения Н. П. Денисову, который сбился с ног в безрезультатных поисках преступников, что тоже наводит на соответствующие размышления.

---

театрах, затем преподавал клоунаду, руководил эстрадными ансамблями. С 1948-го – режиссер Всесоюзного объединения государственных цирков, с 1954-го – главный режиссер Московского цирка на Цветном бульваре.

<sup>109</sup> ЧС. № 2. С. 36–38.

<sup>110</sup> В конце этого номера газеты стоит: Издание Студийного Анонимного Общества. Редактор Гюг Гиггинс. Типография О. С. Бокшанской.

<sup>111</sup> Захват (нем.).

Этим и объясняется, что номер вышел с опозданием на один день»<sup>112</sup>.

Понятно, что Подгорный здесь описал прозрачную интригу и указал на не вполне корректное поведение Сушкевичей – то есть «властей».

В третьем номере «Честного слова» помещена, за подписью «Турандот», также весьма враждебная рецензия на новую неопубликованную пьесу драматургии. Рецензия обыгрывает филологическую безграмотность новой прессы («греческий размер», «ямб и пятистопный ямб»), одновременно демонстрируя достаточную компетентность и все пересыпая чересчур очевидными гендерными шуточками.

«Н. Бромлей „Легенда об аббате Симоне“ (пьеса). Издание СМХАТ, цена по себестоимости 1.750.000 рублей.

Один говорит „искусство“ – и подразумевает драмы Шекспира. Другой говорит „искусство“ – и думает об очаровательной истории Манон Леско и кавалера де Грие, написанной аббатом Прево д’Экзилем.

Третий готов все отдать за трогательные стихи и мистические откровения „Легенды об аббате Симоне“. Где же путь, ведущий нас от Данта к Бокаччио, от Кальдерона к Бромлею? Или таких путей нет и все эти замкнутые сады доступны лишь немногим и не соединены между собою?

Такие пути есть.

Когда Клеменс Брендано, Джелаль-эд-дин Руми, Бромлей говорят об одном и том же событии или переживании, оно остается во всех случаях одним и тем же, все же остальное меняется, и потому решающим моментом для всякого поэта является его форма. Поэтому форма – все, красота – одна. Ясно ли теперь, что красота поэта есть форма, которой он излагает свое произведение? Бромлей – виртуоз формы. Он играет словами. Разбираемое сейчас произведение написано всеми видами стихотворчества, начиная с греческого размера. Преобладают ямб и пятистопный ямб – размер героической поэзии. В нем соединились мужественный и женственный поэт. Это у него заимствовал Маяковский современность разговаривать с массами (sic! – *E. T.*), с городами и кричать во всю мощь голоса.

Посмотрите Картину V.

„Ей! ей! Города! Ей!“, „Слушайте, победоносные!“, „Живые, где живые?“, „Живые, живые, на помощь!“, „О темноликые“. Каждая строчка кричит.

А какая сочность ругательств: „чудовище“, „убийца“, „приблудный пес“, „гниль“, „человечий сор“, „паршь“ (Карт. I), „проклятый пес“ (Карт. IV) в частности, обращают внимание на явное равнодушие поэта к собакам, кроме уже перечисленных, собаки упоминаются еще: „собака, сгинь“, „я выл, как пес“ (Карт. IV), „щенок“ (Карт. V), „черт прикинется собакой“ (Карт. VI).

А образы! Есть где поучиться имажинистам: „как свинья, я вами буду плодороден“ (Карт. III), „теплый, как кормилица грудь“ (Карт. IV), „остер, как меч“ (Карт. III).

Знакомо автору и творчество новых слов, напр. „короленок“ (Карт. I), взамен обветшалого слова „дофин“.

И в то же время чисто женственные глагольные рифмы: „позабавлю – представлю“, „слушать – нарушить“ (Карт. I), „заклинаю – знаю“, „палит – пялит“ и т. д. Или созвучные

„рыло – любила“,

„господь – плоть“,

„овечка – словечко“.

Чувствуется влияние французских символистов, ранее бывших парнасцами (Малларме, Верлен, Эр<e>диа), хотя автор стоит выше их.

<sup>112</sup> ЧС. № 2. С. 41–42.

Теперь для тех холодных, тупых людей, которые способны воспламениться не формой, а только содержанием.

Объясним, как надо понимать содержание пьесы.

Существуют люди, по натуре склонные к абстракции. Всякая абстракция схематична. Поэтому существуют схематичные люди. Все конкретное имеет движение. Абстрактное же есть состояние конкретного по ту сторону движения. Сущности абстрактны и остаются равными самим себе. Это оцепенелость. В пьесе особенно ясно, что всякая абстракция обязана сделаться конкретной, проявить жизнь, а жизнь – великая властительница. Как бы то ни было, абстрактные люди недвижимы, безжизненны и не знают любви – и потому слова евангелия написаны не для них. Это красной нитью проходит через всю пьесу. Вот почему жители города – мертвые люди, не исключая полководца (комическая роль), а Симон – живой человек, хотя физически умирает именно он.

Книга эта является классическим образцом ясности и гармоничности: она настолько распространена и так часто рекомендуется, что рекомендация и в этой рецензии делается излишней»<sup>113</sup>.

В центре внимания этой, второй, рецензии – проблемы формы, а не идеология, что понятно: «Легенда» еще более непримирима к новой власти, чем «Архангел Михаил», и христианские ценности утверждаются тут открыто, а не завуалированно, как в первой пьесе. Поэтому все сводится к рассуждению об абстрактном и конкретном, которое можно понять и как нежелание вообще касаться содержания, и как инсинуацию: мол, силы добра в пьесе слишком абстрактны, а это значит, что автор «оцепенел», не желает меняться и не слушает жизни – «великой властительницы». Иронические комплименты насчет «мощи голоса» Бромлей и ее якобы воздействия на Маяковского имеют источником несомненное хронологическое первенство Бромлей, издавшей протофутуристические тексты уже в 1911-м, за год до первой поэтической публикации Маяковского. Форсированность тона, когда «каждая строчка кричит», подчеркнутая в разборе пьесы, действительно присуща Бромлей и более всего мешает восприятию ее поэзии. Часто встречающийся же упрек в отсутствии ясности (здесь – в виде иронии), как мне кажется, нарочито преувеличен.

В том же, 1922-м, году Первая студия совершила большую и очень успешную гастрольную поездку по Центральной Европе со спектаклями «Двенадцатая ночь», «Эрик XIV», «Сверчок на печи»: Рига, Таллин, затем Германия, Прага, Брно. По возвращении в Москву Студия получила статус самостоятельного театра и с 1924 года стала называться МХАТ 2-й. Официальным руководителем этого театра был назначен Михаил Чехов.

**Третья пьеса.** В 1925-м Сушкевич поставил на сцене МХАТа 2-го еще одну пьесу Бромлей «Король квадратной республики», переделанную из ее собственной новеллы 1914 года «Записки честолюбца». Вскоре после премьеры 22 апреля 1925 года и этот спектакль был снят с репертуара. Естественно, сама драма тоже не была опубликована (текст хранится в Бахрушинском музее), хотя ее содержание на первый взгляд казалось вполне приемлемым – ведь речь в ней шла о социалистической революции в некоей полуфантастической условно-европейской стране.

Хрисанф Херсонский<sup>114</sup>, сын партийной кураторши театра Екатерины Павловны Херсонской<sup>115</sup> (1876–1948) и театральный критик, написал на эту пьесу подробную отрицательную рецензию:

---

<sup>113</sup> ЧС. № 3. С. 64–66.

<sup>114</sup> Херсонский Хрисанф Николаевич (1897–1968), сценарист и историк театра и кино, в 1920-х театральный и кинокритик.

<sup>115</sup> В 1924–1928 годах – «красный директор» Четвертой студии МХАТ. После конфликта 1927 года, приведшего к уходу Дикого и его группы, Херсонскую ввели также в состав дирекции МХАТ 2-го, затем назначили замдиректора, а после отъезда Михаила Чехова – временно исполняющей должность директора. Чехов вспоминал: «При директорах театров были назначены от правительства особые содиректора, члены коммунистической партии. Работа их состояла в том, чтобы следить за деятель-

### «Король квадратной республики (МХАТ 2-й)

Н. Бромлей поставила своей задачей показать невозможность для одаренной индивидуальности бунтаря-„героя“ удовлетвориться славой, любовной страстью и властью, находя для него единственный „рай – в том раю одиноких нет“, т. е. в объединении с массой. Задача интересная и близкая современности. Но как Н. Бромлей разрешает эту задачу?

В республике обывателей-буржуа, именуемых, очевидно, за тупую ограниченность своего мировоззрения, „квадратными“, президент-авантюрист тайно подготавливает передачу власти в руки испанских королей. Любовница президента Катарина, патриотка „республики квадратных“, идет к пришедшему в эту страну неизвестно откуда, но любимому народом Фридриху Безродному с предложением стать во главе восстания против президента и испанцев. Она хочет управлять судьбой страны и революции. Фридрих отказывается помогать Катарине, ибо она „народ за шиворот тащит. Народу испанцы не сладки, но, / увы, – Катарина не слаще“. Сам Фридрих не хочет занять место президента, говоря так: „Народ мне милее хлеба и соли, но / он спит, ничем не разбужен. Народ – недоносок. / – На что он мне нужен: / да что я им нянька, что ли?“ Тут же Фридрих объясняется в любви к Катарине: („его эта дама / мутит, как морская качка“).

Однако из добрых чувств к народу Фридрих пытается сохранить существующий порядок, спасает президента, выручает испанских принцев из рук возмущенного народа и останавливает народное восстание „квадратных“, сидя в таверне, – силой своего слова и личного влияния.

Но президент не переносит разочарования в своей аванюре, в своей любовнице, в жизни вообще и кончает жизнь самоубийством. „Квадратные“ требуют Фридриха себе, сперва в президенты, затем – обязательно – в короли. Для Фридриха власть – „позор и тюрьма“, но из доброты и жалости к „квадратным“ он соглашается быть президентом, а затем, чтобы показать, что он не боится и „ножа Катарини“, принимает и корону. Также из доброты и жалости он женится на глупенькой девочке, испанской принцессе Паулетте. Сам же продолжает любить Катарину: она его тоже любит („люблю, схожу с ума“), но в то же время, как патриотка республики, пытается его убить, – защищаясь, он убивает ее. Тут от разрыва сердца умирает и принцесса Паулетта.

Тяготы власти душат Фридриха. Тяжко ему с „квадратными“, тяжело и с хозяйством. Фридрих страшно удручен тем, что ему, „ветру“ и „льву“, приходится думать о торговле шерстью и селедками. Доведенный до мрачного мученья, в противоречиях между связавшими его побуждениями доброты и желанием личной свободы, Фридрих бежит – сперва в таверну, где все свое время проводит „квадратный“ народ. Тут буржуа, для которых было в мире дороже всего пиво, сосиски, „дом, кладовая, кухня, спальня и детская, цеховые знамена и независимая родина“, теперь тоже разбужены мечтой Фридриха о „рае, где одиноких нет“. Они снимают с Фридриха корону, швыряют ее прочь и обнимаются. Все.

Так разворачивается пьеса, между таверной, авантюрами, любовной „качкой“, несносным бременем власти и „квадратным“ народом – „недоноском“. Что же выясняется? Во-первых, то, что идеалист Фридрих смог приобщить к мечте о коммунистическом „рае“ даже тупых обывателей-буржуа, мечтавших до того времени только о собственной сытости и о любимом короле. Во-вторых, оказывается, что идеология героя, избранного Н. Бромлей, соткана из переживаний и противоречий своеобразного немого гамлетизма и беспомощных политических мани-

---

ностью директоров, указывая им их ошибки с точки зрения идеологии, а также поддерживать и возбуждать активность месткомов и ленинских уголков. Содиректором при мне была назначена старая партийная работница тов. Т. Случилось так, что она влюбилась в меня и потеряла „партийную установку“. Она часами задумчиво сидела в моем кабинете и с тоской глядела на меня. Она передавала мне обо всем, что предпринималось против меня как в самом театре, так и в партийных кругах, давала советы во спасение, и, хотя помочь мне товарищ Т. не могла ничем, все же для партии она была потеряна» (Михаил Чехов. Т. 2. С. 246–247. В комментариях указывается, что, печатая мемуары в 1940-е, Чехов отказался от этого фрагмента, вероятно, беспокоясь о судьбе лица, пусть и скрытого под ложным инициалом). К началу следующего сезона Херсонская была снята с зарплаты и распоряжением Главискусства освобождена от должности с 13 сентября 1929 года.

ловских мечтаний. Это – философия с душком анархо-индивидуалистической богемы. Идеология пьесы, таким образом, слишком далека от реальной жизни и трезвого ее понимания и совершенно безграмотна политически. Характерно упование на идеализм „квадратных“ буржуа, и отрицательное отношение к власти вообще, и ненависть к „сеledкам и шерсти“; и все роковое мучение героя в его противоречиях между чувством, мыслью и делом. Трудно предположить, что эта пьеса будет в наше время принята каким-то зрителем.

Написана пьеса стихами с довольно претенциозной фразеологией, затрудняющей зрителям понимание, а актерам – игру. Режиссура Б. Сушкевича по стилю вполне соответствует стилю самой пьесы – это схематичное, условное стилизаторство. Впрочем, актеры делают много усилий. Одна только Дурасова<sup>116</sup> (исполнительница роли Паулетты) согрела свою единственную ясную лирическую роль теплотой и непосредственностью.

Подводя этой пьесой итоги истекшего сезона МХАТ 2-го, приходится еще и еще раз наблюдать, что этот интересный театр, театр большой художественной культуры, пока неудачно стучится в двери современности, характеризуя собой настроения внереволюционной интеллигенции, духовных „островитян“<sup>117</sup>, прячущихся под зонтик от сегодняшнего дня. После „Гамлета“ и „Блохи“<sup>118</sup>, по своей идеологии несовременных, „Король квадратной республики“ – новый шаг в сторону от действительного содействия социальной революции. Несмотря на свою кажущуюся современность, – неверный, сбившийся шаг. Тем более серьезный, что пьеса эта новая и написана в недрах самого театра»<sup>119</sup>.

В отличие от Херсонского, в статье которого пьеса решительно осуждается (правда, за такое подробное изложение уже снятой постановки можно автору этого текста все же вынести благодарность), Луначарский в своем отзыве о спектакле по сути защитил автора «Короля квадратной республики», прибегнув к давно нам известному доводу о ее якобы «непонятности» – хотя эта драма написана гораздо яснее двух первых. Упоминание о пьесе Бромлей он объединил с осуждением инсценировки «Петербурга» Белого: «Так писать для русского театра, как написал свою пьесу Белый, больше нельзя. В прошлом году этот талантливый театр провалился благодаря совершенной непонятности пьесы „Король квадратной республики“ Бромлей»<sup>120</sup>.

На самом деле пьеса совершенно прозрачна, но в ней, действительно, вовсе нет советской политической грамотности. Фридрих отнюдь не ненавидит своих простодушных подданных – наоборот, он обожает их, при этом видя всю их ограниченность и горюя о ней. Он не делает того, что хочет Катарина (и что рекомендуют большевики) – не тащит народ за шиворот в революцию. Он знает точно, что новое общество, которого хочет Катарина, будет более жестоким к народу, чем старое, и оберегает народ от этого. Для победы Катарине необходимо низложить и устранить старого президента и пожертвовать жизнями маленьких испанцев – трех принцев и принцессы. Но Фридрих хочет спасти президента и не позволяет мучить детей. Ему, как Алеше Карамазову, не нужен новый мир, построенный на чужой крови. И тут отличие гуманной пьесы Бромлей от победившей идеологии, которое, несмотря на всю ее революционную фразеологию, было обнаружено сразу.

<sup>116</sup> Дурасова Мария Александровна (1891–1974) – ведущая актриса Студии и МХАТ-2, после закрытия перешла во МХАТ.

<sup>117</sup> «Островитяне» – повесть Евгения Замятина (1916), описывающая английские пуританские нравы в сатирических тонах. Здесь аллюзия не связана с повестью, ее смысл – изоляция от окружающего мира.

<sup>118</sup> «Блоха» – спектакль МХАТ-2 (1925) по повести Лескова «Левша», по заказу театра превращенной в пьесу Замятиным, фактически написавшим оригинальную пьесу. Шел в великолепных декорациях Б. Кустодиева. Постановка Алексея Дикого сделала из пьесы импровизационное балаганное представление и имела небывалый успех. См.: Дикий А. Повесть о театральной юности. С. 338–345.

<sup>119</sup> Известия, 23 апреля 1925 года.

<sup>120</sup> Луначарский А. В. О театре и драматургии. Избр. статьи в 2 томах. М., 1958. С. 456.

В новелле, а также в рукописи Бромлей Фридрих, новоиспеченный король, сам бросал свою корону на землю – в спектакле, чтобы как-то соблюсти минимум революционных приличий, ее бросали подданные. Так или иначе, проклятие власти преодолено и достигнут некий психологический, а отнюдь не коммунистический, гомеостазис. «Квадратные» перестают грезить о короле и чувствуют себя в состоянии распорядиться собственной страной самостоятельно, и Фридрих счастлив, что они изменились. Утопический финал и не претендует на реальное, а не чаемое решение проблемы – но ведь о том, что революция настоящая есть прежде всего революция духа, твердили все очевидцы революционного времени в России.

Конечно, пьесу Бромлей раскусили немедленно. Но она «не угадала» не только в идеологическом, а и в некоем узком, жгуче актуальном смысле. Демократический дух в России быстро выходил из моды. Сталин с помощью Каменева и Зиновьева нейтрализовал эффект завещания Ленина и стал генеральным секретарем партии. Протестовавшего против этого Троцкого он в январе 1925 года разжаловал из военкомов и сосредоточил власть в своих руках. Ничто не выглядело на этом фоне неуместнее, чем король, не желающий себе короны и с легким сердцем позволяющий своим демократическим друзьям, честным бюргерам, закинуть ее подальше.

Инна Соловьева писала о «Короле квадратной республики»:

«Фабула переплетала нити интриг любовных и политических. Гордая душа бунта, казнящая своих возлюбленных, Катарина Хель, и женщина-дитя, блажененькая инфанта Паулетта, равно жаждут отдать власть в стране и самим отдаться Фридриху Без Имени. Фридрих не хочет ни трона, на который имеет право, ни роли народного вождя. Народ („квадратные“) после бунта перегружает на героя ответ за страну. Миссия обучить народ вольности – тяжкий крест, а скорее – пустые хлопоты. Впрочем, мысль без следа исчезает в путанице событий, в невнятице отношений, в сбоях целей и в словесных изгибах длинной многолюдной пьесы»<sup>121</sup>.

С интерпретацией И. Соловьевой трудно согласиться. В особенности странно ее восприятие простой и схематичной пьесы, так легко пересказанной критиком, как якобы невнятной: похоже, Соловьева не читала пьесу сама, а пошла на поводу у критиков, причем не тех, кто, как Херсонский, имел некоторый навык, а рангом пониже: например, рецензента «Вечерней Москвы» Дм. Угрюмова, который озаглавил свой отзыв «Глупость в квадрате», результатом чего была обида коллектива театра<sup>122</sup>, избиение рецензента и его судебный иск<sup>123</sup>.

П. А. Марков писал о «Короле квадратной республики» как о сочинении кукольном, на которое напрасно наложены философские рассуждения и к которому зря прикреплена проблематика власти:

«Напрасно Бромлей выдает свою пьесу за сложное и мудрое произведение: чем более мудрые слова говорят ее герои, тем скучнее и беспомощнее становится пьеса... Театр глубоко ошибся, приняв ее к постановке. Глубоко ошибся режиссер, ставя ее в качестве мументальной и философской драмы. Напрасно мучились актеры в поисках выхода из запутанных положений, ища им психологического оправдания. И только одна Дурасова нашла выход в той сосредоточенной, несколько стилизованной манере игры, в которой она подчеркнуто наивно исполняла роль инфанты Паулетты; она порвала с основной струей постановки; сквозь кукольность и гравюрность образа сквозила болезненная мучительность; прекрасное мастерство актрисы было единственным радостным моментом спектакля...»<sup>124</sup>

И. Соловьева писала о Бромлей:

«...Многие видели ее такой, какой она сама себя ощущала – влекущей сложностью, отвагой проявлений. Выходы на большие темы (власть, свобода, вера, творчество, художник, масса)

<sup>121</sup> Соловьева И. МХАТ Второй: опыт восстановления биографии / Под ред. И. Н. Соловьевой, А. М. Смелянского (гл. ред.), О. В. Егошиной. М.: Издательство «Московский Художественный театр», 2010. С. 86.

<sup>122</sup> Там же. С. 88.

<sup>123</sup> Там же. С. 89 и сл.

<sup>124</sup> Правда. 1925. 22 апреля.

предлагались в ее пьесах энергично. Еще энергичней обозначались сдвиги – формальные и интеллектуальные. Бромлей спутывала фабулу, обрывала на развороте, намекала на глубины, к краю которых подводит. В поле личного магнетизма этого автора не побывавши, шарма этих пьес не воспримешь. Техника груба и не под стать грузу претензий. Но однажды зачарованный оставался верен»<sup>125</sup>.

Замечание о технике Бромлей правильно, но нельзя забывать, что она и сама прекрасно понимала, что стих, превращенный в простой инструмент повествования, теряет в качестве: «Стихи прямо-таки лошадиные», – писала она о своем «Архангеле Михаиле». Драмы Бромлей в этом отношении очень похожи на пьесы драматургов так называемого «немецкого экспрессионизма» – Эрнста Толлера (1893–1939) и др., – получившие прозвище «драмы крика». Чрезмерность выражения, неправдоподобность ситуаций, чересчур очевидный символизм – все эти черты экспрессионизма присутствуют и у Бромлей.

**Внутренние конфликты.** В середине 1920-х начал разгораться давно тлевший конфликт за первенство между Чеховым и Алексеем Диким, актером и режиссером, а поводом послужили именно теософские увлечения руководства театра. Ср. воспоминания Дикого:

«Вскоре после заграничной поездки медленно, исподволь стало складываться в театре под руководством М. А. Чехова мистическое антропософское направление, все больше вбиравшее в себя коллектив. <...> В театре начались странные „радения“. Простым театральным действиям, элементам системы Станиславского, давно и крепко привившейся в Студии, придавалось значение таинства, сверхчувственного мистического акта. Группа, объединенная Чеховым, собиралась в фойе театра и проделывала „обрядные“ упражнения, в которых актерам предлагалось ощутить в себе „бестелесность духа“, раствориться во вселенной, слиться с космосом, с вечной гармонией»<sup>126</sup>.

Как Сушкевичи отнеслись к конфликту 1925–1926 годов и на чьей стороне они оказались? Несомненно, они были против чересчур «левого», «просоветского» и «антидуховного» Дикого – давнего и упорного врага «старого» руководства с его либерализмом и духовными устремлениями. Триумф «Блохи» в постановке Дикого дал ему преимущество. Тогда Чехов попросил у Дикого дать ему роль Левши, но Дикий отказался. Раскол был непоправим. Чета Сушкевичей держала сторону Чехова, и к ней присоединились большинство актеров театра, среди них Берсенев<sup>127</sup> с Гиацинтовой и Бирман. В итоге группа Дикого, 16 человек, покинула театр.

После этого в 1926 году Чехов стал здесь единоличным руководителем, Сушкевич – его заместителем по художественно-постановочной части, а Берсенев – по финансово-организационной. Бромлей, однако, вспоминает, что гармонии в их отношениях не было. После смерти Вахангова Чехов ее «предал <...> анафеме и сильно возненавидел»<sup>128</sup> (вероятнее всего, когда она высказала ему свое несогласие с его трактовкой мастера Пьера), затем отношения между ними восстановились, опять разладились, и так повторялось несколько раз.

Вообще похоже, что проблемы монархии и демократии для Бромлей прежде всего означали не столько перипетии захвата верховной власти Сталиным, сколько напрямую соотносились с ситуацией, сложившейся во МХАТе 2-м. В середине 1920-х произошло перерождение директорства Чехова в единоличную власть, вокруг него сложилась система фаворитизма – все то, что старым студийцам, помнившим демократические устои, заложенные Сулержиц-

<sup>125</sup> МХАТ Второй: Опыт восстановления биографии / Под ред. И. Н. Соловьевой, А. М. Смелянского (гл. ред.), О. В. Егориной. М.: Издательство «Московский Художественный театр», 2010. С. 86.

<sup>126</sup> Дикий А. Повесть о театральной юности (При участии З. Владимировой): Искусство. М., 1957. С. 324–325.

<sup>127</sup> Иван Николаевич Берсенев (наст. фамилия Павлищев, 1889–1951) – русский актер, театральный режиссер, педагог. Возглавил МХАТ-2 после ухода Михаила Чехова в 1928-м.

<sup>128</sup> Дикий А. Повесть о театральной юности. С. 324–325. С. 355.

ким, наблюдать было нестерпимо. В 1928 году возник конфликт, приведший к уходу Чехова из театра и его отъезду за рубеж.

У А. Дикого причины этого изложены следующим образом: «Его бывшие товарищи, не разделившие с ним трон руководства, стали смотреть на Чехова косо, атмосфера в театре опять накалилась, и Чехов решил уехать за границу <...>»<sup>129</sup>. Несомненно, Дикий имел в виду Сушкевичей. В театре действительно имел место взрыв недовольства деспотизмом Чехова, а Сушкевич и Бромлей были главными его оппонентами, как это явствует из дневника В. Смышляева. 16 марта 1928 года он записал:

«Сейчас театр наш переживает трудные дни. В ночь с 12-го марта (вторник) на 13-е (среда), после „Заката“<sup>130</sup>, состоялось заседание ядра труппы, на котором Сушкевич выступил с обвинениями против Чехова, что он губит наш театр. После речи Сушкевича говорили почти все собравшиеся, и почти все (пожалуй, за исключением Гиацинтовой) так или иначе подтверждали основные положения, выдвинутые Сушкевичем. Чехов был отвратителен. Все это было для него полной неожиданностью, и он тщетно пытался себя оправдать и внушить нам, что мы должны были его беречь и любить. Но в ту ночь ему никто не поверил<sup>131</sup> <...>

Сушкевич говорил, что театр воспитан Сулером [Сулержицким] в коллективном духе, поэтому привык к коллективному самоуправлению. Чехов не считается. Утверждает самовластие и бесправность в театре, полагаясь на личные симпатии и антипатии. Люди боятся за свое личное положение, боятся слово сказать открыто и правдиво, боятся и дружбы, и вражды Чехова»<sup>132</sup>.

Выступление Бромлей было не менее подробно, но гораздо более темпераментно: Смышляев записал:

«Бромлей (как всегда, с дрожащими руками и трясущимися от темперамента губами): Я уже давно перестала лично интересоваться театром! Мне лично в театре ничего не надо! М. А. должен быть директором! Но нужно сказать прямо, что только М. А. виноват в создавшейся ужасной атмосфере в театре! И он глубоко заблуждается в том, что он может быть единоличным правителем, да еще идеальным! В истории были люди, куда позначительнее М. А., да и те не были идеальными единоличными правителями! Чехов – человек слабый. И таким правителем нашего театра быть не может. М. А. – хороший актер, но и только. Как человек он слаб. М. А.! Вы просмотрели, что театр гибнет, что в театре нездоровая атмосфера! Нет! Вы просто невнимательны к театру, которым вы хотите управлять единолично! У Бориса М. нет обвинений против вас, Б. М. только констатирует факт! Вы, М. А., в шорах! Вы фанатик! А театр живет помимо вас и имеет право на жизнь! Не забудьте, что художественный организм существует. Вы живете рядом с ним. Вам его жизнь безразлична! Что говорить! Вы вашей бестактностью принесли в театр карьеризм, вы его поощряете! И вот, вместо того, чтобы заниматься искусством, каждый озабочен тем, чтобы захватить положение. Организм театра начинает издыхать. И я не могу видеть этого! Когда-то Сулержицкий говорил нам: „Я верю в вас всех, верю, что вы должны взять на себя большую историческую миссию!“ А то, что делается сейчас, мне видеть отвратительно! М. А., кроме вас, директором никто быть не может, но вы должны увидеть и услышать то, что вы не видите. Возможности нашего театра неповторимы! И вас не хвалить надо, а ругать и бить!»<sup>133</sup>

На другой день Чехов якобы «ушел из театра». В действительности этим не кончилось: была разработана примирительная резолюция, 20 марта Чехов встретился с активом театра

---

<sup>129</sup> Там же. С. 355.

<sup>130</sup> Пьеса И. Э. Бабеля.

<sup>131</sup> Смышляев В. Печально и нехорошо в нашем театре... Дневник 1927–1931 гг. М., 1996. С. 122.

<sup>132</sup> Смышляев В. Печально и нехорошо в нашем театре... С. 127–128.

<sup>133</sup> Там же. С. 126–128.

и потребовал гарантий подчинения от Сушкевича. Но, судя по записям Смышляева в дневнике, Сушкевича с Бромлей оттеснили Берсенев с Гиацинтовой: «Таким образом, фактически утверждают пьесы и делают выбор Берсенев и Сушкевич. Но Берсенев установил такие отношения с Чеховым и Херсонской, что они его слушаются и его поддерживают <...> Нехорошо, нехорошо у нас в театре»<sup>134</sup>. Смышляев прямо пишет, что Сушкевича «объехал Берсенев»<sup>135</sup>: после ухода Чехова именно он был назначен художественным руководителем театра. Сушкевичи оставались в театре еще четыре года – до 1932-го.

Чехов же в конце марта покинул МХАТ-2. На самом деле он, как обычно делал в эти годы, летом уехал отдыхать в Германию и, получив ряд деловых предложений, просто не вернулся вовремя, написав просьбу о продлении ему отпуска; последовала какая-то переписка, обмен требованиями и т. д., и все кончилось тем, что он остался в Германии, впоследствии долгое время работал в Риге – столице независимой Латвии – в Русском драматическом театре и, наконец, переехал в США.

Бромлей после третьей неудачи ее пьес на сцене оставалось признать, что с драматургией она потерпела крах. Писательница сосредоточилась на прозе. Именно на вторую половину 1920-х приходится пик ее новой литературной активности.

---

<sup>134</sup> Там же. С. 91.

<sup>135</sup> Там же. С. 159.

## Зрелая проза

**Второй сборник.** Через десять с лишним лет после первого сборника Бромлей, в 1927 году, в Москве, в одном из последних негосударственных издательств – Артели писателей «Круг»<sup>136</sup> – вышел ее второй прозаический сборник. Назывался он «Исповедь неразумных. Рассказы» – видимо, чтобы сама грамматическая структура словосочетания напоминала читателю о дебютном сборнике – «Повестях нечестивых». Это ее проза, написанная за десять лет, прошедших с 1917 года. Язык второй книги гораздо чище и умереннее. По-прежнему новеллы Бромлей повествуют о французах, испанцах, немцах. Одна из новелл, «Повесть о короле квадратной республики», – это пересказанная прозой собственная драма «Король квадратной республики», которая в 1925 году и сама была переделана из ранней новеллы Бромлей «Записки честолюбца» (1914), где действуют то ли немцы, то ли голландцы и испанцы. Даже совершенно фантастические демиург и его сын («Из записок последнего бога») носят немецкие имена. Здесь, наконец, появляется и современная русская жизнь – повесть «Птичье королевство».

Темам вокруг Французской революции посвящены три новеллы. «Отрывки из писем» повествуют о самозабвенной женской влюбленности. Дело происходит в Париже галантного XVIII века: но галантности остаются в стороне – речь идет о крупном деятеле, министре, обураваемом идеей общественного блага. Напряженный любовный сюжет переплетается с политической темой.

Зрелой прозе Бромлей присуща замечательная выдумка, острый сюжет, язык ее в высшей степени выразителен. Если бы это слово не было занято для обозначения ничем не замечательной литературной группы 1920-х, можно было бы сказать, что именно Бромлей создавала русский аналог немецкого экспрессионизма – и в драме, и в прозе. К сожалению, Надежда Николаевна развернулась как прозаик в полную силу, когда было слишком поздно: ее читатель исчезал на глазах.

**Театральный роман Бромлей.** Лучшей вещью второго сборника Бромлей выглядит ее первая полноценная повесть о современности «Птичье королевство», в которой изображена театральная Москва середины 1920-х. Это как бы ее «театральный роман», убийственно остроумный, с захватывающей интригой, с легко узнаваемыми прототипами, – настоящий клад для любителей романов с «ключом». «Птичье королевство» впоследствии, в 1929 году, вышло в «Библиотеке „Огонька“», что означало литературную и общественную удачу. Но, как известно, именно в 1929 году за литературу принялись всерьез и разогнали относительно независимые писательские союзы, так что от этого успеха уже ничего не зависело.

Неизвестно точно, к каким литературным объединениям Москвы принадлежала Бромлей в период, когда она активно публиковалась. Очевидно, долго сохранялись ее связи с театральным критиком С. Г. Кара-Мурзой, в салоне которого она читала свои произведения в 1918 году, и с другими участниками этого салона – прежде всего с театральным критиком Ю. Соболевым и прозаиком В. Лидиным: первую книгу о Вахтангове, в которой Бромлей участвовала, собрали в 1939 году именно эти трое. Свой первый прозаический сборник, как мы помним, писательница выпустила в издательстве «Северные дни» (1916–1922). Де-факто это было издательство раннего, образовавшегося после Февраля клуба московских писателей, который кристаллизовался вокруг салона Кара-Мурзы и ряда оппозиционных газет – редактором был Иосиф Александрович Матусевич (1878–1940), в 1922 году высланный из России на «философском пароходе» (впоследствии секретарь Союза русских писателей в Берлине).

<sup>136</sup> Издательство «Круг» – артель писателей, существовавшая в Москве в 1922–1929 годах. Участниками были тогдашние «буржуазные» писатели: Е. Замятин, Б. Пильняк, И. Эренбург, а также «попутчики»: Всеволод Иванов, Лидия Сейфуллина, Борис Пастернак, Иван Никитин, Василий Казин, Константин Федин и др. Возглавлял издательство А. Воронский.

Затем, вместе с сестрой Натальей Бромлей, Надежда, видимо, входила в объединение «Лирический круг», позднее преобразившееся в Артель писателей «Круг». Именно «Круг» издал последнюю и лучшую прозаическую книжку Бромлей (см. ниже).

Из произведений самой Бромлей явствует, что позиция ее, хотя и, безусловно, далекая от официоза, все же несколько левее, чем позиция Булгакова и его «гахновского» круга. Например, в повести 1925 года «Мои преступления» героиня-подросток разрывается между 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-2, 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 – «умный человек с бледным носом» (с. 39), – он пишет для героини пьесу, 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 уксуса, острит на кресте и потом поет замечательно под занавес...» (с. 44)<sup>137</sup>.

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

Рассказ о пьесе, которую сочинил в конце концов для героини повести Эйссен, полностью подкрепляет гипотезу о Булгакове как его прототипе: создавалось «Птичье королевство» в 1926–1927 годах, а описывает 1924 год, то есть идет по живым следам скандалов вокруг булгаковских «Дней Турбиных»:

«Настал день чтения новой пьесы.

На этих чтениях актеры супили брови, актрисы дрожали ресницами и все смотрели на директора, который „знал“. К третьему акту обреченной пьесы он опускал правую бровь, и навстречу ей ползла кривая улыбка <...> Кое-кто выходил, недослушав, а автор с холодным от страха животом, заикаясь, сосал свой чай, как губку с уксусом распираемый» (с. 50).

Кто может сказать, зачем бы тут Бромлей опять упоминать «губку с уксусом» и «распираемого»?

Бромлей подчеркивает уникальность того, кого героиня называет «мой автор», в атмосфере, царившей в театре конца 1920-х: «Мой автор <...> приносил бесстрашие слепца в наш раскаленный страстными опасениями, продажный воздух. Он не видел лжи своими огромными чужими глазами» (там же).

И тогда актерам начинает нравиться пьеса: «Талантливая сущность прокаженных актерских душ почувствовала величие; прекрасное желание восхищаться пробудилось в бедных сердцах» (там же). Этот конфликт страха и неистребимого стремления к правде даже в изуродованных душах актеров Бромлей суммирует так: «Позорные битвы! Наши позорные битвы во имя прекрасного!» (там же).

На параллелизм творчества Булгакова и Бромлей можно взглянуть и шире: у Бромлей налицо повесть о послереволюционном примирении и прощении России высшими силами – это «Из записок последнего бога» (ср. «Белая гвардия»); есть и своя биологическая фантастика о революционной современности – это «Потомок Гаргантюа» (ср. «Собачье сердце»); есть даже

<sup>137</sup> Здесь и далее цитаты приведены по изданию: *Бромлей Н. Исповедь неразумных. Рассказы*. М.: Артель писателей «Круг», 1927. С. 44.

сочинение о художнике и святоше – это «Приключения благочестивой девицы Наннетты Румпельфельд»; есть у нее и мистическо-фарсовая мениппея, роман о Сатане – это «Мария в аду», где Сатана вместе с Богом вынужден поддержать основу бытия – различие добра и зла. При полном отсутствии внешнего сходства с романом о Сатане Булгакова в этой повести Бромлей поражает глубинное сходство как концепции – неотменимость основного морального закона доказывается силами зла, – так и жанра, переплетающего теологию с эксцентрикой.

**Театр небожителей.** Прецедент «Птичьего королевства» Бромлей следует учитывать для булгаковского «Театрального романа»: так, например, культ отчетливо опознаваемого МХТ, который здесь, 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» (с. 26).

Однако, как и Булгакову в «Театральном романе», никакой пиетет не мешает Бромлей тут же переключиться в саркастический регистр:

«...Они носят головы на своих плечах с величайшей осторожностью. Они работают неслыханное количество часов в сутки, и единственное, что их переутомляет, – 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» (с. 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-м» (с. 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; парчовые 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 половодьем толпы свою голову укротителя зверинца, подобную белой хоругви. <...>» (с. 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

верблюду, 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, содрогаясь 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!

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

Маленький, ярко белокурый, с озорной и кроткой мордочкой гениальный Богомолов, поблуднев от серьезности, сказал несколько слов о родословной верблюда. Хохотали и плакали, хохоча. Он уронил слезу, извинился и, кланяясь, вынул ослепительный платок. Аплодисменты» (с. 33–34).

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 угрожающе и вдохновенно.

„Проездом чересь – то есть сквозь 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?» (с. 34–35).

Здесь точно изображен эстрадный номер «Гастроль Джона Личардсона настоящего», созданный актером МХАТа Владимиром Поповым. Он же – В. А. Попов-Транио (впоследствии ставший известным киноактером) – 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 чудесом и чудесами...»<sup>138</sup>

Номер этот не годился для широкой публики, которая не понимала пародий 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.

---

<sup>138</sup> Актеры и режиссеры. Театральная Россия. М., 1928. С. 103–104.

Приметы нового времени. 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 Бромлей решает метонимически, через значимые детали. Вот как рассказывается о сдвигах в системе актерских амплуа в связи с советизацией театра к середине 1920-х:

«Актерские амплуа в эти годы перекошились. <...> Например: искали мускулистого героя с маленькой моложавой головой. Не было таких. В результате заказали мускулатуру, и ее носил актер на орущие роли. В сезоне 1924 г. он сыграл 253 спектакля» (с. 8).

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 вдвоятеро, они стали неизбежны в народных сценах. Вообще резонеры играли все. 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» (с. 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 вдвоятеро? Потому что уровень пьес сознательно понижался, шло запланированное оглупление публики, все объяснялось, причем на самом примитивном уровне.

Почему любовников почти не осталось? Потому что носители мужского начала – самостоятельные, независимые, добивающиеся своего герои – казались несовременными теперь, когда личная жизнь стала не важна по сравнению с политической злобой дня. Поэтому такие персонажи должны были молчать, в сюжете им делать нечего, кроме как гибнуть.

**Реставрация.** В «Птичьем королевстве» отразились стремительные духовные перемены, суммируемые как моральная деградация театра. Революционный театр Вахтангова ушел в воспоминания. Налицо реставрация допотопной рутинности, утрата духовного активизма, характерного для Серебряного века и первых пореволюционных лет. 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 все для всех. Но старая Москва сидит в его углах, и запах дореформенных сигар никогда не покинет красного штофа наших портьер» (с. 11).

Революция – потоп, который живописал Маяковский в принудительно насаждавшейся во всех театрах «Мистерии-буфф», – схлынула, но в середине 1920-х выяснялось, что уцелел не тот великий русский театр, который создавали Станиславский, Немирович, Сулержицкий,

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» (с. 7).

Автор идет нетореными 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 рождаться на сцене чудовищно, великолепно, хочет ценою всего в мире осуществиться, выкричать душу, выхотывать всеми струнами тела, до сотрясения печени, до вывиха челюстей, хочет убить, наконец! – убивать хочет каждый. – И потеть, плакать, молиться, показываться, мстить» (с. 24–25).

Любям необходима возможность отождествиться с актерами и прожить несколько часов чужой жизнью, испытать необычайные 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. Утконосая 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» (с. 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».

**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 актер» (с. 39).

Это, конечно, Станиславский, вернувшийся из затяжного европейского турне, во время которого часть труппы решила не возвращаться в Россию. Во втором МХАТе действительно имело место самоубийство – с собой покончил актер Верещагин, случилось это в 1924 году, о чем упоминает в мемуарах А. Дикий.

Другой узнаваемый театральный 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» (с. 72).

У Бромлей этот персонаж не привязан к описываемому театру. Михоэлс пострадал от того, 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-м Грановский решил во время гастролей театра остаться в Германии. Театр же вернулся, но в нем начались мучительные проблемы.

## **Конец ознакомительного фрагмента.**

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.