



В зеркале писем

Мнемозина: Документы и факты из истории отечественного театра XX века. Выпуск 8. Редактор-составитель В.В. Иванов. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2023.

Каждый выпуск «Мнемозины», этой прапраправнучатой племянницы «собрания сочинений в стихах и прозе», альманаха с тем же названием, издаваемого двести лет назад В.К. Кюхельбекером и В.Ф. Одоевским в Москве, – праздник для историков театра. Однако восьмой номер претендует на прямое родство с предшественницей, поскольку множество материалов, опубликованных в нем, обладают несомненными литературными достоинствами, и читать этот выпуск – двойное блаженство. Читать его медленно, соединяя открытия, заполняющие личные пробелы в истории русского и советского театра, с удовольствием от поглощения эпистолярной прозы. Читать, исследуя каждый комментарий, оценивая случайные (а может быть и нет) пересечения разных глав. Вести диалог с личностями, ушедшими в иной мир еще до твоего рождения...

Лежащий в основании композиции альманаха хронологический принцип не обманывает: этот номер представляет главным образом не объекты или факты театральной истории – на первый план здесь выходят ее субъекты, иными словами, личности, так или иначе связанные с отечественным театром первой половины XX в. Частично это личности второго или третьего плана, не задержавшиеся в большой истории театра, не имевшие великих свершений. Тем интереснее

описываемый ими мир, поскольку в материалах почти не ощущается ангажированность. Личные письма, дневники и записки – страницы, как правило, не предназначенные для посторонних глаз. Здесь есть архивные материалы, много лет пролежавшие в ожидании пристального взгляда исследователя, как, например, письма Е.В. Шик-Елагиной к П.А. Маркову или дневники И.М. Кудрявцева. А есть и захватывающие, тянущие на роман-фикшн сюжеты о том, как переписка семьи Чеховых и семьи Бонер по воле случая оказалась в руках финского театроведа Лийсы Бюклинг. В целом альманах представляет собой полифонию голосов, являющих субъективные взгляды на события театральной и просто истории. Например, попытка Василия Лужского обнародовать собственный взгляд на историю МХТ: от рождения и взлета до жестокого кризиса начала 1930-х гг. (в публикации Марии Львовой). И рядом – личный взгляд на события тяжелейших лет мхатовской истории «из подполья» дневников Ивана Кудрявцева, опубликованных Татьяной Горячевой.

Также интересен альманах с точки зрения социальной и культурной антропологии: здесь представлен широчайший спектр субъективных реакций на исторические, бытовые, этические и эстетические факторы. Мы можем понять не только мировоззрение людей этих эпох, но и модус вивенди, с этим мировоззрением связанный. Эта особенность просматривается особенно четко на исторической дистанции 1920-х – начала 30-х гг. Тема скитаний, кочевничества актера, режиссера или труппы разворачивается параллельно с темой эстетических, организационных, этических сдвигов, сотрясающих российский/советский театр того времени. И, конечно, сквозь личные истории пунктирно просвечивает история первых трех десятилетий XX в.: в основном России/СССР, отчасти – Европы, Америки, Палестины.

Открывает альманах «Дневник вольноопределяющегося». Этот сюжет, представленный Марией Хализевой, проливает свет на формирование личности Леопольда Сулержицкого, театрального подвижника, без которого трудно представить историю раннего МХТ и его Первой студии. Эта незаурядная, мятежная личность (я бы назвала его «русским Штайнером») оказала влияние, воспитала, вдохновила многие таланты российской сцены. С другой стороны, драматический сюжет отказа Сулержицкого от воинской присяги, исповедальная запись хроники дней и месяцев, проведенных в отделении для душевнобольных, а затем мучительное, вынужденное решение покориться общественным нормам отразились в драматургии Льва Толстого. Автор публикации указывает:

«В незаконченной пьесе Толстого “И свет во тьме светит” слышны отзвуки реальной истории Л.А. Сулержицкого и его трагически неудавшегося отказа от военной повинности (как указывает Е.И. Полякова, первой обратила на это внимание Л.М. Фрейдкина)»¹. Интересно, что герой этой не слишком известной драмы Николай Сарынцев – alter-ego автора. В этом-то, вероятно, и заключалась главная для Толстого сложность создания пьесы. Страстное желание выговорить там «самое главное», художественно исследовать болезненные неразрешимые проблемы своей семьи не находило адекватных инструментов в палитре писателя. Самого Толстого, вероятно, смущала схематичность противостояния протагониста и семьи:

Николай Иванович. ...Ведь нельзя жить так, не зная, зачем мы живем.

Марья Ивановна. Жили же мы так, и очень хорошо жили².

Характер же отказавшегося от военной присяги князя Бориса Александровича Черемшанова, отвергнутого жениха дочери главного героя, почти не представлен в действии, хотя история его заточения в психиатрической клинике – один из главных событийных узлов. Герой в основном присутствует в рассказах о нем, и личность князя, честно говоря, мало интересна в драматическом отношении; он – тот, кто разделяет идеи протагониста, не более: «Он сам говорил мне, что оттого и вышел в отставку, что понимает, что нет более не только беззаконной, жестокой, зверской деятельности, как та, которая вся направлена только на убийство, но что нет унизительнее, подлее ее – подчиняться во всем и беспрекословно первому встречному, старшему чином; он все это знает»³.

Тем более интересно читать дневник человека, бывшего прототипом толстовского героя, – текст, полный противоречий, радости и отчаяния, вызванного собственным заключением в доме скорби, где автор дневника с удивлением обнаруживает доброе и заботливое к себе отношение (добродушный тучный доктор, называвший больного голубчиком: «Вот вы какой бледненький, малокровный»⁴). Порой в описании быта больницы, ппциентов и их историй проскальзывают мотивы написанной А.П. Чеховым в ту же эпоху «Палаты №6»: «Доктор иногда ужасно много со мной разговаривает, и часто как с больным, часто как со здоровым»⁵. Еще одно пересечение с Чеховым возникает в рассказе о больном из немцев-колонистов, который, надиктовав Сулержицкому нежное письмо домой, не смог вспомнить никаких подробностей

адреса, кроме Саратовской губернии. Здесь автор публикации видит влияние на рассказ Ирины в «Трех сестрах».

Разумеется, этот материал интересен не только подобными референсами. «Дневник вольноопределяющегося» важен для осмысления вечного конфликта личности и социальных институтов, будь то государство или семья. Пребывание в больнице постепенно отягощается давлением на автора дневника и со стороны казенщины, и со стороны отца, и – в конце концов – Сулержицкий соглашается принять присягу: «Как это было отвратительно, подло, тяжело. Я чувствовал такую злобу на всех, такую ненависть, что еле удерживался. На меня нашло бешенство, мне хотелось все побить, переломать, чтобы ничего не было <...> Метался из угла в угол, не верил, что это случилось. Бранил всех и себя больше всех»⁶.

Зная события дальнейшей жизни «вольноопределяющегося», можно предположить связь между этическим и эстетическим: осознав невозможность существования в гармонии с миром реальности, Леопольд Сулержицкий обретает ее подобие (или ее саму?) в столь ненавидимом его учителем Толстым театре. Там конструирует он волшебные миры, где царят законы этики ненасилия.

Интересно, что следующий материал – публикация петербургского историка театра Петра Николаевича Гордеева «“Все говорят о жертвах. Очень мало о долге”: Письма А.И. Сумбатова-Южина М.Н. Сумбатовой (1917)» – погружает нас в вихрь российских событий 1917 г., до которого Сулержицкий не дожил... Любопытно, что эти современники, бывшие свидетелями одних и тех же событий (рождения и расцвета МХТ, русско-японской войны и первой русской революции, ухода и смерти Толстого, начала первой мировой и т. п.), все-таки видели разную историю и разную Россию: Сулержицкий родился и умер в Российской империи, Сумбатову-Южину довелось пережить ее крах и полную перестройку всех социальных институций, включая театральную. На его долю выпало быть не только свидетелем, но в какой-то мере участником этих событий. Будучи вовлеченным в преобразования организационных структур императорских театров в отсутствие императора и самого института императорской власти, А.И. Сумбатов-Южин, кажется, отдает всю энергию, все жизненные силы своему делу. Сквозь энтузиазм первых весенних писем 1917 г. из Петербурга, где чувствуется радость администратора, мечтающего поставить театральное дело на «правильные рельсы», уже мерцает растерянность человека, пока еще не желающего

признаться себе, что его мечты о свободной России катятся в бездну. Упомянув о том, что «ленинцы палили и пытались свергнуть Временное правительство», тут же прибавляет: «Теперь все спокойно, и Правительство крепче, чем было...»⁷

Летом тревога автора усугубляется. Кажется, что единственная возможность одолеть смутные времена – отдать себя всецело ежедневной работе «по реорганизации всех корней дела». Ноты тревоги сменяются цельными пассажами о «текущем политическом моменте»: «Вообще, корабль сорвался с якоря, машина изломана, но сам корабль еще мчит на волнах. Если стихнет буря, он может не погибнуть»⁸. К осени, когда все сметы утверждены, проделана и закончена колоссальная работа, у адресанта возникает ощущение, что время, энергия и силы потрачены впустую. Закончив работу в правительственной комиссии, автор полон нехороших предчувствий: «Кто у нас будет правительством, когда ты будешь читать это письмо?»⁹ Крик отчаяния: «Маруся, запомни мои слова: спасут Россию, и – по-моему – спасут наверное, но не скоро – события, а не речи и совещания»¹⁰ – сменяется чисто деловой сентябрьской телеграммой: «Ввоз продуктов Москву разрешен без обысков жду тебя нетерпеливо крепко *Саша*»¹¹.

Существенно, что в предисловии П.Н. Гордеев подробно представляет нам личность адресата писем Сумбатова-Южина – княгиню Марию Николаевну Сумбатову (урожденную баронессу Корф) – и, цитируя ответные письма жены из имения, вводит нас в контекст непростой, а часто и небезопасной жизни семьи Сумбатовых-Южиных весной и летом 1917 г. Переплетение исторического и личного в текстах писем заряженного на «деяние для общего блага», опытного в делах и вместе с тем эмоционального человека заключает в себе интереснейший ресурс и для историка, и для социального психолога, и для театроведа, и для обычного читателя.

Композиционная особенность альманаха заключается в том, что главы, где присутствие исторического контекста значительно, смонтированы с материалом, относящимся к чисто эстетическому феномену, который можно в какой-то мере рассматривать как триумфальную победу воцарившегося с осени 1917 г. нового порядка вещей, – мейерхольдовскому «Ревизору».

Эта находка помогает читателю перелистнуть одно из самых кровавых и судьбоносных десятилетий истории России и очутиться в СССР второй половины 1920-х гг.

Казалось бы, проходившая последние 30–40 лет активная «ревизия “Ревизора”» не должна оставить белых пятен для театрального исследователя – ан-нет! Материал, опубликованный Ольгой Купцовой – «Мейерхольд, откомментированный “Ревизором”». Случай А.Л. и Ю.Л. Слонимских» – не только раскрывает личности и взаимоотношения двух театральных деятелей первой половины XX в. Переписка брата и сестры вновь дает повод для размышлений о том, в каком театральном контексте проходили гастроли «советского» Мейерхольда во Франции (1930) и как протекал сложный процесс рецепции поэтики режиссера в среде русской художественной эмиграции. Письма Юлии Слонимской к брату Александру отсылают читателя к началу этой истории, а вступительная статья Купцовой погружает нас в ее кульминацию и финал. Интрига заключается в том, что знавшая Мейерхольда в 1910-х гг. в Петербурге Юлия с изрядным скепсисом принимала восторги брата относительно его «Ревизора» (на фоне достижений французского театра 1920-х гг.): «Мне кажется, тут есть опасность той китайской стены, за которой в силу дальности расстояний и трудностей передвижения вы все живете. Мне очень хотелось бы, чтобы ты приехал сюда просто увидеть другое искусство, другие вкусы». Но – как следует из вступительной статьи – она была буквально «шокирована» «Ревизором» и стала горячей защитницей спектакля в публичном пространстве. Переписка полна и подробностей взаимоотношений членов «разорванного» напополам семейства Слонимских, бытования эмиграции, передачи личных вещей, постоянных забот по обе стороны границы о заработке и т. п.

С другой стороны, этот материал ценен публикацией конспекта и полной стенограммы лекции А.Л. Слонимского о комедии «Ревизор», с которой он выступил в ГосТИМе. Полностью приводится здесь и стенограмма обсуждения этой лекции на труппе 15 марта 1926 г., в котором участвовал и сам Мейерхольд. Конечно, и содержание лекции, и стенограмма уже вошли в научный обиход, однако, читая конспект лекции, ее запись и обсуждение, мы можем еще раз восхититься не только историческим методом разбора пьесы, но и виртуозным умением Слонимского переходить от исторического дискурса к современным театральным реалиям, связывать исторический, литературный и театральный контексты. И, даже если оставить в стороне обсуждение вопроса о режиссерском праве на изменение текста («Я должен напомнить, что при обсуждении театральной работы нельзя ставить вопрос так: был ли бы доволен Гоголь»¹²), можно воспринимать обсуждение

доклада как учебное пособие для диалога ученого и режиссера, теоретика и практика. Диалог между Слонимским и Мейерхольдом, несмотря на напряженность, кажется весьма продуктивным. Этот материал сам может сам стать предметом инсценировки.

Еще одна известная и прекрасно изученная фигура истории театра XX в., представленная здесь, – Михаил Чехов. Публикация Лийсы Бюклинг «Из писем Михаила и Ксении Чеховых Жоржет, Георгу, Алис и Анне Бонер (1931–1935)» дополняет уже прочерченный финской исследовательницей и другими историками театра путь выдающегося актера и создателя одной из театральных систем XX в. в эмиграции.

Уникальность этого материала состоит в том, что автор публикации лично получила письма из архива Жоржет Бонер, в 1980–90-х гг. – известной швейцарской художницы, исследователя и писателя, с которой познакомилась в 1995-м в Цюрихе. Переписка семьи Чеховых с Бонерами велась на немецком языке, и читателю тексты представлены в переводе О. Федяниной и З. Бороздиновой. Читая письма, мы вновь погружаемся в самые сложные годы чеховской эмиграции, промежуточность положения актера и режиссера в начале 1930-х гг. обусловлена неудачей и «скоропостижной кончиной» Театра Чехова в Париже. Причиной стал, как известно, финансовый и творческий провал большого проекта Михаила Чехова в Париже – спектакля «Дворец пробуждается», над которым он работал вместе с Жоржет Бонер и который частично финансировал ее отец. Эта неудача обусловила невозможность планируемой постановки «Дон Кихота» с Чеховым в главной, так никогда и не сыгранной роли. Долгая работа над «Дон Кихотом» в России (спектакль был отложен, и это послужило спусковым крючком в решении актера эмигрировать) должна была триумфально закончиться премьерой в Париже.

Переписка захватывает именно этот кризис. Помимо житейских, знакомых каждому эмигранту, подробностей жизни Чеховых в Прибалтике (путь актера и режиссера полон изнурительной работы, разочарований в коллегах, судорожных попыток ухватиться за все, что ему предлагают, обсуждений несбывшихся проектов), в письмах ведется речь о творческих материях.

Постепенно читатель знакомится с незаурядной личностью Жоржет Бонер, той, кто в молодости не только видела большинство постановок Чехова в Европе и его актерскую игру, но была собеседницей и соучастницей его творческих планов, свидетельницей отчаяния, разочарований и новых надежд. Доктор философии, постановщица, исследовательница,

она, по замечанию самого Чехова, «была талантлива, остроумна и обладала богатой, живой фантазией». В предисловии Лийса Бюклинг приводит более интересное мнение самого Михаила Александровича о своей корреспондентке: «Ей, этой милой и красивой Жоржет, я и рассказывал мою сложную теорию ритма и композиции в применении к театру. Но для нее мои мысли не были сложными. Напротив, своими вопросами, советами и рассуждениями она возносила меня на такие философские высоты или загоняла в такие тупики новейшей психологии, что я уже начал побаиваться: уж не слишком ли простоваты мои измышления?»¹³

Размышления о ритме настолько захватывают Чехова в эти годы, что сама типографика его писем (фотокопии некоторых из них приведены в издании) напоминает музыкальную партитуру. После прочтения этого материала у меня возникла мысль, что, сложись исторический контекст иначе, Жоржет могла бы стать незаменимой соратницей Михаила Чехова, сорежиссером спектаклей, где он бы сыграл новые роли. Тем более, что ученик и помощник Чехова Виктор Громов, с которым актера связывало множество совместных проектов, летом 1934 г. вернулся в Москву. Увы, такого сотрудничества не случилось, но их дружба, продолжавшаяся до самой кончины великого актера, могла бы лечь в основу увлекательного романа в духе «Обладать» Антонии Байетт.

Еще одна история труппы, работавшей в Европе в эти годы, представлена в выпуске составителем, автором и вдохновителем альманаха Владиславом Ивановым. Это «Гастроли “Габимы” в зеркале писем Л.М. Пудаловой (1926–1929)». Трехлетние гастроли студии «Габима» – основная тема писем актрисы, и длительность пребывания театра вне СССР позволяет проследить процесс адаптации эмоционального, привязанного к семье, к Москве и к советским реалиям человека к кочевому образу жизни. Тексты, которые автор публикации определяет как «явление на грани быта и искусства», интересны во многих отношениях. В них раскрывается творческий механизм «Габимы», внутренние течения, удерживающие труппу вместе, и те, что раскалывают ее. Но главное достоинство этого материала мне видится в воссоздании внутреннего облика актрисы, ее восприятия мира, изменений, происходящих с ней, ее увлечений, суждений, капризов, эмоциональных подъемов и срывов. О чем она пишет? Следуя ее же словам, – «о том, что видела. В каждой стране. Об Америке. О Палестине. О Франции. О Германии. О Праге. О Голландии. О Загребе. О пароходе. Об анекдотах в пути. О быте. Характере. Людах. Искусстве. О личностях»¹⁴.

В зеркале писем мы находим и отражения важнейших маркеров искусства эпохи. Например, посмотрев знаменитый спектакль Эрвина Пискатора «Распутин, Романовы, Война и взбунтовавшийся против них народ» (1927), актриса восхищается режиссурой: «Постановка грандиозная, масса кино – вообще Пискатор прямо убивает свои спектакли кино. Не потому, что плохо, а наоборот – очень хорошо. И кино явно превалирует над сценой. Крупней, выразительней, ближе – прямо к сердцу. Мейерхольд пользовался кино весьма скупой, а этот щедро вовсю. Вставил туда и Ленина, и Троцкого, и Керенского, и Франц-Иосифа»¹⁵. Этот взгляд отчасти совпадает с впечатлением от спектакля В.И. Немировича-Данченко. Посмотрев его летом 1928 г., режиссер позже отмечал: «Я видел применение кино в оформлении Пискатором спектакля “Заговор императрицы”. Эта постановка была им сделана сильно, и драматическая сторона спектакля как бы подчинилась кино. С этим я и не хочу согласиться, а потому считаю, что Пискатор не разрешил вопроса, хотя отдельные сцены, особенно народные, были очень удачны»¹⁶. Оценка Владимира Ивановича здесь – режиссерская, она ангажирована собственным замыслом использовать кино в постановке романа Л. Толстого «Воскресение». Он находит, что прием внедрения кино в театральные спектакли Пискатор использует непродуктивно. Оценка же Пудаловой – актерская, она восхищена режиссурой, критике здесь подвергается Пауль Вегенер, чей Распутин, по мнению актрисы, не идет ни в какое сравнение с Распутиным Николая Монахова.

Кинематограф конца 1920-х гг. захватывает Пудалову: «Я здесь кино пью как вино. Ежедневно»¹⁷. «У нас в Москве, вероятно, шла, идет или будет идти эта картина с Чарли Чаплиным “Золотая лихорадка”. Прекраснейшая фильма. Мы ее по 4 раза глядели»¹⁸. Оказавшись в Нью-Йорке в конце 1926 г., мимоходом замечает: «В одном из кино идет “Потемкин” – что делается – толпа»¹⁹.

Вот еще одна любопытная деталь эпистолярного текста – эмоционально, порывисто, отношение актрисы к городам: «Париж! Господи, чудно даже сравнивать. Есть такие чудачки, которым Берлин безмерно больше нравится, но я думаю, это или из оригинальности, или из тихого помешательства, что почти все равно»²⁰. «Город-сказка. Мечта. Город – нарочно. Таких улиц, таких площадей, таких бульваров – нигде. Что такое Вена, я забыла. Не помню. Как не было»²¹. В интонациях возникает человеческое и женское, она прощается с Парижем словно с возлюбленным: «Парижа жалко до слез, до мученья. Милый, чудный, хороший. <...>

Париж – это сон сумасшедший»²². И вот, как ветреная любовница, Пудалова уже готова пасть ниц перед другим великим городом: «Париж остается Парижем. Но Нью-Йорк (Боже мой, Нью-Йорк) поражает. Я ахнула, выйдя из портала в порту на улицу. Ну что картинка... Я вам говорю, черт его знает»²³. Встречаются в письмах и настоящие литературные жемчужины. Описывая палестинские пейзажи, перо актрисы как будто заражается пряным восточным духом: «Ночи здесь проклятые, колдующие, бархатные, прекрасные, восточные, большеглазые – не расскажешь. Как прикосновение. Здесь есть тот Восток, который манит – 1001 ночь – сказка, легенда, картинка, неподвижность, лень, гордость и тот, который я не терплю, – шум, тарарам, грязь, масло в глазах»²⁴.

По понятным причинам в письмах почти нет упоминания о политике, однако одна деталь привлекла мое внимание. Любовь Пудалова описывает, как среди актеров «Габимы» обсуждалась ситуация с осуждением и высылкой из СССР Л. Троцкого и реакцией на это его соратников по оппозиции – Зиновьева и Каменева, их быстрое отречение от собственных убеждений, публичные проклятия в адрес товарища и единомышленника: «А я подумала, подумала, да и сказала. Ну, кто, в самом деле, бросит в них камнем? Ведь иначе они же обречены на полное безделье, на внутреннюю эмиграцию буквально. <...> Конечно, измена каждого из них есть, поскольку она есть, но поразмыслив, ведь останься они с ним – это было бы только рыцарством. Потому что обрекало на эмиграцию опять-таки. А кому это нужно? Рыцарство?»²⁵ В этой реплике проявляется проходящая почти через все материалы мучительная коллизия: какова цена жизни согласно собственным убеждениям? И какова цена измены себе самому? В Российской империи? В СССР? В эмиграции?

В этом отношении принципиален и материал «Письма Е.В. Шик-Елагиной П.А. Маркову (1923–1930)», опубликованный Зинаидой Удальцовой. О личности Е.В. Шик-Елагиной или, как она названа в одном из писем, Лили Шик, «сведения приходилось собирать по крохам». Как сказали бы сегодня – личность «не медийная», ничем не зацепившаяся в истории театра, ничем не отмеченная. Но, судя по ее оригинальным, умным, внятными письмам и «крохам» тех сведений, которые тщательно собрала публикатор – личность выдающаяся, сильная, цельная, сознательно и по вдохновению связавшая свою жизнь с театральным искусством. Познакомившись с Павлом Марковым в Третьей студии, в центральный орган управления которой актриса входила в начале 1920-х гг.,

Лиля Шик принимает его – тогда начинающего режиссера – под свое крыло. За следующие семь лет переписки Марков становится одной из ключевых фигур московской театральной жизни, тогда как Шик-Елагина, покинув Третью студию и переехав в Ленинград, продолжит поиски себя, которые так и не приведут к видимым результатам.

Этот драматический процесс, отраженный в «эпистолярных эксцессах», как сама Шик-Елагина называет свои послания Маркову, способен увлечь даже не погруженного в историю театра читателя. Конечно, на страницах писем разбросаны горошины фактов, важных для исследователя. Например, забавные подробности провальных в финансовом отношении гастролей Третьей студии в Северной Европе и Германии: «Для примера могу сказать, что для того, чтобы заплатить за стирку белья, я 3 дня не обедала»²⁶. Здесь есть точка пересечения с другим материалом, опубликованным в этом выпуске «Мнемозины», – «Пробить брешь молчания». Неоконченное письмо для стенгазеты, где Василий Лужский с обидой пишет, что именно МХТ по-меценатски (вроде Морозова) «помог выкрутиться Третьей [студии] из ее первой поездки за границу»²⁷. Свидетельства автора писем о гастролях Третьей студии, о внутренних противоречиях и расколах, зрительские впечатления от «Ревизора» Н.В. Петрова, «Пушкина и Дантеса» К.П. Хохлова или «Джона Рида» И.Г. Терентьева, конечно же, важны, но для меня как читателя принципиально другое. В одном из первых писем Шик-Елагиной есть замечательное рассуждение о фрагментарности: «То есть жизнь Ваша не слитный процесс, а цепь фрагментов – это и на протяжении биографии, и в каждом отдельном дне. Такова манера души... ставить себя в мире и воспринимать его»²⁸. Она грезилась о карьере актрисы, но играла у Е.Б. Вахтангова лишь бессловесные роли, занималась литературной деятельностью – и на этой ниве обладала явными способностями, но не написала ничего значительного; была вдохновляющим студентов театральным педагогом, привнесла дух мхатовских студий в ленинградский техникум театральных искусств (теперь РГИСИ), но тяготилась преподаванием и не сделала карьеры и там. Везде и всегда искала людей, с которыми была бы «общая душевная и духовная культура», и бескомпромиссно разрывала с теми, с кем подобной общности не нашлось. В письмах предельно прозрачен внутренний надлом Шик-Елагиной: «Ну вот, Павлушечка, милый мой. Простите за бездарное письмо. Где-то в “нутре” у меня дрожит сейчас лирическая нота, но не находит форм своего воплощения на

сием листе»²⁹. Ее лирическое отношение к Маркову прорывается сквозь иронию и самоиронию: «Павлуша! Сегодня во сне я увидела, что у Вас выросли огромные черные усы – это меня сильно взволновало и побудило написать Вам письмо»³⁰. Но и «роман в письмах» не приносит счастья Шик-Елагиной, в одном из последних она горько замечает: «На ответ не очень рассчитываю – Вы меня так приучили, но если напишете, Павлуша, буду очень рада»³¹. В этом сюжете есть и поэзия поражения, и зерно ненаписанной драмы.

А в это время сам «Павлуша» разгуливает по страницам другой главы «Из дневников Ивана Кудрявцева (1933–1935)», принимая активное участие в событиях, сотрясающих МХТ в те годы: восстаниях, собраниях, обсуждениях, интригах... Об этом материале, существенно дополняющем содержание уже опубликованной в 2019 г. объемной книги дневников актера под редакцией Анатолия Смелянского, стоит написать отдельную статью. Здесь важен и взгляд актера на исторические события в переломную для СССР эпоху, и баланс исторического и субъективного в оценке мхатовских событий, но главное – сама личность Ивана Кудрявцева, которую во вступительной статье Смелянский совершенно справедливо сравнивает с героем «Записок из подполья» Достоевского.

Сегодняшний интерес театра к документу, будь то исторический эпистолярный текст, научные данные, реальные сертификаты, бланки, патенты и т. п., высветляет еще один ресурс, заложенный в материалах восьмого выпуска «Мнемозины». И драматурги, и режиссеры могут найти здесь великолепный материал для вдохновения, для пьесы и спектакля, где настоящее изучается посредством прошлого.

Наталья Скороход

¹ «Записки вольноопределяющегося» Л.А. Сулержицкого (1895–1896) / Публ., вступ. статья и коммент. М.В. Хализевой // Мнемозина: Документы и факты из истории отечественного театра XX века. Выпуск 8. Редактор-составитель В.В. Иванов. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2023. С. 49.

- ² Толстой Л.Н. Светит, но не греет // Толстой Л.Н. Собрание соч. в 22 т. Т. 11. С. 219.
- ³ Там же. С. 241.
- ⁴ «Записки вольноопределяющегося» Л.А. Сулержицкого (1895–1896) // Мнемозина. Выпуск 8. С. 26.
- ⁵ Там же. С. 30.
- ⁶ Там же. С. 43–44.
- ⁷ «Все говорят о жертвах. Очень мало о долге». Письма А.И. Сумбатова-Южина М.Н. Сумбатовой (1917) Публ., вступ. статья и коммент. П.Н. Гордеева // Мнемозина. Выпуск 8. С. 62.
- ⁸ Там же. С. 77.
- ⁹ Там же. С. 81.
- ¹⁰ Там же.
- ¹¹ Там же. С. 82.
- ¹² Мейерхольд, откомментированный «Ревизором». Случай А.Л. и Ю.Л. Слонимских. Публ., вступ. статья и коммент. О.Н. Купцовой // Мнемозина. Выпуск 8. С. 130.
- ¹³ Из писем Михаила и Ксении Чеховых Жоржет, Георгу, Алис и Анне Бонер (1931–1935) / Публ., вступ. статья и коммент. Л. Бюклинг. Пер. с немецкого О.В. Федяниной и З.В. Бороздиновой // Мнемозина. Выпуск 8. С. 486.
- ¹⁴ Гастроли «Габимы» в зеркале писем Л.М. Пудаловой (1926–1929) / Публ., вступ. статья и коммент. В.В. Иванова // Мнемозина. Выпуск 8. С. 315.
- ¹⁵ Там же. С. 306.
- ¹⁶ *Немирович-Данченко В. И. Нужны опыты // Современный театр. 1928. № 43. С. 678.*
- ¹⁷ Гастроли «Габимы» в зеркале писем Л.М. Пудаловой (1926–1929) / Публ., вступ. статья и коммент. В.В. Иванова // Мнемозина. Выпуск 8. С. 258.
- ¹⁸ Там же. С. 315.
- ¹⁹ Там же. С. 280.
- ²⁰ Там же. С. 268.
- ²¹ Там же. С. 259.
- ²² Там же. С. 267.
- ²³ Там же. С. 277.
- ²⁴ Там же. С. 316.
- ²⁵ Там же. С. 307.

- ²⁶ Письма Е.В. Шик-Елагиной П.А. Маркову (1923–1930) / Публ., вступ. статья и коммент. З.П. Удальцовой // Мнемозина. Выпуск 8. С. 198.
- ²⁷ «Пробить брешь молчания»: В.В. Лужский. Статья для стенгазеты (1931) / Публ., вступ. статья и коммент. М.В. Львовой // Мнемозина. Выпуск 8. С. 357.
- ²⁸ Письма Е.В. Шик-Елагиной П.А. Маркову (1923–1930) // Мнемозина. Выпуск 8. С. 191.
- ²⁹ Там же. С. 200.
- ³⁰ Там же. С. 212.
- ³¹ Там же. С. 225.