

ПРОБЛЕМЫ ТЕКСТА: ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ И ПРИКЛАДНЫЕ АСПЕКТЫ

УДК 130.2:314.743

DOI: 10.17223/23062061/20/2

О.Р. Демидова

«ЛАРЕЦ» М.Н. GERMANОВОЙ КАК ХРАНИЛИЩЕ ПАМЯТИ

Аннотация. *Представлен вариант интертекстуального прочтения воспоминаний М.Н. Германовой «Мой ларец с драгоценностями», развернутого в методологических процедурах семиотического анализа и герменевтической интерпретации. Основным объектом анализа является структурообразующий концепт воспоминаний – Память, имплицитно присутствующая в тексте в широкой семиотической парадигме: от Памяти-хранилища до Памяти-покаяния. Значительное внимание уделяется используемым мемуаристкой стратегиям выстраивания автообраза, образов значимых других, образов Московского художественного театра, Москвы и эпохи в целом.*

Ключевые слова: *память, воспоминания, мемуарный текст, дневник, эмиграция, ларец, драгоценности, театр.*

Статья основана на воспоминаниях одной из самых известных актрис Московского художественного театра Марии Николаевны Германовой (1883–1940), написанных в эмиграции в 1930-е гг. На титульной странице текста – примечание рукой Германовой: «Начала писать в 1931 г.», некоторые из последующих глав также датированы автором: «Эта глава написана в 1936 г.» («Софья»), «Эта глава начата в 1937 г.» («Агнес»), «Начата осенью 1937 г.» («Лотос»), «Январь 1938 г.» («Последняя глава») [1. С. 47, 108, 125, 179, 264]. Вероятно, общая авторская редакция книги осуществлялась не ранее конца 1938 – начала 1939 г.: к последнему абзацу семнадцатой главы «Прага», в котором рассказывается о праздновании двадцатилетнего юбилея творческой деятельности Германовой в столице Чехии, к упоминанию о поздравительной

телеграмме от московского МХАТа сделана авторская помета: «Декабрь 1938 г.» [1. С. 235].

Полное название воспоминаний – «Мой ларец с драгоценностями» – эксплицирует два основных образа, на которых держится текст: «ларец» как сакральное, закрытое, замкнутое на ключ, недоступное чужому взгляду личное пространство-хранилище и любовно собранные в нем и оберегаемые самые дорогие «драгоценности» души – «мечты и мысли», хранимые, как «ребенок под сердцем» [Там же. С. 59]. А предпосланный автором тексту эпиграф – контаминация двух строк пушкинского стихотворения «Вновь я посетил...» (1835) (у Пушкина: «Минувшее меня объемлет живо», у Германовой: «Минувшее я вновь переживаю...») – эксплицирует центральный концепт воспоминаний – Память-переживание, в ларце которой сохраняются сокровища души, накопленные на протяжении долгой жизни, и задает общую ностальгическую тональность мемуарного текста. Светлой и мудрой печали подводящего философский итог жизни пушкинского стихотворения, которое принято считать своего рода духовным завещанием поэта потомкам, у Германовой противопоставлен мотив сопровождавшей ее всю жизнь тоски, «тонкой боли в сердце», которую в живописи она выразила бы «далекими голубыми горами, нежным небом и высокими деревьями»: «С детства вселилась она в мою душу; как только себя помню – помню и эту тоску. Полосы тоски нападали на меня всю жизнь и до сего дня. И когда бы это ни было, чувство ее, ощущение ее, совершенно то же самое, что тогда в раннем детстве, что теперь в старости или что было в молодости и в зрелости» [Там же. С. 52]. Тоска эта могла быть светлой, связанной с молитвой, ожиданием перемен, восхищением красотой окружающего мира, влюбленностью, в том числе – в персонажей пьес, в которых Германова была занята в театре, но прежде всего – с присущим ей стремлением к идеализации действительности, к «другому миру», жившему в ее воображении как память о чем-то, существовавшем в прошлых жизнях других людей или только в ее мечтаниях: «Влюблялась я всегда искренне и пылко, но влюблялась в образ, созданный моей собственной фантазией и

исканьем души. <...> Но именно эта-то отвлеченность и придавала мистичность тем тоскливым и сладким увлечениям, словно из какого-то другого мира навевались они, проходили как дорогое воспоминание... Всегда сопровождалась она тоской, особенно когда образ был далекий и литературный. Тогда не образумливалась, не исцеляла так быстро проза, и я уносилась мечтами и тоской без удержу. Месяцами томилась и лелеяла я эту тоску по ком-нибудь, давно отжившем иногда или не существовавшем вовсе» [1. С. 124]. Однако с возрастом пришло понимание того, что «тяжка она, настоящая-то тоска», а светлая грусть молодости «была только пророческим предчувствием теперешних скорбей: потерь, изгнания, чужбины, озабоченной старости, обманчивой красоты...» [Там же. С. 88].

Сквозным для всего мемуара является образ ларца-копилки и хранилища памяти (ср., напр.: «Эти воспоминания о навсегда ушедшей и неповторимой ни в нашей, ни в следующей за нашей жизни я тоже храню, как драгоценности, в ларце моей памяти» [Там же. С. 160]). Образ неоднократно обыгрывается автором в тексте, представляя то заветными бабушкиными сундуками и укладками, с которыми связаны самые ранние детские воспоминания и начало формирования жизненных установок: «Бессознательно я стала подражать бабушке: стала молчать и терпеть, спрятав в укладку драгоценное приданое – мечты и мысли¹» [Там же. С. 59; см. также с. 57, 58]; то «хрупкой плетеной корзиночкой», подаренной мемуаристке в эмиграции как напоминание о той старинной фарфоровой коробочке, в которую Германова складывала свои украшения в счастливые московские годы [Там же. С. 253]. Однако в двадцатой, предпоследней и самой короткой главе воспоминаний, получившей название «Ноктюрн», Германова подводит предварительный итог жизни, обращаясь к себе и к тем, кто станет

¹ Присущая натуре и усиленная воспитанием староверки-бабушки замкнутость, стремление отгородиться от окружающих, уйдя в свой внутренний мир (молитву), обусловила парадоксальное соотношение приватного и публичного в жизни мемуаристки: публичная по роду профессиональной деятельности фигура – известная актриса, она стремилась жить как приватная персона, обрегая свою приватность от внешнего вторжения.

читать и оценивать ее текст¹, и образ намеренно семиотически снижается: наполненный сокровищами ларец утрачивает высокий сакральный смысл, оборачиваясь предметами сугубо бытовыми и при этом пустыми, «обманными»: «Ну вот, повытаскала вам из моего *ящичка* все драгоценности, которыми одарили меня Бог и жизнь. Вы, кто будете читать про них, молодые ли наши или, Бог даст, внуки мои, оцените их по-своему. <...> Я перебирала для вас мои ожерелья, колечки днем или при теплом свете вечерней лампы. Тогда камушки сверкали и смеялись, но часто закрывала я шкатулку, тушила свет, и в тиши ночи находили и на мою душу тени – предвестницы скорой тени смертной, и сердце настораживалось. <...> Ночь. Ночь. Остановка. Покой. Конец. <...> Ночь покойно, холодно смотрит на вас, судит безжалостно и строго; и стыд, и отчаянье, и жалость о том, что все так безвозвратно ушло, что нельзя поправить, давят душу. Ночь – одиночество, пустота, обман. Обман! Самая худшая из всех “неизгладимых обид”. То, что блистало днем, было ли действительно драгоценно? Не пуста ли *шкатулочка*? Не закрыть ли ее на ключ и не бросить ли ключ в море?» [1. С. 258] (курсив мой. – *О.Д.*).

«Ноктюрн» завершается обещанием еще одной главы, которую те, кому адресованы воспоминания, прочтут, когда автора «уже не будет», и предварительно названной «Смертью смерть поправ», – вероятно, таков был первоначальный замысел автора. Однако в январе 1938 г. была написана «Последняя глава», ставшая заключительной в окончательном варианте текста. В ней образы ларца и драгоценностей уходят вглубь, присутствуя имплицитно, но при этом вполне отчетливо просвечивая сквозь текст написанный. На первый план выходит образ Высшего Судии, а Память-переживание становится Памятью-покаянием, хранящей и по самой строгой мере переоценивающей все дурное и хорошее, темное и светлое, из чего складывалась жизнь мемуаристки. Еще одна намеренно неточная пушкинская цитата, из «Воспоминания» 1828 г. («Когда для смертного умолкнет шумный день...»), –

¹ Очевидное свидетельство того, что текст предназначался не только для чтения «чужими глазами», но и для последующей публикации.

«И с отвращением читаю жизнь мою» (у Пушкина: «И с отвращением читаю жизнь мою...») – работает как своего рода смысловой enjambement, возвращая читателя к «Ноктюрну» и вопросу об истинной ценности сохраненного в ларце Памяти. Отрицание ее в «Последней главе» лишь кажущееся, если вспомнить дважды повторенное утверждение автора в одной из предшествующих глав (Гл. XIII. Семья): «Ведь это все было – значит, и есть¹. <...> Я чувствую, что этого не может взять у меня никто, это всегда со мной, и я благодарю Бога за то, что есть – было – это счастье, и эту ладью, нагруженную сокровищем радости, я не отпускаю уплыть от своего берега, а как скупой запираю глубоко и только редко, только в “полночь” ухожу в эти потайные покои. <...> Слава Богу за радость, за красоту, за счастье, за Россию. Было это? Есть? Будет? Какая разница?!» [1. С. 191]. Подтверждением тому служит и финал актуализированного цитируемой строкой пушкинского стихотворения: «Но строк печальных не смываю».

В предпоследнем абзаце – своеобразном предупреждении потомкам – образы ларца и драгоценного дара окончательно сводятся воедино в образе построенного на песке дома, который «ломается и падает на безобразные куски» из-за «неистинного», «греховного», «без страха Божьего» обращения с дарами, «даже когда они и не спрятаны под спуд, а пущены честно и успешно в оборот» [Там же. С. 264].

«Ларец» Германовой – это ретроспективно разворачиваемый свиток судьбы, из которого растет Книга жизни, понимаемой автором как накладывающиеся друг на друга годы учения и годы странствий, последовательно выстраивающиеся в «двойную спираль» пути к себе и к Богу: «Во всякой жизни есть темные стороны, неприглядная иногда подкладка, грехи и ошибки, и свойственно иногда человеку исказить то прекрасное, что дает ему Бог и судьба, и во грех обращать эти дары. Но не это я вспоминаю, а благодарной памятью возвращаюсь к тому прекрасному, что дал

¹ Ср. утверждение С. Горного в написанной в эмиграции мемуарной книге «Только о вещах»: «Раз что было, значит, оно вечно» [2. С. 105]; подробный анализ мемуаристики Горного см.: [3].

мне Бог, – Россия, русская земля, русский народ. <...> Вспоминая, стараюсь останавливаться на том, что дает новый поворот “двойной спирали”, двигавшей и устремлявшей талант, Богом врученный. <...> Труден был мой путь оттого, что гнала “двойная спираль” все выше и выше» [1. С. 54–55].

В соответствии с этой авторской установкой складываются основные параметры текста: аксиология, структура, образы значимых других и тот образ самой себя, который мемуаристка выстраивает в тексте для тех, кому он адресован на внешнем и внутреннем уровнях. Внешние адресаты указаны прямо: мемуаристка либо непосредственно обращается к ним, либо называет их как своих эвентуальных читателей¹. В результате создается трехуровневая иерархия предполагаемых адресатов, выстроенная по принципу близости–отдаленности их во времени и пространстве: сын – эмигрантская молодежь межвоенных десятилетий – грядущие поколения. Представляется, однако, что основным адресатом текста является сама мемуаристка, использующая его как пространство разговора с собой, позволяющего в режиме обратной хронологии и диалога себя-теперешней с собой-бывшей заново пережить и переоценить различные коллизии своей жизни, себя и пройденный путь в целом, чтобы окончательно выверить систему ценностей, на которые опиралась и вокруг которых «выстраивала» и «собирала» себя. О том, насколько пристрастным был этот разговор и насколько тщательной – работа по созданию образа, свидетельствуют наличие нескольких вариантов текста и многочисленные авторские исправления в различных вариантах, купюры, контаминированные фрагменты, перекрестные отсылки, которые постарались учесть публикаторы воспоминаний.

¹ См., напр.: «Милый мой сыночек, пишу это я главным образом тебе и всем юным душам; хочу рассказать мой путь: как талант, данный Богом одной русской актрисе, развился в обстановке России, ее культуры, эпохи перед войной, которая была насыщена всякими возможностями»; «И вот увидите, милые, как суров всегда был мой путь», «С благодарной любовью буду рассказывать тебе о детстве», «Многое, многое не взыщется с вас, милые мои русские юные изгнанники, многое простится вам, когда вспомнится, что лишены были вы этого счастья, этой ласки земли вашей» [Там же. С. 54, 55, 69] и др.

наний¹. Об этом же свидетельствует сопоставление текста воспоминаний с текстом дневников, позволяющее проследить скрупулезную редакторскую работу Германовой над окончательным вариантом воспоминаний².

Четыре «кита» аксиологии Германовой – вера (православная), искусство (литература³, живопись и прежде всего – театр и МХТ как высшее воплощение самой идеи Театра), семья (главным образом сын), Россия (русская культура) и Москва⁴ как ее «сердце»⁵. Соответственно четыре главные ипостаси ее личности, на основании которых выстраивается образ – православная христианка,

¹ Подробнее об истории издания воспоминаний см.: [5. С. 45–46, 426].

² В Музее МХАТ хранятся дневники Германовой с 1904 по 1938 г.; фрагменты дневников 1917–1920 гг. опубликованы в томе воспоминаний [1. С. 267–341].

³ Ср. воспоминания о детских годах: «Страсть моя к чтению и восторг перед образами доводили меня до боли и тоски по ним. Подобно снам и мечтам, это была как бы вторая жизнь, жившая рядом с дневной, явной» [Там же. С. 65].

⁴ Москва появляется в тексте как город полноты жизни, романтики юности и молодости, надежды и счастья, ср.: «Грохочущая мостовая, сияющие на солнце купола, теплынь, цветущая сирень всюду в садах, приподнятое настроение»; «Прелесть ранней, наивной молодости, незабвенное обаяние Москвы, ее улиц и весенних сумерек»; «Для нас, москвичей, Москва, улицы, дома, ее камни, снега, воздух, – все было как бы близким существом. Оно сберегало, грозило, звало, умиротворяло...». Реальная и «разночинная», она противопоставляется «городу-сну» Петербургу, после «тихой, снежной, беленькой, низенькой, кривенькой нашей Москвы» представлявшемуся чем-то «необыкновенным», ненастоящим, «сказочным», литературным: «Петербург остался городом-мечтой Пушкина, городом-призраком Достоевского. Некоторые дома, особенно дворы, были совсем как декорации к романам Достоевского, да и все казалось как будто не в жизни, а в романе или поэме». После Октябрьского переворота «пышная красавица Москва превратилась в безобразную нищую»: «На улице не было привычного шума саней, лошадей, звона трамваев, колоколов. Было везде зловеще и тихо. <...> Магазины были опустошены, закрыты, пустые окна их темнели дырами от разбитых стекол, вывески сорваны, изрешечены пулями, дома тоже изъязвлены были пулями <...> Что-то было унижительное и оскорбительное в этой грязи и неряшливости, как будто кто-то нарочно изорвал, испачкал, сломал, измываясь над тем, что было лучшего и что дорого нам было и внешне, и внутренне <...> Эта загаженность прошлой пышности пригнетала отчаянием» [Т. С. 80, 88, 89, 159, 161, 199, 201].

⁵ Ср., напр.: «Кроме задач, относящихся к пути и к росту моего ремесла, – создание семьи, твоё детство, отъезд из России, сохранение семьи в беженстве» [Там же. С. 142].

актриса, мать, носительница усвоенной в раннем детстве и унесенной в изгнание основанной на православии русской культуры в ее дореволюционном изводе. Четыре основные группы значимых других:

– бабушка и мать: первая открыла красоту истинной веры в ее самом строгом старообрядческом изводе и задала основу личности (аскетизм, внутренняя дисциплина, терпение, послушание, совесть, стремление к чистоте помыслов, любовь к ближнему, отвращение к греху), вторая сердцем поняла и приняла стремление к театру и не чинила препятствий на избранном пути;

– великие актрисы (Ермолова и Дузе) как объекты поклонения и образцы для подражания¹; учителя и коллеги по МХТ;

– сын и муж;

– москвичи как квинтэссенция русскости; после отъезда из Москвы и из России – русские изгнанники обоих поколений.

В известной мере четырехчастность замысла нашла отражение и в структуре воспоминаний, по крайней мере повествовательного их блока, хронологически и тематически состоящего из четырех неравных частей, три из которых посвящены российскому периоду и повествуют о детстве (гл. I–IV), жизни в театре (гл. V–XII), семейных радостях, московском быте и крушении прежней безмятежно-счастливой жизни (гл. XIII–XIV²), а в четвертой (гл. XV–XIX)

¹ Ср.: «Ермолову чтила я всегда глубоко и верно, с детства и до конца. Это была необыкновенная актриса»; «В это время (в последний год гимназии. – *О.Д.*) вошел в мою жизнь образ Дузе. <...> Ей я доверила мои мечты, тоску, – все те сокровища, которыми душа так расточительно владеет только в молодости. Мечты о сцене слились с мечтой о Дузе. Любовь к ней тоже хранилась в тайне, как бесценное сокровище. И она была им поистине. <...> Образ Дузе заменил мне бабушку; он так же непреклонно вел меня, вел по пути возвышенного и в искусстве, и в жизни. <...> После бабушки никто так не помог, не воодушевил, как она». Показательно, что интенционально комплементарное сравнение с Режан Германова восприняла как «пустую, ничего не значащую гостинную фразу» [1. С. 76, 91, 92, 103].

² Показательно, что глава XIV не имеет названия, однако ей предпослан эпиграф – строка из стихотворения А.К. Толстого «Тщетно, художник, ты мнишь...» (1856): «Рушенье светлых миров в безнадежную бездну хаоса» [Там же. С. 196]; еще одна безымянная глава, одиннадцатая, воссоздает эпоху 1912 г. между ролями Грушеньки и Екатерины Ивановны: жизнь в именин Стаховичей в Орловской

идет речь о годах изгнания. Построенное в линейной хронологии повествование завершается в девятнадцатой главе; что же касается последующих двух глав, о которых уже шла речь выше, позволено предположить, что им исходно предназначалась роль эпилога-послания – идейно и эстетически завершающего воспоминания, но при этом отличного от основного корпуса текста иной жанровой специфики с выраженной оценочно-дидактической функцией.

Однако последовательность частей и глав, как и их объем (соответственно 30, 96, 20 и 50 страниц), обусловлена не только хронологическим принципом, но и значимостью каждого из описываемых периодов жизни для становления личности, тех «поворотов», из которых складывалась жизнь мемуаристки и о которых она впоследствии писала: «Вообще всегда все повороты моей жизни были очень резкие. Вся моя жизнь разбивается на совершенно отдельные куски, непохожие друг на друга. Менялось все. Создавалась совсем другая обстановка, другие люди окружали меня, и сама я менялась» [1. С. 89].

Детство – самое начало пути, когда закладываются определяющие дальнейшую жизнь основы характера; ср.: «Многого достигла, многого добилась я благодаря суровой школе бабушки. На огрубевших от моления коленках поднялась на многие высоты». Детские годы – «самые драгоценные, самые важные», к ним мемуаристка обращается «как к казначею во время нужды». Именно с той поры «двойной спиралью горело в детской чистой душе два чистейших пламени: искусства и религии. И не расставались эти два устремления никогда и потом, во все долгие годы пути». В детстве родились любовь к театру и мечта о нем, неотделимые от любви к Богу, и мемуаристка «замкнула <...> глубоко в сердце самое дорогое: мечту о сцене и религиозность». В детские годы

губернии, путешествия по Тульской, Вольнской, Полтавской, Рязанской губерниям, начало работы над пьесой Л. Толстого «Живой труп», постановку «Трех сестер», размышления мемуаристки о пьесах Чехова и природе актерского мастерства; в одном из вариантов мемуара главе предпослан эпитафия из стихотворения А. Плещеева «Всю-то, всю мою дорожку...» (1862): «Было время золотое, / Да как сон оно прошло...» [Там же. С. 162].

вместе с подружкой по гимназии Е. Рощиной-Инсаровой, чей отец держал театр в Кускове, Германова поклялась стать актрисой: «“Мы будем актрисами”, – шептала она с побледневшим лицом. И прижав руки к груди, и я повторяла за ней: “Будем, будем...” Как обет, как клятва звучали эти слова» [1. С. 54, 55, 58, 61, 129].

Самым значимым поворотом в жизни Германовой стало «открытие» для себя Московского Художественного театра. Первым виденным там спектаклем стал «Царь Федор Иоаннович», и после спектакля Германова «долго ехала домой. Предчувствия и зовы, какая-то сладкая тоска от радости нахождения, почти обретения, и страх, и вера закрутили душу как воронкой» [Там же. С. 88]. Театр уберег ее душу, со временем излечив от повальной «болезни эпохи» – декадентства и неотделимого от него культа индивидуализма, перераставшего в эгоизм¹; ср.: «Это было время расцвета индивидуализма. Мы все тогда носились со своими переживаниями, изысканными настроениями, берегли и холили наши индивидуальности. <...> Ницше, Гюисманс, Ибсен, Пшибышевский, Шницлер, Гауптман, Кнут Гамсун, Бальмонт, Верлен, Роденбах, Бёклин, Штук, Скрябин, Вагнер и им подобные художники творили наши вкусы. <...> Я, грешным делом, пила уксус в погоне за интересной бледностью. Наслаждалась длинными, медленными прогулками, без цели, по незнакомым, безлюдным улицам, лучше всего вдоль стены какого-нибудь сада». Поступление в Школу Художественного театра, в отношение к которому, по ее словам, «вылилось» все: «набожность, любовь к Дузе, устремленность мечты», перевернуло всю жизнь, придав ей совершенно иной смысл: «Все свои силы, всю свою душу отдала я беззаветно Театру. <...> Я все оставила и вошла в Театр как в потерянный и вновь обретенный родной дом, храм. И эта всецельная преданность, эта жертва вменялись мне» [Там же. С. 87, 93].

¹ Вспоминая себя в первые годы своей сценической деятельности – первую роль Софьи в «Горе от ума», Германова пишет о том, как стремилась «нахвататься сил», как «жадно, бессовестно брала их, где только могла», жертвуя всем «Мамоне эгоизма» [Там же. С. 114].

Воспитанная бабушкой жертвенность в сочетании с заветом Дузе «Сакрифьяре» определили дальнейший путь как путь жертвенности, послушания и святого служения. На принятие в труппу театра она смотрела «как на постриг. Даже ходила всегда в черном платье», как выражении того, что вся ее жизнь «была замкнута в стенах Театра, как в стенах монастыря» [1. С. 100]¹. О театре Германова вспоминает как о сакральном месте, и все «театральные» главы проникнуты идеей жертвенного дара, добровольно приносимого на алтарь искусства, и отделенности театральной жизни от реальной, ее «приподнятости» и «замкнутости»: готова учебные спектакли, ученики Школы «готовились к жертвенности»; театр воспринимался как «секта», как «монастырь» и как «храмина для молитвы», талант – как нечто данное свыше, сакральное, а люди театра – как «рыцари, жрецы какого-то мистического ордена»; работа актрисы – «путь души», а не просто «внешняя старательность ремесла или специальности из честолюбия или корысти»; работа возносит «выше всего низменного», заключая «в высокую, светлую башню» [Там же. С. 94, 98, 111, 122, 133, 134, 140]. Избранной «возвышенной» тональности не нарушают даже воспоминания о непростых отношениях со Станиславским и иронические описания театрального быта [Там же. С. 100–107].

В главах последней части Германова неоднократно сопоставляет беженские труппы, в том числе Качаловскую и Пражскую группы², и европейские и американские театры с Художественным периодом расцвета, основой которого, по ее убеждению, была присущая только МХТ система нравственных принципов, называемая ею этикой Театра. Нравственности как залогоу успеха театра она

¹ Главы, повествующие о театре и сыгранных ролях, в значительной мере опираются на изданные в 1936 г. на английском языке воспоминания Вл.И. Немировича-Данченко [4].

² Ср.: «В нашей группе, даже когда еще были Книппер и Качалов, я, кажется, первая, а потом чуть не единственная, спохватилась, затревожилась о том, что Группа становится беженской, теряет *этику* Театра – как горячо взялась я за заботу, за работу, за борьбу с этим духом разложения. То же и со второй, Пражской группой» [1. С. 142]; подробнее о Качаловской и Пражской группах см.: [6–8].

посвятила специальную статью «Наш Театр», вошедшую в изданный в Праге в 1922 г. сборник «Артисты Московского Художественного театра за рубежом» [9]; фрагмент этой статьи включен мемуаристкой в воспоминания [1. С. 216, 221].

Неудивительно, что, мысленно возвращаясь к годам службы в МХТ, Германова называет главы воспоминаний по именам сыгранных ею в театре ролей или авторов пьес («Софья», «Агнес», «Островский», «Грушенька»)¹, поскольку каждая роль ретроспективно воспринимается ею как очередная важная веха, как «эпоха» жизни, как меняющий ее личность «поворот». Софью Грибоедова («Горе от ума») и Агнес Ибсена («Бранд») Германова вспоминает как «целые эпохи, ступени на <...> пути, совершенно отличные друг от друга»². В «эпоху Софьи» она «чуждалась всех, не верила никому»; в «эпоху Агнес», «наоборот, искала, прислушивалась к другим, любила слушать критику» [Там же. С. 132]. В «эпоху Софьи» в ее жизни «царил <...> мрачный эгоизм», в «эпоху Агнес», когда актриса ушла в свою работу «как в келью», – «изнеженная холя дарованья», этот период стал «плавильным горнилом, где в чистоте работы сгорело, как в огне, много сору, все, что было надуманного, навязанного» [Там же. С. 132, 134, 147].

Переход к Островскому («На всякого мудреца довольно простоты») изменил не только состояние духа: «с этой пьесой начинается совсем новый период, поворот <...> пути»³, «мне было спо-

¹ Германова упоминает далеко не все, а лишь самые значимые для становления ее личность роли; всего за 13 сезонов, с 1902/1903 до 1918/1919 гг., она сыграла 23 роли, полный список которых см.: [Там же. С. 376–377]

² Сразу после Софьи Германова сыграла Марину Мнишек в пушкинском «Борисе Годунове», однако вспоминает об этой роли как о своей неудаче, поскольку не была к ней готова, «еще не могла совладать с такой задачей, как играть Пушкина» и «играла Марину под ибсеновским знаком, честолюбивой, односторонне, литературно» [Там же. С. 123].

³ Значимость поворота обусловлена переходом к русскому репертуару: до Островского Германова играла иностранок (не считая Софьи, «первой, неопытной, незоснанной, роли»), начиная с «Мудреца» «заиграла милые русские образы...» [Там же. С. 144] (здесь же мемуаристка перечисляет все сыгранные ею до 1917 г. «русские» роли).

койно, радостно жить в этот русский период», но и бытовую сторону: «хорошую, но неудобную, мрачную квартиру» сменила «светлая, ясная», а «истеричную» прислугу Олю – «золотой человек» Татьяна Ниловна; Германова «перестала носить только черное, как в посту», и начала одеваться «так изысканно, что даже для репетиции делала платья, которые подходили бы к роли, которую репетировала» [1. С. 143, 149, 151].

Если Островский «успокоил, окликнул по-русски» русскую душу актрисы, то Достоевский (Грушенька в «Братьях Карамазовых») «перевернул ее до глубины». По признанию Германовой, Агнес сделала из нее актрису, Грушенька – человека [Там же. С. 158]. Потом была Лиза в «Живом труп» Л. Толстого – пьесе, оказавшейся «поворотной» и в личной жизни Германовой: весной того же сезона, когда поставили «Живой труп», в 1912 г., она венчалась в Исаакиевском соборе с Александром Петровичем Калитинским. И в том же году осенью сыграла Ольгу в «Трех сестрах», после которых театр стал называться театром Чехова. К роли Ольги, ставшей очередной «большой ступенькой» ее актерского пути, Германова «подошла как актриса <...> и, приступая к сокровенным тайнам души образа», приближалась «к самой душе автора» [Там же. С. 168]. В этом же сезоне 1912/1913 гг. сыграла Екатерину Ивановну в одноименной пьесе Л. Андреева, роль, знаменательную тем, что в ней Германова «нашла себя» [Там же. С. 168, 179]; в 1915 г. она повторила эту роль в поставленном по сценарию Андреева фильме А. Уральского, в котором играла со своими партнерами по спектаклю – И. Берсеневым, М. Дурасовой и Н. Массалитиновым. Наконец, в 1915/1916 гг. – роль Доны Анны в поставленном для Пушкинского вечера «Каменном госте», свою «лучшую роль», которая «подняла <...> именно подняла» актрису «до каких-то высот, до какого-то аполлоновского света» [Там же. С. 184].

За Доной Анной последовала Катя в «Будет радость» Мережковского – пьесе, с которой, по позднейшей оценке Германовой, для нее мог начаться «новый период образов, более отвлеченных, философских, психологических, как бы новоибсеновских, но не схематичных, как у него, а более глубоких, возвышенных и чело-

вечных в широком смысле» [1. С. 187]. Последней работой в дореволюционном театре стал порученный Германовой «опыт над Тагором» – неосуществленная постановка «Короля темного чертога» (в 1919 г. отрепетированный спектакль был показан Станиславскому в помещении театра «Летучая мышь»). А потом «все пошло прахом», и в результате русской катастрофы Германова «осталась без Театра, без Москвы, без дома, одна, сама <...> без рамки, без поддержки милой родной земли». Ей предстояло «самое потрясающее, большое и трудное <...> открытие себя как личности» [1. С. 196, 219]. И пришло понимание того, что себя можно обрести, лишь все потеряв.

Беженские и послероссийские главы воссоздают историю выживания в условиях кровавого хаоса пореволюционных лет и закрепления на новой почве в эмиграции. Внешне этапы эмигрантской жизни маркированы географически, по названиям городов и стран, где мемуаристка жила или бывала («Прага», «Париж–Лондон–Париж», «И даже Америка»). Однако речь в последней части воспоминаний идет не только и не столько о перипетиях беженского и эмигрантского быта, хотя текст вовсе не «безбытен»: он изобилует описаниями тягот пореволюционной московской жизни, отъезда – по существу, бегства – из Москвы, скитаний по охваченному гражданской войной Югу России, первых, самых трудных, лет эмиграции. При этом бытовому тексту присущи две особенности: во-первых, он в значительной мере основан на дневниковых записях, иногда вплоть до прямых цитат и текстуальных совпадений¹; во-вторых, отчетливо распадается на два сосуществующих в памяти мемуаристки пласта. Первый, «верхний», более

¹ Ср., напр., описание октябрьских дней в Москве, сочельника 1920 г. в беженском поезде [Там же. С. 198, 214, 292, 334] и др.; блоковское «...о всех усталых в чужом краю», процитированное в дневнике 1920 г. [Там же. С. 335], становится названием четырнадцатой главы, повествующей о первых годах эмиграции. Очевидно, что дневники послужили основой и для российской части; так, в главе «Софья» встречается первая отсылка к дневнику: «И в дневниках писала о том же: о работе, о страданиях, борьбе...»; в главе «Семья» цитируется дневниковая запись от 12 июля 1916 г. [Там же. С. 114, 190].

близкий по времени, – беженский и эмигрантский; второй, проступающий сквозь него глубинный, – навсегда ушедший в прошлое дореволюционный московский и усадебный, хранящийся на самом дне ларца (см., напр., сравнение пражского, парижского и московского быта в главе «И даже Америка» [1. С. 246–247]).

И все же центральной темой остается Театр, а история жизни в эмиграции разворачивается как история беззаветного служения Актрисы русскому театру и русской культуре, позволяющего заново обрести себя в новых жизненных «поворотках», сохраняя и умножая богатства души на пути «вперед и вверх» – к себе и к Богу¹.

Первая глава «Ларца» завершается признанием, как представляется, задающим аксиологию и семиотику текста в целом: «Не знаю, как у других, но не только в молодости, но и всю жизнь я жила как бы приготавливаясь, ожидая, как бы в предисловии к подлинной, настоящей жизни, которая когда-то после должна была наступить. Даже и теперь я не умею жить настоящим, и как ни сладко и ни прекрасно кажется прошлое с этого склона – уже вниз, все еще жду света впереди» [Там же. С. 57]. Этот «свет» отзывается в завершенной в январе 1938 г. покаянной и предостерегающей «Последней главе» как животворное средство против того уныния, которым, как своей «хитрой изнанкой», «лукаво обертывается» закоренелая гордость [Там же. С. 264]. И в последней дневниковой записи, сделанной 30 декабря того же года: «Моцарта, светлого, ясного, радостного, может понять только тот, кто страдает»².

Литература

1. Германова М.Н. Мой ларец с драгоценностями : Воспоминания. Дневники. М. : Русский путь, 2012. 448 с.
2. Горный С. Альбом памяти. СПб. : Гиперион, 2001. 192 с.

¹ Ср. рассуждение о беженстве: «Путь беженства – самая крутая грань, самый высокий горный хребет, который мы перевалили <...> Бросая дом, разрушая свой очаг и уходя навсегда от него, уносили с собой то духовно существенное, что не хотели отдать насильно, и, придя в новую страну, строили и создавали вновь это самое, – то, что боялись потерять, оставшись» [Там же. С. 208–209].

² Цит. по: [5. С. 27].

3. Демидова О. Эмигрантские сны наяву: Сергей Горный // *Wielkie tematy kultury w literaturach słowiańskich*. 10. Sen. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2012. L. 201–210 (Acta Univesitatis Wratislaviensis N 3436).
4. Nemirovich-Danchenko VI.I. *My Life in the Russian Theatre*. Boston : Little, Brown & Co, 1936. 428 p.
5. Корчевникова И.А. Она жила, как чувствовала, и чувствовала, как жила // Германова М.Н. *Мой ларец с драгоценностями: Воспоминания. Дневники*. М. : Русский путь, 2012. С. 5–48.
6. Подгорный Н.А. *Воспоминания (1919). Дневник поездки за «Качаловской группой» (1921) / публ., вступ. ст. и коммент. М.В. Львовой // Мнемозина : документы и факты из истории отечественного театра XX века / ред.-сост. В.В. Иванов. М. : Индрик, 2014. Вып. 5. С. 363–494.*
7. Inov I. *Divadelní a koncertní ruské emigrace v Československu ve 20-40. letech 20. století*. 2 s. Praha : Národní knihovna ČR, 2003. 425 s.
8. Senelick L. *Wandering Stars. Russian Émigré Theatre. 1905–1940*. Iowa : University of Iowa Press, 1992. P. 216–218.
9. Германова М.Н. *Наш театр // Артисты Московского Художественного театра за рубежом*. Прага : Наша речь, 1922. С. 11–14.

M.N. Germanova's *My Treasure Casket* as a Memory Archive

Tekst. Kniha. Knigoizdanie – Text. Book. Publishing, 2019, 20, pp. 6–22.

DOI: 10.17223/23062061/20/2

Ol'ga R. Demidova, Leningrad State University (Saint Petersburg, Pushkin, Russian Federation). E-mail: ord55@mail.ru

Keywords: memory, memoirs, diary, emigration, casket, treasures, theatre.

Relying on the methodology of hermeneutic interpretation and semiotic analysis, the article presents the intertextual variant of interpretation of M.N. Germanova's memoir *My Treasure Casket* written in emigration and retrospectively summing up the author's long and eventful life as a personality, as a famous Moscow Art Theatre actress, as a mother, as a Russian émigré preserving and representing Russian culture in exile with the intention of figuratively "handing" it to the new generations of Russian exiles who might further on bring it back to Russia. The central concept of the memoir is that of memory implicitly present in the text in a wide semiotic paradigm: from memory-repository to memory-confession. It is explicated at two levels, i.e. the outer and the inner ones, the former standing for the émigré period while the latter representing the Russian years. The central conceptual image of the text – the casket as a secret repository of memory treasures – is based on the idea of personal privacy as the background and source of spiritual life. Hence, "treasures" are the metaphor representing the author's system of moral and cultural values as opposed to purely material ones and thus revealing the memoirist's axiological standpoint based on the four major factors: faith (Russian Orthodox), art, family, and Russia with Moscow as its heart. This axiology conditions the formal elements of the text, i.e., its structure, the images of "meaningful others" as

well as the self-image, and the strategies the author used to construct them. Thus, the text falls into four major parts describing the author's childhood as the period pre-conditioning the whole life (Chapters I–IV), her professional life in the theatre (Chapters V–XII), her happy family life in pre-1917 Moscow (Chapters XIII–XIV), her “wandering” years during the Russian Civil War and her émigré period (Chapters XV–XIX). In the two final chapters, respectively titled “The Nocturne” and “The Last Chapter”, there is no linear description of events: rather, they serve as a sort of an epilogue as well as an epistle and an axiological and somewhat didactic warning for the generations to come. The “meaningful others” present both explicitly and implicitly are Germanova's grandmother and mother – contemporary great actresses and the memoirist's teachers and colleagues in Moscow Art Theatre – her son and husband – the Muscovites and, in her émigré period, all Russian exiles of and for whom she writes her text with the intention of both having her closest circle read it and publishing it to be read by a wide audience.

References

1. Germanova, M.N. (2012) *Moy larets s dragotsennostyami: Vospominaniya. Dnevnik* [My Treasure Casket: Memoirs. Diaries]. Moscow: Russkiy put'.
2. Gornyy, S. (2001) *Al'bom pamyati* [The Memory Album]. St. Petersburg: Giperion.
3. Demidova, O. (2012) Emigrantskie sny nayavu: Sergey Gornyy [Émigré Day Dreams, Sergey Gornyy]. In: Bukwalt, M., Klimowicz, T., Komisaruk, E. & Maciołek, M. *Wielkie tematy kultury w literaturach slowiańskich*. Vol. 10. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersitetu Wrocławskiego. pp. 201–210.
4. Nemirovich-Danchenko, Vl.I. (1936) *My Life in the Russian Theatre*. Boston: Little, Brown and Co.
5. Korchevnikova, I.A. (2012) Ona zhila, kak chuvstvovala, i chuvstvovala, kak zhila [She Lived as She Felt and Felt as She Lived]. In: Germanova, M.N. (2012) *Moy larets s dragotsennostyami: Vospominaniya. Dnevnik* [My Treasure Casket: Memoirs. Diaries]. Moscow: Russkiy put'. pp. 5–48.
6. Podgornyy, N.A. (2014) *Vospominaniya (1919). Dnevnik poezdki za “Kachalovskoy gruppoy” (1921)* [Memoirs (1919). The Diary of the Travel with the “Kachalov Group” (1921)]. In: Ivanov, V.V. (ed.) *Mnemosina. Dokumenty i fakty iz istorii otechestvennogo teatra XX veka* [Mnemosyne. Documents and facts from the history of the national theater of the twentieth century]. Issue 5. Moscow: Indrik. pp. 363–494.
7. Inov, I. (2003) *Divadelní a koncertní ruské emigrace v Československu ve 20-40. letech 20. století* [Literary, Theatrical, Concert Activity of the Russian Emigres in Checkoslovakia in the 1920s – 1940s]. Prague: Narodni Knihovna ČR.
8. Senelick, L. (1992) *Wandering Stars. Russian Émigré Theatre. 1905–1940*. Iowa: Iowa University Press. pp. 216–218.
9. Germanova, M.N. (1922) Nash teatr [Our Theatre]. In: Makovsky, S.K. (ed.) *Artisty Moskovskogo Khudozhestvennogo teatra za rubezhom* [Moscow Art Theatre Actors Abroad]. Prague: Nasha rech'. pp. 11–14.