

М. Г. Литаврина  
(Москва)

### Русский эмигрант на randevу (к проблеме самосознания русской художественной среды в изгнании)

Умонастроения, ментальность, ценности творческой элиты в эмиграции, как представляется, к настоящему моменту изучены менее всего. Между тем это та сфера, где факторы политико-идеологического свойства отступают на второй, а может быть, и на третий план. Эмиграция актера или художника — это не эмиграция белого генерала или философа-богослова. (И принцип измерения процесса историческими «волнами», как делается в большинстве случаев, тут уже мало продуктивен.) Личных, цеховых, кастовых мотивов тут наблюдается явное преобладание. Так было в 1917 г., так это обстоит, как увидим дальше, и ныне.

Во-первых, хотелось бы договориться относительно такого понятия, как «творческая» или «художественная» интеллигенция. Осип Мандельштам, к примеру, в своем знаменитом очерке о Вере Комиссаржевской подчеркнуто разводил понятия «интеллигенция» и «богема», театральная среда<sup>1</sup>. Дмитрий Лихачев в письме «О русской интеллигенции» признавался, что лично его «смущает распространенное выражение „творческая интеллигенция“, точно какая-то другая часть интеллигенции вообще может быть „нетворческой“»<sup>2</sup>. Автора настоящей статьи сегодня смущает чрезмерно широкое приложение термина «интеллигенция» к богеме, к артистическо-художественному миру. В самом деле: подразумевается ведь сообщество, имевшее случайное, урывками, образование, рекрутированное из разночинной среды, во многих случаях, если вспомнить

---

<sup>1</sup> Мандельштам О. Она была свободна // О Комиссаржевской: Сб. ст. М., 1964. С. 79—80.

<sup>2</sup> Лихачев Д. С. Избранные труды по русской и мировой культуре. СПб., 2006. С. 372.

интенсивность миграций и активизацию социальных лифтов на рубеже XIX—XX вв., среды провинциальной, мелкобуржуазной по своим настроениям. Именно в этот период культурного «перехода», социальной мобильности и демократических авансов талант «из низов» мог легко стать членом богемы. Далее происходило скорое профессиональное и социальное обособление. Российская богема всегда на первое место ставила интересы цеха, «замкнутого мира», как выразился когда-то Сергей Волконский об Александринском театре, — мира кумиров, избранных, возвышающихся над «толпой», даже при искренних демократических настроениях, ставших интеллигентской модой. Авторитет «властителя дум», его карьера связаны с понятием профессионального признания и критикой (то есть тем же цехом), и публикой. Свобода самовыражения и творческая самореализация — вот, пожалуй, главные цеховые ориентиры и ценности. И именно на векторе свободы исканий и самовыражения интересы этой среды пересекались с запросами интеллигенции, а интеллектуалы-критики идейно оплодотворяли ее гражданское становление. При всей разношерстности застигнутых революцией художественных групп и даже направлений, при всем радикализме новаторов и упрямстве консерваторов, как показывают исследования О. Знаменского<sup>3</sup>, А. Квакина<sup>4</sup>, Л. Ерман<sup>5</sup>, И. Купцовой<sup>6</sup> и др., решающими критериями выбора после 1917 г. для художественной среды явились профессиональная принадлежность и, уточним, *место данного художника в группе, признание его группой и место самого художественного направления в современной культуре и, главное, его востребованность*. Между тем исследования отдельных судеб художников, ушедших в эмиграцию, как правило, выявляют массу факторов индивидуального психологического свойства, подтверждая, что эмиграция, даже в переломные эпохи, в период войн и революций, — это всегда личный выбор. Художественное же инакомыслие, связанное с революцией идей в *искусстве* и их непризнанием официальной эстетической нормой, к этому времени уже продемонстрировала судьба Сергея Дягилева и его Русских сезонов.

Осмыслением нового положения художника прежде всего занялась сама интеллектуальная верхушка диаспоры. В соответствии с некоторыми особенностями творческой среды, на которые было указано выше,

---

<sup>3</sup> Знаменский О. Интеллигенция накануне Великого Октября. Л., 1988.

<sup>4</sup> Квакин А. В. Общее и особенное в положении российской диаспоры первой волны. Тверь, 1992.

<sup>5</sup> Ерман Л. Интеллигенция в первой русской революции. М., 1966.

<sup>6</sup> Купцова И. Художественная интеллигенция России (Размежевание и исход). СПб., 1992.

даже в условиях начальной неразберихи, исхода и раскола, сформировалось убеждение, что и в диаспоре русская богема должна нести миссию, возвышать себя над планом, по слову Волконского, «общей грусти и гнильцы»<sup>7</sup>. Сложилось твердое убеждение что русское искусство — вот то единственное, что «дает русской эмиграции патент на благородство». «Иностранцы часто иронически относятся к нашей политической бездарности, презрительно смотрят на наши бесконечные внутренние дрязги, — но когда перед ними явление русского искусства, они невольно покорены и почтительно вспоминают о творческом первородстве России»<sup>8</sup>, — говорилось в передовице журнала «Театр и жизнь» за 1921 г. Искусство мыслится как главное стратегическое средство завоевания новой культурной ниши, как некая *carte blanche*, свободно конвертируемая валюта.

Интеллект творческой составляющей русской диаспоры оказывается нацелен именно на то, чтобы подчеркнуть *качественность, культурность* русской эмиграции (они творцы — значит, заслуживают внимания, признания и лучшей доли). Между тем *качество* — одна из важнейших категорий для С. Волконского как критика и деятеля искусств. Искусство, по его мнению, — это всегда *качество* и никогда — количество. (Пролетарское искусство, несмотря на все достижения левых 1920-х, как и всё при советском режиме, нацелено на массовость, здесь «людское количество ставится на место людского качества», и потому, по его убеждению, непременно проиграет в историческом состязании с унесенными традиционными ценностями — личность неизбежно обезличится.) Понятие *качества* в критике Волконского примыкает к *выразительности*.

Критика экзилья, увидевшая свою задачу в сохранении системы культурных ценностей и воспитании новой культурной элиты, была к моменту эмиграции упоена сознанием собственной избранности. И вдруг — произошло резкое отторжение на обочину. «Эмигранты — души, еще вчера пролежавшие по духовным далям России привольными столбовыми дорогами, ныне же печальными верстовыми столбами торчащие над своим собственным прошлым...» — писал Ф. Степун<sup>9</sup>. XX в. подверг русских аристократов духа унижительным, нечеловеческим испытаниям, главным из которых, словно в злой насмешке, была — да и осталась по сей день для мутировавшей, но, хоть с потерями, выжившей «прослойки» — оскорбительная нищета, через которую прошли в эмиграции «первачи» музейно-классического ряда. Среди тех, кто стремился в унижительной

<sup>7</sup> Волконский С. М. Петербургская газетная критика // Волконский С. М. Мои воспоминания: В 2 т. Т. 1. М., 1992. С. 55.

<sup>8</sup> Театр и жизнь. 1921. № 1–2. С. 1.

<sup>9</sup> Степун Ф. Мысли о России // Современные записки. 1923. № 17. С. 367.

ситуации сохранить лицо и держать факел, был князь Сергей Михайлович Волконский. Тут ситуация особая. Волконские — род, над которым с известных пор стояла мрачная звезда экиля и исхода. История общая, отразившись в летописи одной семьи, описала некую дугу, подтвердив суровые российские закономерности и обнаружив родство понятий «инакомыслие», «ссылка», «эмиграция». Для русского уха пословица «Не так живи, как хочется» в веке двадцатом приобрела другую местоименную редакцию: «Не *там* живи, где хочется». «Чтобы чувствовать себя свободным, — писал Д. С. Лихачев, — человек должен иметь право двигаться во все стороны — куда вздумается»<sup>10</sup>. Свобода двигаться и свобода жить, где хочешь, — одни из самых высших гуманитарных ценностей — подверглись в России самым большим гонениям, наполнив новым злым смыслом архетипическую формулу: хоть три года скачи, все равно не доскачешь.

О том, что мы, русские, все «имеем вид путешественников», и нам «не сидится на месте», и «в своих же домах мы будто на постое», писал Петр Чаадаев в пору, когда С. Г. Волконский уже был прикован цепями в руднике. И так, Сергей Михайлович Волконский — из рода *гонимых*, и уж, казалось, дальше Сибири не пошлют. В 1922-м послали. Впрочем, предчувствуя этот поворот, он сумел ускользнуть из страны раньше, сумел обмануть власть, но не судьбу. Эту российскую историческую судьбу, свою и общую, думается, имел в виду Волконский, когда перефразировал Лермонтова: «Нет у нас родины, нет нам изгнания»<sup>11</sup>. Но обратим внимание на его курсив, на это особое «*мы*», на это выделение себя, своего сообщества — *курсивом* — из общего, даже и нового, беженского бытия. Избранничество. Парение над бытом. Но аристократизм духа уживался с презрением к благам, к сиюминутному, материальному. Князь и к жизни в коммуналке 1918 г., и к драным локтям, и к лекциям по путевкам Наркомпроса совсем было приспособился. Пережил сыпняк и объявление себя умершим, панихиду по самому себе. Волконский не в эмиграции был — в *изгнании*. Ибо уже был вычеркнут, отчужден от жизни страны.

Возможно, объяснением его редкостному, завидному стоицизму, отмечавшемуся всеми мемуаристами, было странничество, идеологию которого изложил он сам, применяя ко всей жизни метафору путешествия: «Это — жажда нового, иного... Странствие есть память... Это прошлое в настоящем. Никакая пустыня не пуста, если есть, что вспомнить. Всякое свое странствие человек в себе несет, с собой несет, потому что каждое

---

<sup>10</sup> Лихачев Д. С. Заметки о русском // Лихачев Д. С. Избранные работы: В 3 т. Т. 2. М., 1987. С. 422.

<sup>11</sup> Волконский С. М. Родина. Воспоминания. М., 2002. С. 5.

меняет его...»<sup>12</sup>. Трагедия вынужденного исхода компенсировалась утолением жажды перемен и, в том числе, — неожиданными радостями художественного пильгримажа. Серебряный век уходил в отрыв. Побежали и полетели куда-то «бродячие собаки», «летучие мыши», «синие птицы», стали культурными странниками. Это не всегда завершалось окончательной эмиграцией — выбор свой творцы долго откладывали, тянули сладостное ощущение жизни в междуцарствии, между Россией и Европой, манящей призрачными перспективами и новыми дивидендами. А Волконский — мощный магнит, мощный именно своей самодостаточностью и авторитетом, выстраивал на этом пути культурные «привалы». Не многие верили, что новое художественное братство возможно. Марина Цветаева, восхищенно писавшая о нем как о «могучем Кедре» («стальная выправка хребта!»), в своей поэзии вторила ему почти слово в слово, с презрением изгоя, как несущественные, отмечая «обстоятельства места»: «мне совершенно все равно, где совершенно одинокой»... Но здесь одиночество — существительное, а все остальное — прилагательное. Второстепенные обстоятельства места. В эмиграции Цветаева целиком, как в кокон, уйдет в это одиночество и вызволить себя оттуда уже не сможет, даже в итоге трагически изменив «обстоятельства места». Обратим внимание: у поэта всегда первое лицо, единственное число — «я», «мне», «мой Пушкин». А у Волконского — число множественное: «мы», «нас».

Характерно, что в последний год жизни Сергея Михайловича, когда он уже переехал в Ричмонд (США) и оставил «Последние новости» (где за десятилетие только о театре им было напечатано почти тридцать статей), Юлия Сазонова, вступившая к тому моменту на мостик капитана художественной критики, опубликовала статью «Одиночество» (1936), продиктованную тревожными настроениями в русской среде: апатии, отчаяния, самоубийств. Надежды на возвращение окончательно рухнули. Выходом из тупика, обнажившегося перед многими, виделось критику эмигрантское искусство: «Искусство есть выход из одиночества, алкание близкой души, поиски утерянной связи — и всю силу свою оно бережет для утешения душ одиноких <...> Это язык духовного сближения»<sup>13</sup>.

В конце 1930-х ситуация в рассеянии изменилась, надежды на скорое возвращение окончательно истаяли и необходимость психологической адаптации встала во весь рост. Критика, уговаривая членов диаспоры учиться выживать, словами погибшего Поплавского, «в русском Монпарно», утверждала: «Мир окружающий уже перестает быть чужим. Необходимо только „выработать новые силы“, источник которых надо искать

<sup>12</sup> Волконский С. М. Мои воспоминания. Т. 1. С. 192–193.

<sup>13</sup> Сазонова Ю. Одиночество // Последние новости. 1936. 31 мая.

не только, как привыкли русские, внутри себя, но и вне себя»<sup>14</sup>. Свобода не только в одиночестве, убеждала критика. Не просто унести и сохранить былую культуру, но критически переосмыслить русский духовный опыт... И еще — надо прижиться, ужиться. Не столько искать убежище от всех бед в прекрасном, в «домах искусств», сколь пора было окончательно «оседать». Характерно, что художественные журналы все эти годы играли роль «штаба», клуба и адресного бюро, помогавшего встрече потерявших было друг друга, эстетически родственных душ, как ранее «Клуб писателей» и «Дом искусств» в Берлине.

Художник — один или не один, а критик, как правило, в группе, в стае — в журнале, в кружке, в каком-то культурном учреждении, институте. В эмиграции, как нигде, от критика зависит дальнейшее бытие художника: либо одиночество и отшельничество — либо признание и «приятие». Одобрение группой. Группы в эмиграции реконструировались и создавались заново по сценарию еще предреволюционного десятилетия: кружки, общества, союзы. Парнасцы Серебряного века вводили членские взносы и устраивали кассы взаимопомощи. Боги русской культуры, собранные в невероятном, фантазмагорическом количестве на единице берлинской или парижской площади, вынуждены были толкаться локтями в поисках хоть какого-то заработка, стоять в очередях за супом и брести «с кошелкою базарной». Большинство все это повергало в глубочайшую депрессию — Волконского нет. Сазонова писала в некрологе о Волконском, подтверждая наблюдения Цветаевой: «Вопросы внешнего бытия не имели никакого доступа к душе кн. Волконского, к его внутренней жизни, и он оставался таким же, какие бы декорации судьба не ставила вокруг»<sup>15</sup>. Тех, кто приносил это мелкое суетное бытие, называемое «актуальностью в искусстве», не терпел. Для него Мейерхольд — «экспроприатор культуры». Он взбешен (на гастролях ТИМа в Европе) знаменитым «Ревизором». «Подобного наглого хозяйничанья над чужой собственностью мы, по крайней мере в литературе, не встречали»<sup>16</sup>, — писал он в статье, имевшей эпиграфом пушкинское «Мне не смешно, когда фигляр презренный...». Обратим внимание на это «мы», выносящее нравственный приговор. «Впрыскиванье» в искусство «чего-то постороннего, к искусству не относящегося» он не терпел с петербургских девятьсот десятых. Впрочем,

---

<sup>14</sup> Там же.

<sup>15</sup> Сазонова Ю. Сергей Волконский // Последние новости. 1937. 25 окт.

<sup>16</sup> Волконский С. М. Мои воспоминания. Т. 2. С. 307. Административно-политический профиль Мейерхольда Волконский, работавший для студий Пролеткульта в 1918—1920 гг., отвергал начисто: «Это политический фигляр, сатанинской пляской прошедший по русской сцене» (Волконский С. М. Родина. Воспоминания. С. 321).

талант, при всех «но», ценил всегда, и Мейерхольд все-таки завоевал его своим «Лесом». Авангарда же не признавал и европейского, в первую очередь Арто. В отношении советского искусства беспристрастным быть не мог. Диагноз, поставленный Волконским советской художественной элите, жесток, но справедлив: по его словам, для большинства артистов приятие советской власти получает циничное и простое выражение в двух словах: «халтура» и «паек». Характерно отделение Волконским советской «артистической богемы» от интеллигенции. Замечен им и подчеркнутый, показной аполитизм этой творческой элиты, ловко используемый новой властью, «выступающей в роли сутенера», ее требование исключительного положения.

Отринутой или изгнавшей себя художественной элите не просто предстояло, как другим беженцам, адаптироваться к новым обстоятельствам и смирить гордыню. Прежде всего нужно было обустроить свою нишу даже не во внешней, а в своей среде. А если эти свои, наши — сплошь сливки прошлой культуры? Их планка требований зачастую оказывалась куда выше, чем у критики страны-реципиента. Отсюда — острота конкуренции между «своими», борьба отнюдь не творческая. Интриги в таких условиях процветают — не будем приводить известные слова Куприна о жизни в душной комнате.

Положение Волконского в диаспоре уникально. Приговоры его весомы и долгожданны. На новые административные или почетные посты его приглашали, как на княжение: и председатель Союза сценических деятелей, и директор Русской консерватории. И он — званый гость не только среди своих. В архиве Бахрушинского музея (в фонде актера Городецкого) находим принадлежащий Волконскому членский билет Союза иностранных критиков в Париже. Один из правящих в группе, Волконский властью своей не злоупотреблял и не суетился. Для него, уже давно курсировавшего между Россией и Западом (вспомним открытие кафедры славяноведения в Гарварде), не существовало тех обстоятельств, что вызывали панические настроения у коллег-литераторов. Гиппиус—Антон Крайний сделает для себя крайне неприятное открытие: властители дум, увенчанные славой «первачи» русской культуры тут просто *господа никто*: «Имели ли мы, русские, хоть приблизительное представление, в какой степени наша литература неизвестна Европе? Просто не знакома — никто не смотрел, никто не видал: и знакомиться с ней европейцам крайне трудно... Для них есть какая-то *âme russe*, о которой они себе отчета не отдают», а все светочи русской культуры, разом вытряхнутые в Европу, — досадовала Гиппиус, — «перепутаны, как шахматы в ящике»: абсолютно неясно, «кто ферзь, кто конь, кто пешка». Заключало статью резюме европейского интереса к русскому искусству как к «экзотике»

и туманное соображение: «Должно быть, самый дух наш труден для восприятия» — мол, «узнавать — долгая и трудная история»<sup>17</sup>.

Эти «трудности перевода», или нежелание «узнавания», получили иную, жесткую интерпретацию у Ивана Шмелева, писавшего Ольге Бредиус-Субботиной: «Да, ты правильно говоришь: мир нас, русских, не терпит <...> и завидует, и страшится... Он знает, насколько мы сильнее его духовными дарами...»<sup>18</sup>. Утвердиться в западной культуре и по прошествии времени даже для самых ярких звезд оказалось непосильным. Отчаявшись наладить культурный диалог оставалось уходить в свое «общество закрытого типа» и утешаться мемуарами и домашними культурными праздниками. Таковым было большинство явлений эмигрантской художественной жизни. Тем выше Волконский оценивал тех, особенно молодых, кто снискал международное признание: сына Валентина Серова, рано ушедшего гениального Георгия, Лию Кедрову... К Михаилу Чехову был настроен.

Положение критика диаспоры давало определенные социально-психологические преимущества и, что было особенно редко и ценно, позволяло преодолеть многие из эмигрантских комплексов. Профессия требовала отчуждения себя от «процесса» и превращения в мудрого наблюдателя-аутсайдера, что уже предполагало некоторую свободу и независимость и ставило критика в исключительную ситуацию. А возможность «жить критикой», то есть зарабатывать на жизнь, была одним из завидных уделов в изгнании. Утешением «неудачников» стал и другой соблазн — в традиции Серебряного века — воспринимать новую реальность не как безусловную и весьма суровую для русских творцов данность, а, так сказать, креативно — как *предлагаемые обстоятельства*, подлежащие досказыванию и разыгрыванию, то есть как некую иллюзию жизни или *инобытие* — чему немало подтверждений находим в романах Набокова. (Эта абберрация сознания эмигранта, смешение, фантазмагория реальностей, путаница жизни и искусства в его мозгу глубоко исследованы писателем в «Даре» и «Машеньке».)

Но это лишь одна сторона процесса. Нельзя не заметить главного участника культурного диалога, зрителя и читателя диаспоры. О нем много говорил другой журналист диаспоры — Юрий Офросимов, задавший вопрос: а он-то, зритель-соотечественник, хотел этого *embarras de richesse*<sup>19</sup>, а он-то смотрел, читал все это?

---

<sup>17</sup> Антон Крайний [Гиппиус З. Н.]. Полет в Европу // Литература Русского зарубежья. Т. 1, кн. 2. М., 1990. С. 372.

<sup>18</sup> И. С. Шмелев и О. Бредиус-Субботина. Роман в письмах: В 2 т. Т. 2. М., 2005. С. 600.

<sup>19</sup> Затруднение от изобилия, избытка (*франц.*).



При всем желании найти в явлениях русского искусства за границей разновидность единения и утешения после «национального разгрома» беженец крайне мало места отводил развлечениям и отдохновениям. Рассуждая о несложившейся судьбе многих театральных, музыкальных, эстрадных трупп в русском Берлине, Юрий Офросимов писал, что тут вина не одних разыгравшихся самолюбий «гастролеров»: «В Берлине беженец еще не осел, — вдруг пожалуйте на концерт, на выставку, в театр, да еще какой-то новый. Еще хватало по старой памяти на художественников, на Александринку и московские студии... Но чтобы пойти глядеть что-то неизвестное?! <...> Такова была психология беженцев, не желавших почувствовать себя зрителями»<sup>20</sup>. Впереди будут дни русской культуры, «храмовые праздники» литературы и сцены, «русские балы» и вечера в Тургеневке. Но все же эти начинания выводились с трудом, и, как предвидел Офросимов, сложнее всего добиться признания у *своих* было именно новаторам — вспомним непризнание публикой новаций Анненкова, Масютина, Михаила Чехова. Не говоря, скажем, о пьесах Набокова, неожиданность формы которых в конце 1930-х гг. оттолкнула даже осевшую диаспору. А сколько сладострастного торжества в реплике репортера парижского русского журнала: «На днях в Париже студентами Академии художеств была совершена казнь над футуризмом и кубизмом. Чучелу, изображавшему последних, была отрублена голова — после чего она была прилюдно брошена в Сену...»<sup>21</sup>. Некоторые, как В. Амфитеатров-Кадашев, призывают к примирению искусства «здесь» и искусства «там», в Советской России. Роли между этими ветвями предложено распределять так: «там» яркое победное шествие (в 1920-е) авангардных течений, «здесь» — прошлые ценности, «внутренний лад, строй, традиция, хоть и имеющие следствием „повторение задов“»<sup>22</sup>. Так критик 1920-х гг. предлагает преодолеть уже тогда существовавшие штампы в преподнесении эмигрантской темы: «Стиль № 1 — громовые фанфары. Эмиграция — носительница русской культуры. Стиль № 2 — „жалобные сопелки“. Эмиграция — потерявшееся беспастушное стадо»...

Другая мишень критики Офросимова — искусство «при столиках», жанр, процветавший в Берлине и Париже, искусство, ставшее добавлением к «блинам и борщам русских ресторанов»<sup>23</sup>. Он не склонен разделять восторги Сергея Горного, с чувством превосходства заявлявшего: «И мелькают искры нашего шалого таланта среди плоскокультурных

<sup>20</sup> Офросимов Ю. Театральные фельетоны. Берлин, 1926. С. 159–160.

<sup>21</sup> В русском театральном Париже // Театр [Театр и жизнь]. (Берлин). 1922. № 7. С. 14.

<sup>22</sup> Амфитеатров В. Здесь и там // Театр (Берлин). 1922. № 12–13. С. 4.

<sup>23</sup> Офросимов Ю. Театральные фельетоны. С. 129–132.

уравновешанностей, потрясенных нами и все нам прощающих»<sup>24</sup>. Во-первых, замечает Офросимов, прощающих не все и требующих от загульной русской души «держаться в рамках». А во-вторых, даже лучшие коллективы, как «Синяя птица», впадали в стиль «а-ля рюс», развесистую клюкву, и сам конференс обучал немецкую публику «русского дома», поначалу благоговевшую перед творением Челищева, Богуславской и Худякова, кричать «еще раз!». Офросимов констатирует: существование «при столиках» — это не жанр, это новая обслуживающая, *сервильная функция* русского искусства за границей. Не без едкой иронии он пишет, что многие блестящие дарования на берлинской ярмарке искусств, как и «Синяя птица», «задохнулись в собственном успехе»: «Я. Д. Южный повторял в сотый раз свои классические остроты, так и ждалось, что разведет он, как Митиль, руками и спросит: „Господа, а не видали вы нашей синей птицы?“». За что и кому щедро дарите вы свои таланты? — как бы спрашивает он российских жрецов искусства, стекшихся на берлинское торжище»<sup>25</sup>. Пресловутая мятущаяся «русская душа» становилась профессией, приносящей неплохие доходы. И вот уже в немецком балете дан весь эмблематический «русский набор» — в нем, пишет газета, «красный террорист в костюме Арлекина танцует вариации Сен-Санса!» «И когда сосед по креслам, — продолжает Офросимов, — после первого уже акта вздыхает и зевает: ах, узнаем этих русских! — хочется крикнуть: да не мы это, Господи, не мы!»<sup>26</sup>. Все это сформировало здесь надолго, как говорят немцы, *Russenmüdigkeit* — усталость от русских.

Когда «европейцы», почитая русское *orientale*, умиляются экзотиками «Максимов» и «Динерзадов», понятно. Но когда сегодня солидные издательства и гламурные СМИ под культурой Русского зарубежья прежде всего понимают и ставят в красную строку *моду и кухню*, налицо продолжение этой *сервильности*. «Русская красота», идущая «на продажу», — сюжет драматический, а не предмет восторга и сладкого умиления.

Уроки самопознания художественной эмиграции между двумя мировыми войнами важны именно потому, что само явление не кануло в Лету. Тому в подтверждение — факт недавнего времени: отъезд из России режиссера Анатолия Васильева, создателя труппы «Школа драматического искусства», постановщика легендарных, составивших нашу театральную славу спектаклей былых лет — «Взрослая дочь молодого человека», «Серсо», «Соло для часов с боем» (совместно с О. Ефремовым), «Плач Иеремии». Его отъезд объясняют малыми административными способностями

---

<sup>24</sup> Театр (Берлин). 1922. № 5–6. С. 12.

<sup>25</sup> Офросимов Ю. Театральные фельетоны. С. 129–130.

<sup>26</sup> Там же. С. 198.

этого деятеля и частным конфликтом с московской властью. Ошибка. Никакой эмиграции Васильева не было бы, не будь он давно отторгнут как *еретик* театральным, шире — художественным, сообществом, постсоветской эстетической нормой. Один из апостолов мирового нонконформистского «живого театра», он не раз слышал обвинения в сектантстве, шаманстве, малопонятности для рядового зрителя эпохи юного российского капитализма, формирующего антрепризный театр. Он давно уже — внутренний эмигрант. Ну не хочет Васильев быть «при столиках», обслуживать новомосковскую буржуазию. А постсоветское общество не научилось уважать ценность *инаковости*: инакомыслия, инакочувствия. Наоборот, оно отторгает не желающих понимать, кто нынче «заказывает музыку»: «Всякий, кто не захочет быть растворен в культуре среднего класса, — пророчествует Васильев, — всякий, кто не захочет формировать буржуазный класс как цементирующий и основополагающий для русского общества, будет изгнан. Или добровольно себя изгонит»<sup>27</sup>. Вспоминается давний ахматовский образ «подменной» страны. Многолетняя внутренняя эмиграция изгоя Васильева стала внешней. Культурное измерение утраты не прочувствовано «своими» — он среди них давно чужой. Потому не защитила добровольного беженца Васильева художественная критика. (Где творческие союзы? Где цеховая фронда? коллективные письма?) Да и многие деятели искусств уходят в какие-то «странные гастроли», «театры Европы», пропадая годами на других берегах, превращаясь в культурных *мигрантов*. Видно, им там лучше пишется и ставится. Остаются в зарубежье, чтобы просто заниматься своим делом, как говаривал Волконский, а не только выживать, пробивать и толкаться в неустанной, повторяющейся с унылой цикличностью борьбе за грант, за допуск в архив, за место в издательском плане.

Один из популярных писателей Серебряного века, подводя итог своего первого эмигрантского десятилетия, так объяснял позицию невозвращенца: «Чужой дух воцарился над моей страной, и она стала мне временно как бы чужой. Быть может, чужой и останется навсегда»<sup>28</sup>. Оставшееся в пределах России для него — уже не родина, не народ, а «случайное собрание живых людей», никак не связанных с прошлым — с его культурой, языком, поэзией, со всем, «что загажено нынче до неузнаваемости».

Эмиграция, прежде всего, — следствие *личного* выбора, осознание собственного отчуждения, доведенное до логической точки, результат

<sup>27</sup> Васильев А. Последнее интервью // Новое время (The New Times). 2007. № 25 (025). 30 июля. С. 41.

<sup>28</sup> Арцыбашев М. Жгучий вопрос // Литература Русского зарубежья: Антология. Т. 2. М., 1990. С. 461.

неразрешимого и часто замаскированного конфликта Личности с Государством, в его многочисленных ипостасях.

Нет нынче советской власти, не угрожает, убегая в анекдот и уличный театр, «призрак коммунизма», а художник уезжает. Васильев говорит: «Мой отъезд не относится к политической жизни страны. Это акт исключительно художественный. Я художественный диссидент... Добровольно изгнав себя из России, я умер для нее. Так, очевидно, души умерших смотрят с сожалением, завистью и радостью на дела живых. Но они не могут вернуться... Так и я смотрю со стороны на то, что происходит в России...»<sup>29</sup>.

Редкостно русский художник, Васильев, как многие, верит, что над Булонью — другие звезды... Как тут, через семьдесят лет после смерти Волконского, не привести реплику князя из письма 1917 г.: «Читал, что вы, оказывается, бывший? Как же произошло все это, в знакомом нам доме?»<sup>30</sup>.

Вот именно. Как же произошло все это в знакомом нам доме? *Художественная эмиграция, художественное диссидентство* — не историческая проблема. Жизнь сегодня поставила ее в повестку дня. Впрочем, мы, многие из нас, сами уже давно эмигранты, порой того не ведая и абсолютно никуда не уезжая. Эмигранты от *этой жизни* — в науку, в творчество, в свое дело. Само профессиональное занятие проблемами Русского зарубежья и «русского исхода» XX в. представляется в ряде случаев версией какого-то добровольного научного и творческого отшельничества, «ухода», эскапизма.

Режиссер, художник и педагог Ричард Болеславский в 1930-е гг. писал из Голливуда: «Заниматься искусством можно только в России... Здесь, в Америке, я научился борьбе — за место под солнцем, за деньги, просто за жизнь... Но когда я думаю именно об искусстве <...> я неизменно вспоминаю Россию, потому что только там оно возможно...»<sup>31</sup>. Случай Васильева в сегодняшней России ставит под сомнение категоричность этого высказывания. Как видно, все смешалось в «доме» Волконских...

---

<sup>29</sup> Васильев А. Последнее интервью. С. 45.

<sup>30</sup> Цит. по: Ахметжанова Т. «Волконский необходим...» // Театр [Москва]. 1989. № 8. С. 154.

<sup>31</sup> Цит. по: Roberts J. W. Richard Boleslavsky. Ann Arbor, 1977. P. 220.



С. М. Волконский