

М.Л. Магидович

ПРОФЕССИОНАЛЬНЫЕ СТРАТЕГИИ ХУДОЖНИКОВ-ЭМИГРАНТОВ

В современных условиях значение имеет идентичность работника искусства как социального агента, профессиональная деятельность которого может играть существенную роль в формировании национального сознания. В статье показано, что проблема идентификации работника искусства осложняется отсутствием надежного критерия для определения художника-профессионала. Рассмотрено, какую роль в формировании профессиональной идентичности играет образование. В отличие от других профессиональных групп, профессиональная идентичность работника искусства включает этническую и национально-культурную составляющие. Выявлена взаимозависимость между социальной и профессиональной идентичностью. Отмечено влияние изменений институциональной системы мира искусства в связи с переходом к рынку.

Последние десятилетия характеризуются повышенным интересом к так называемому русскому зарубежью, в частности, к наследию русских художников, значительная часть творческой карьеры которых пришлась на годы эмиграции. При этом сравнительно мало внимания уделяется материальной стороне их жизни и работы, хотя эти факторы, несомненно, оказали влияние на содержание и художественные достоинства созданных произведений. Даже самый поверхностный взгляд показывает, что русские художники за рубежом не представляли однородной массы, а их стратегии, нацеленные на сохранение профессиональной и социальной идентичности, широко варьировались. Существенную роль в выборе таких стратегий играли, как будет показано ниже, проблемы профессионального образования, с которыми зачастую были связаны и мотивы выбора страны пребывания.

Профессиональная карьера работника искусства на всех ее этапах связана с повышенным, по сравнению с другими видами деятельности, экономическим риском, с которым он впервые сталкивается, решая вопрос о получении соответствующего образования. В частности, Рут Таус (Towse 1996) на основе анализа системы художественного образования в Англии показывает, что с экономической точки зрения ни личные, ни общественные расходы на обучение не компенсируются последующими доходами от профессиональной деятельности. Она, в частности, утверждает: «Даже если работники искусства не являются любителями риска, они работают в профессиях, которым присущ риск. Они могут не понимать этого в полной мере до того, как выйдут на рынок труда. Даже если они много об этом слышали, они могут настолько верить в собственный талант, что готовы идти на большой риск ради шанса

на успех» (Towse 1996: 321). Этот риск связан по преимуществу с информационными проблемами как в отношениях на рынке труда, так и на рынках художественной продукции. Положение эмигранта при этом осложняется рядом дополнительных факторов.

1. Неопределенность, внутренне присущая полю искусства и связанная с недостатком информации (Menger 2001), представляет особую сложность для эмигранта, который, как правило, первоначально только смутно представляет себе художественные предпочтения местного потребителя, скрытые механизмы рыночных отношений и агентов рынка.

2. Несоответствие эстетических норм на родине художника и в принимающей стране.

3. Проблемы коммуникации, связанные с недостаточным владением языком, незнанием реалий, норм поведения и этикета.

4. Не исключается и предубежденность, а возможно, и законодательные ограничения в отношении иностранцев, которые пытаются «отбивать хлеб» у местных художников*.

Типологический анализ показывает, что проще всего трудности такого рода преодолеваются двумя группами эмигрантов. К первой относятся те, кто сменил место жительства в раннем возрасте, не обладая установившимися навыками художественной работы. Наличие некоторой начальной художественной подготовки позволяет такому эмигранту осознанно выбрать путь дальнейшей профессионализации, но не препятствует усвоению эстетических требований местного рынка. Результат оказывается наилучшим, если начинающий художник получает или завершает профессиональную подготовку под руководством местных педагогов после эмиграции. Наиболее яркие примеры таких художественных карьер представляют, в частности, художники, принадлежащие к так называемой парижской школе, давшей необычайно много художников и скульпторов, достигших мирового признания. В этой интернациональной группе, в составе которой были художники из всех стран Европы, из США и Японии, почти одна треть (22 из 80, чьи биографии приведены в каталоге «Парижская школа» (L'Ecole de Paris 2000) представляла различные, по преимуществу западные, регионы Российской Империи. Подавляющее большинство выходцев из России появились в Париже в конце первого — начале второго десятилетия XX в., в основном с целью учебы в тогдашней столице художественного мира.

Важно отметить, что к моменту прибытия в Париж средний возраст художников составлял около 20 лет при диапазоне от 17 до 25. Исключение составили 30-летние Н. Гончарова, М. Ларионов и Л. Штюрцваге, которых, как представляется, авторы каталога включили в состав «парижской школы» скорее по формальным соображениям (времени приезда в Париж), чем на основе их реальной близости к большинству группы по эстетическим позициям, кругу общения и особенностям профессиональной биографии.

В подавляющем большинстве российские участники «парижской школы» к моменту приезда в Париж получили определенную художественную подготовку в одном из городов юго-западного региона тогдашней России — Киеве, Одессе, Вильно (Вильнюсе), Витебске. Только 8 (в том числе упомянутые трое художников «старшего возраста») какое-то время учились в Петербурге или Москве. В Париже некоторые из них отдали дань знаменитой Школе изящных искусств при французской Академии художеств, но все без исключения обучались также в одной из парижских «свободных академий» (Ля Палетт, Гран Шомьер, Академии Жюльена, Академии Матисса). Их взгляды и навыки формировались в процессе обучения, в общении с другими художниками, — как со сверстниками, с которыми их

* Из интервью с художником Р., живущим в Париже: «Если вы приходите в галерею голландскую, вам говорят, что им не интересно работать с [иностранцами] художниками. Потому что их правительство поддерживают. <...> Государство поддерживает именно голландские галереи. Посредством закупок каких-то, понимаете, не то что они им деньги дают. <...> И галереям нет никакого смысла работать. Поэтому когда вы идете по галереям Амстердама, вы интересных художников почти не видите, они все какие-то на одно лицо, они голландские».

объединяло, помимо общей преданности искусству, совместное проживание (популярным среди молодых художников был «Улей» (La Ruche), что-то среднее между общежитием и коммуной на Монпарнасе), коллективное пользование мастерскими, обучение у одних и тех же мастеров и общение с «опытными» коллегами (которым в то время было по 30–35 лет). Так, большую роль в профессиональном становлении многих художников «парижской школы» сыграли П. Пикассо, А. Модильяни, а также поэт Г. Аполлинер. Обучение в Париже вводило художников, с одной стороны, в тот круг эстетических интересов и пристрастий местной публики, следуя которому они могли обеспечить себе благоприятные условия выхода на рынок, с другой стороны, специфический круг общения создавал социальную сеть, благодаря которой их творчество могло привлечь внимание критиков, торговцев и коллекционеров. Для многих художников ключевым моментом карьеры стало участие в их судьбе американского художника Лео Стайна, его сестры Гертруды и брата Мишеля.

«Парижская школа» — не единственный пример того, как профессионализация, осуществляемая в инокультурной среде, обеспечивает успешное вхождение в рыночную систему принимающей страны. Доказательством является биография А. Явленского, избравшего менее типичный для русского художника путь в европейскую культуру — не через Францию, а через Германию. К этой же категории — с точки зрения путей формирования профессиональной идентичности — следует отнести эмигрантов послереволюционного периода, которые на родине не помышляли о художественной деятельности, но, оказавшись в эмиграции в юношеском или даже детском возрасте без определенной профессии, сочли занятие художника более соответствующим их социальному статусу, чем карьера шофера или официанта. Так, гвардейский офицер граф А. Ланской попал в Париж в 1921 г. девятнадцатилетним юношей и хотя уже в Киеве делал первые акварели в студии Экстер, художником почувствовал себя, только начав сотрудничать с парижскими галереями в 1925 г. Николая Де Сталя увезли из Петербурга в пять лет, Серж Поляков уехал аккомпаниатором собственной тетушки и только в 29 лет в Париже впервые начал брать уроки живописи. Дети покинули Россию вместе с отцом — художником А. Арнштамом — его сыновья Игорь, Георгий и Кирилл. Последнему в момент отъезда из России было 2 года. Все они формировались как профессиональные художники уже в эмиграции, и пути их профессионализации во многом повторяли те, которыми прошли члены «парижской школы».

Относительно благоприятно складывалась ситуация для художников достаточно высокой квалификации, еще не приобретших к моменту эмиграции большого признания на родине. Некоторые из них учились во Франции или Германии, что облегчало им, как и художникам «парижской школы», вхождение в местную художественную среду. Не отягощенные сложившимся имиджем, они с готовностью брались за любое дело, которое открывало им нишу в западном художественном рынке. Опираясь на свой предыдущий опыт, они в то же время не абсолютизировали его, с готовностью переходя в новые виды художественной деятельности и осваивая нетрадиционные для них творческие манеры, соответствовавшие эстетическим ожиданиям западного потребителя.

В очень сложных отношениях с французским рынком произведений искусства оказались эмигранты первой волны, уже достигшие к моменту выезда из России высокого уровня признания. Художники-живописцы с превосходной профессиональной подготовкой, как правило, выпускники Академии художеств, они еще до революции приобрели известность не только в России, но и в Европе, в особенности во Франции. Однако их искусство оказалось не востребованным французским рынком 20-х годов, на котором их живопись воспринималась как устаревшая, неинтересная (Maguidovitch 2003).

Одним из важнейших моментов рыночной стратегии является правильный выбор места пребывания. Специфика положения эмигранта заключается в том, что вне зависимости от

того, считает он себя, скажем, представителем общемировой или общеевропейской культуры, его творчество неизбежно несет на себе следы его исходной культурной идентичности. Это одновременно ослабляет и усиливает его рыночный потенциал. Ослабляет потому, что местные художники воспитаны в тех же культурных традициях, что и потенциальные потребители их продукции. Более того, художник сам формирует вкусы потребителя. Сильной же стороной является то, что потребитель может найти в продукции художника-эмигранта нечто близкое ему по духу, но отсутствующее в творчестве его соотечественников. Кроме того, у эмигранта есть возможность выбора, которой очень редко пользуются местные художники, привязанные к своей стране, к своему городу происхождением, воспитанием, семейными и дружескими связями. Эмигрант, решившийся или вынужденный оборвать такие связи, более свободен в определении места постоянного (или временного) жительства. Это, собственно говоря, относится к любому эмигранту, независимо от профессии, и подтверждается опытом первой волны эмигрантов из России.

Движение эмигрантских потоков первоначально было сосредоточено на нескольких основных направлениях:

- из черноморских портов в Турцию и далее в Балканские страны и в Центральную и Западную Европу;
- через Прибалтику, Германию и Чехословакию;
- через Финляндию и страны Скандинавии;
- из Сибири и Дальнего Востока в Китай.

Часть этих потоков оседала по пути следования, однако в итоге основная масса сосредоточилась в нескольких центрах, важнейшими из которых для творческой интеллигенции стали Франция, Германия, США. Многие остались в странах, входивших ранее в состав Российской Империи, в частности, в Финляндии, Польше и Прибалтике. Здесь их удерживали как ностальгические настроения, — Финляндия, например, была любимым местом отдыха петербургской интеллигенции, — так и наличие собственности. Даже в 1920 г., после того, как многие покинули страну после провозглашения независимости, русским еще принадлежало свыше 10000 дач, в основном на Карельском перешейке. Настоящим центром притяжения для русской интеллигенции, особенно художников, была дача И.Е. Репина «Пенаты» в Куоккала (Репино), приобретенная им в 1903 г., где он окончательно поселился после революции и прожил до самой своей смерти в 1930 г. Понятно, что сам великий художник и члены его семьи не могли воспринимать свое пребывание в родном доме в Куоккала как эмиграцию. Вполне естественным было и то, что в Финляндии после провозглашения независимости остались те, кто родились на традиционно русских территориях Приладожья, отошедших к независимой Финляндии. Так, талантливая художница-самоучка Александра Ионова (1899–1965) родилась и всю жизнь прожила в Лахти. Ученик и последователь И.Е. Репина Григорий Ауэр (1882–1967) вырос в деревне на Ладого и начинал свой путь художника учеником в иконописных мастерских Валаамского монастыря. Художник-любитель Сергей Власов (1859–1924) был до революции офицером русской армии, служил в Свеаборгской крепости и в 1918 г. принял финское гражданство. Сыном военного врача, служившего в Выборге, был Игорь Михайлович Карпинский (1901–1985). Михаил Романов, выходец из крестьянской семьи, с давних времен обосновавшейся в Питкяранта на Ладого, учился в Петербурге, а после революции вернулся в родные места, откуда позже переехал в Хельсинки (Магидович 2003).

Аналогичная ситуация сложилась в отношении художников, обосновавшихся после революции в Польше и странах Балтии — на территориях, входивших в состав Российской Империи с XVIII в. Значительная часть, если не большинство этой группы эмигрантов были связаны со странами, провозгласившими свою независимость после революции в России, либо по месту жительства, либо благодаря родственным отношениям. Так, например, в

Эстонии обосновался сын художника А.К. Гефтлер, который родился в Ревеле (Таллинне) в 1885 г., учился и работал в Петербурге, а в 20-х гг. вернулся в родной город. А.Ф. Егоров, потомок тверских крестьян, переселенных Петром I в окрестности Ревеля, в 1919 г. добровольно вступил в 1-ю Конную армию, уехал на родину в связи с болезнью и с 1921 г. постоянно жил в Эстонии.

Значительное число художников осталось или поселилось в Латвии, где доля русского населения была особенно велика. Так, Е.Е. Климов, правнук академика архитектуры, родившийся в 1901 г. в Митаве (Елгава), с 1921 г., после перипетий, связанных с войной и революцией, вернулся в Латвию, закончил Рижскую Академию Художеств. В дальнейшем, под впечатлением от поездки в Псков и Печерский монастырь, он увлекся иконописью и мозаикой, работал над оформлением и реставрацией православных храмов в Пскове и Праге, а в 1945 г. уехал в Германию и затем в Канаду. Еще один характерный пример — муж и жена Ю.Г. и Н.Н. Рыковские. Она — уроженка Риги, он учился там архитектуре. В 1920-е гг. они вместе работали в этом городе в Русском драматическом театре. Уроженцем Риги был и А.И. Юпатов, график, родившийся в 1911 г. Он учился в Латвийской Академии Художеств, сотрудничал с Русским культурно-историческим музеем в Праге, жил и работал в Риге до конца жизни. В 1921 г. вернулся на родину предков В.М. Стржеминский, поляк по рождению, потомственный русский офицер. Раненый в годы Первой мировой войны, он попал на лечение в Москву, где увлекся новыми художественными течениями, учился в бывшем Строгановском училище, дружил с В. Татлиным и К. Малевичем. В 1920–30-е гг. он стал одним из крупнейших теоретиков и организаторов движения конструктивистов в Польше.

Может, однако, возникнуть сомнение в том, насколько правомерно включение таких художников в число эмигрантов. Поэтому мы сочли возможным считать, что для художников русского происхождения, выбравших для себя в качестве места пребывания Финляндию, Польшу, Литву, Латвию или Эстонию, профессиональные мотивы не были решающими.

Несколько особое положение в качестве центра эмиграции занимает Китай. Русские поселения, сформировавшиеся в связи со строительством и эксплуатацией КВЖД (крупнейшим среди них был город Харбин), стали ядром, вокруг которого после революции сконцентрировались около 250000 эмигрантов. Среди них было значительное число деятелей культуры, в том числе художников. Часть из них просто осталась в местах, где они жили и работали долгие годы. В то же время там обосновалось значительное количество беженцев из Сибири и Дальнего Востока. Существование этой русской колонии осложнилось в связи с японской оккупацией Манчжурии, что вынудило многих эмигрантов искать себе другое пристанище.

В отношении остальных стран мира — а русских художников можно было найти на всех континентах, кроме Антарктиды — выбор места жительства и работы был более или менее осознанным и добровольным. Представление о профессиональных соображениях, руководивших ими после выезда из России, дает проведенный в ходе исследования анализ биографических данных. Пользуясь различными источниками для сбора и проверки необходимых биографических данных, мы выбрали в качестве основы репрезентативной выборки биографии 750 родившихся до 1917 г. художников, живущих после революции за рубежом, представленных в биографическом словаре «Художники русского зарубежья» (Лейкинд, Махров, Северюхин 1999). Сам факт включения в словарь является в какой-то степени гарантией профессиональной состоятельности художника, поскольку это означает, что он как минимум однажды упоминался в профессиональных печатных изданиях.

На рис. 1 показано распределение художников по месту жительства на 1930 г. Дата среза выбрана по следующим соображениям. С одной стороны, к этому моменту большинство беженцев из России имели возможность сделать обдуманый выбор, не отягощенный перипетиями эмигрантской судьбы. Траектории перемещений, начинавшиеся в точке, куда

эмигранта мог забросить случай, зачастую пролегли через несколько стран, а иной раз и континентов. Так, сын русского дипломата А.А. Алексеев после революции некоторое время жил в Уфе, затем из Владивостока через Японию, Китай и Индию попал в Египет, затем в Англию и в 1921 г. окончательно обосновался во Франции. Выбор 1930 г. определяется еще и тем, что к этому времени закрылась возможность легального выезда из СССР. С другой стороны, с середины 1930-х снова начался период вынужденных переселений, обусловленных политическими причинами, приходом к власти нацистов в Германии и началом Второй мировой войны. Таким образом, начало 1930-х можно считать периодом относительной стабильности в судьбах эмигрантов.

Рисунок 1.

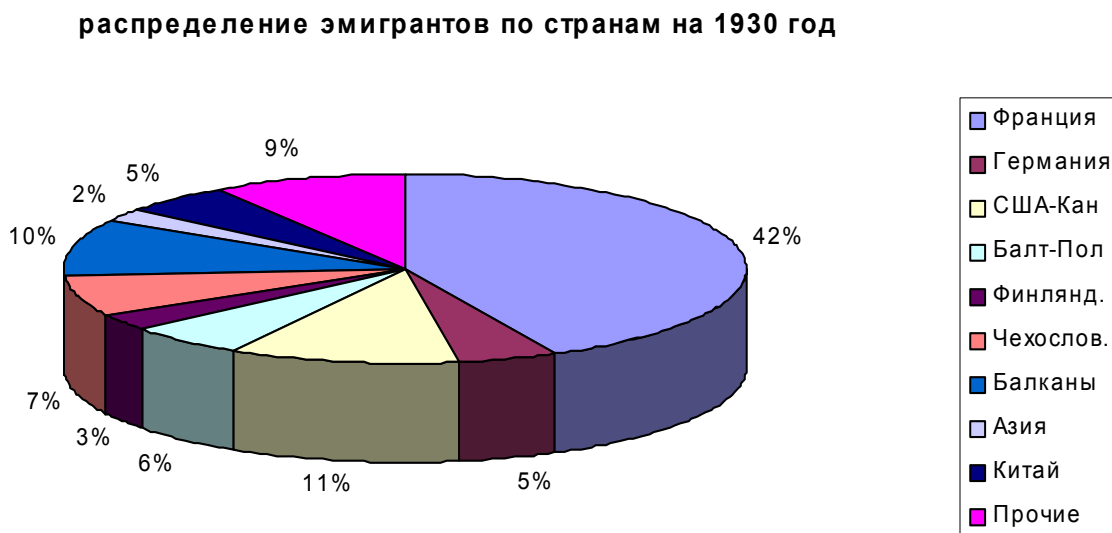


Диаграмма на рис. 1 позволяет сделать несколько важных выводов. Во-первых, траектории движения эмигрантских потоков лишь в малой степени отразились на окончательном расселении. Так, в Турции, куда первоначально был направлен основной поток беженцев, двигавшийся с Белой армией, остались единицы. По этой причине Турция не выделена в отдельную позицию, а доля художников, обосновавшихся в странах Азии, кроме Китая (в том числе и в Турции), составила всего 14 человек, т. е. около 2 %. Точно так же невелико количество художников в странах Балтии, Польше и Финляндии, несмотря на то, что в это число, как уже отмечалось, вошло немало лиц, для которых профессиональные мотивы были второстепенными.

Максимальное число художников, около 40 %, обосновалось во Франции, в основном, за небольшими исключениями, в Париже. Следующей по численности является группа, приходящаяся на США и Канаду (на последнюю, впрочем, приходится единицы). Далее следуют Балканские страны (в основном — Югославия, меньше — Болгария и Румыния, единицы — в Греции), Чехословакия и Германия. На этих странах будет сосредоточен дальнейший анализ.

Франция представляет собой исключительное явление не только как страна, где сосредоточилась почти половина художников русского зарубежья, но и как исторически сложившийся центр художественного притяжения, где с середины XIX в. селились русские художники, стремившиеся приобщиться к самым передовым тенденциям изобразительного

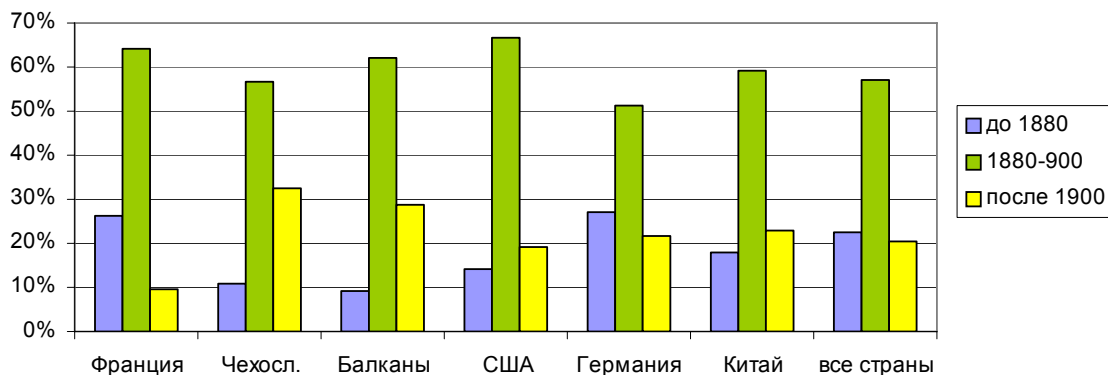
искусства. Детализация данных, представленных на рис. 1, по годам прибытия во Францию, показывает, что около 20 % от общего числа художников русского происхождения, находившихся в этой стране к началу 1930-х гг., поселились там задолго до революции. Их выбор, таким образом, был профессиональным и не связан с политическими причинами. Более того, значительная часть из тех, кто обосновался в этой стране после революции, учились или жили здесь раньше.

Основная часть (51 %) прибыла во Францию в период между 1918 и 1924 гг., — в основном, непосредственно из России или из мест предварительного расселения, организованных союзниками для беженцев. Более поздние даты прибытия (1924–1930 гг.) говорят о том, что выбор в пользу Франции был сделан после попыток утвердиться в других странах. В эту же группу входит небольшое количество «невозвращенцев».

Чтобы выяснить мотивы выбора места жительства, обратимся к распределению художников-эмигрантов по возрастным категориям: год рождения до 1880, с 1880 по 1900 и после 1900 г. Выбор интервалов обусловлен следующими соображениями. Художники, родившиеся до 1880 г., покидали Россию зрелыми профессионалами в возрасте от 40 лет и старше. В промежуточную возрастную группу входят в основном художники с завершённым или близким к завершению образованием и сложившимися профессиональными интересами. Те, кто родился после 1900 г., покидали Россию в юношеском или даже детском возрасте, и им предстояло определить свой профессиональный путь уже в эмиграции. Соответствующие данные по основным странам расселения показаны на рис. 2. В первую очередь, следует обратить внимание на то, что промежуточная возрастная группа занимает господствующее положение как по выборке в целом, так и во всех странах. В отсутствие точных данных приходится предполагать, что люди более почтенного возраста в меньшей степени были склонны рисковать, переходя на зыбкую почву эмиграции. Младшее поколение, по-видимому, имело за рубежом меньше возможностей для профессионализации в искусстве, поэтому, несмотря на престижность художественных профессий, их численность значительно уступает промежуточной группе.

Рисунок 2.

Распределение численности эмигрантов по году рождения



Можно отметить также, что процент промежуточной возрастной группы весьма стабилен во всех странах: от 51 % в Германии до 68 % в США и на Балканах при среднем по всем странам значении 58 %. Значительно большие различия наблюдаются в отношении старшей и младшей возрастных групп. Максимальный процент художников старшего возраста

наблюдается в Германии и Франции. Это вполне согласуется с биографическими данными, согласно которым едва ли не большинство художников, заканчивавших образование в последней четверти XIX в., выезжали в Европу на более или менее длительное время. Причем основным центром притяжения, в отличие от начала и середины века, была уже не Италия, а Франция и Германия. О «Парижской школе» было достаточно подробно сказано выше. В Германии, в особенности в Мюнхене, также обучались многие художники. Некоторые из них оставались там на постоянное жительство. В абсолютных цифрах их было значительно меньше, чем во Франции, но по отношению к сравнительно незначительной суммарной численности они составили весомую долю. Таким образом, в совокупности Германия и Франция были для русских художников старшего поколения наиболее освоенными территориями, с близкими и понятными им культурными характеристиками, с налаженными личными и профессиональными связями в местном мире искусства. Работы русских художников не были редкостью на рынке этих стран, неоднократно демонстрировались на художественных выставках. Это позволяло рассчитывать на благоприятные условия жизни и работы. Как было показано, эти расчеты оправдались лишь частично, но едва ли в других странах можно было рассчитывать на нечто лучшее. Дополнительно следует указать, что одна из самых типичных траекторий художественной эмиграции вела из России в Германию, где в 1920-е гг. сложились необычайно благоприятные условия для книгоиздательской деятельности. Не будет особым преувеличением сказать, что Германия по отношению к России представляла в эти годы «издательский дом», где были сосредоточены основные (из числа эмиграции) кадры писателей, издательских работников и художников, специализировавшихся в области книжного оформления. Лишь позже, в связи с экономическим кризисом, с одной стороны, и запретом на ввоз литературы из-за границы в Россию, с другой, значительная часть художников переехала во Францию. Там, как уже отмечалось, для русских художников, придерживавшихся традиционных стилей, местный рынок предоставлял достаточно ограниченные возможности. Зато Париж был одним из основных центров деятельности русского музыкального театра, что обеспечивало им широкое поле деятельности. Иными словами, Германия и Франция предоставляли наиболее благоприятные условия для старшего поколения русских художников — как в отношении рыночных возможностей, так и в плане межкультурных коммуникаций.

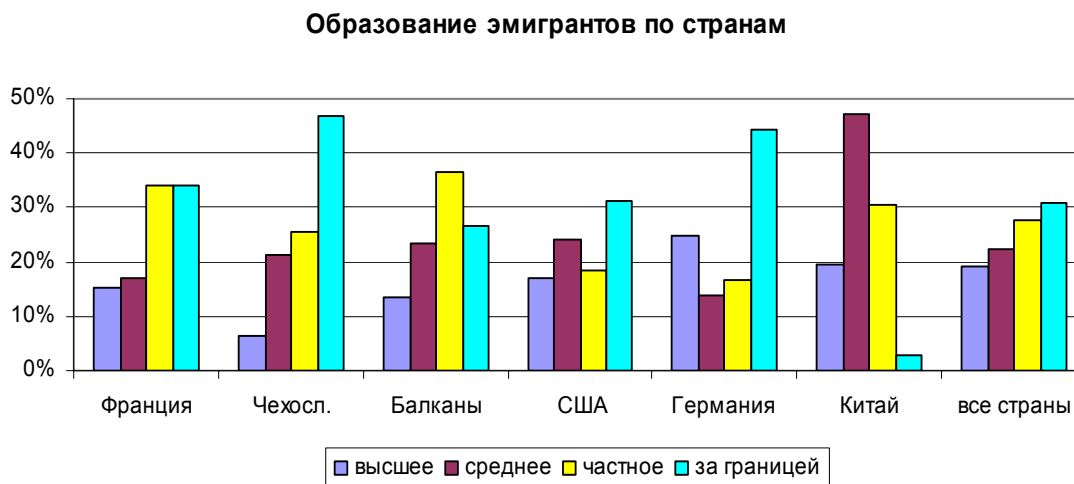
Напротив, численность художников младшей категории во Франции значительно ниже средней — всего 10 % против 20 % в целом по всей выборке. По-видимому, возможности для профессионализации эмигрантской молодежи были здесь не особенно благоприятными. Такие возможности широко предоставлялись на Балканах и в Чехословакии. С одной стороны, в рамках концентрированного проживания представителей диаспоры активно действовали русские культурные центры и учебные заведения, в том числе и художественные, где преподавали специалисты и педагоги высочайшей квалификации, передававшие своим питомцам великие традиции русского искусства. С другой стороны, это искусство в условиях дружественных славянских культур было востребовано на местных рынках. Наконец, здесь не было такой жесткой конкуренции со стороны местных художников, как в традиционных центрах европейской живописи. Эти учебные заведения давали работу художникам старшего и среднего поколений и одновременно открывали путь в искусство для молодежи.

Господствующее место среднего поколения, хорошо подготовленного профессионально и достаточно гибкого и динамичного для отстаивания своих позиций, особенно явно выражено в США (68 % против 58 % в среднем по выборке), где после войны, разорившей Европу, стремительно развивался рынок художественной продукции.

Наконец, возрастное распределение в Китае близко к среднему по выборке, поскольку, по-видимому, этот эмигрантский анклав был более изолирован, в сравнении с европейскими, и

возрастные пропорции в нем отражали общую тенденцию, свойственную художественной эмиграции.

Рисунок 3.



Некоторое дополнительное представление о путях выбора места жительства дает распределение художников по виду полученного образования (рис. 3). Необходимо оговорить, что данная градация относится только к тем, кто получил законченное художественное образование в России. В связи с тем, что за границей не было такой четкой иерархии учебных заведений, как в России, все художники, получившие или закончившее обучение за границей, объединены в общую группу.

Данные, представленные на рис. 3, позволяют подтвердить и конкретизировать соображения о мотивах выбора места жительства, сделанные на основе рис. 2. В целом по выборке художники, получившие различные виды образования, распределяются более или менее равномерно, что согласуется с мнением большинства исследователей об ограниченном влиянии формального образования на карьеру художника и его профессиональную идентичность. В то же время наблюдаются достаточно большие различия по странам. Так, наиболее высок процент получивших высшее художественное образование среди художников, обосновавшихся в Германии, а меньше всего он в Чехословакии и на Балканах, где основным полем деятельности подготовленного мастера было преподавание. В то же время в Чехословакии выше всего процент лиц, получивших художественное образование за границей, по преимуществу в той же Чехословакии. Это, в сочетании с большим процентом молодых художников (рис. 2), подтверждает мысль о том, что основным притягательным фактором в этой стране была возможность получить качественное художественное образование.

Во Франции обращает на себя внимание то, что лица, получившие частное образование или обучавшиеся за границей, составляют в сумме почти 70 % от общего числа русских художников, живших в этой стране. Это вполне согласуется с известными фактами падения престижа академического образования, а также с тем, что значительная часть русских художников выбрала Францию именно потому, что они либо получили там образование раньше, либо остались в этой стране сразу после завершения обучения. Ничтожно малый процент лиц, получивших художественное образование за рубежом, среди русских художников в Китае говорит прежде всего о том, что те, кто обучался ранее в Европе,

стремились туда, несмотря на расстояние (такой пример приводился выше). В самом же Харбине возможности получения образования были ограничены частными уроками у русских художников. Преобладание в Китае лиц со средним художественным образованием вполне объясняется тем, что в этом направлении двигался поток беженцев из регионов Урала, Сибири и Дальнего Востока, где образование можно было получить только в местных художественных училищах и рисовальных школах, а также частным образом.

Таким образом, анализ имеющихся данных по биографиям русских художников-эмигрантов позволяет сделать следующие выводы:

1. Основными факторами, определявшими выбор места жительства, были:

- наличие в стране развитого рынка художественного труда;
- возможность получения образования и знакомства с новейшими художественными течениями;
- согласование культурных норм в принимающей стране и в России;
- предыдущий опыт пребывания в стране (в том числе и проживание в ней до революции), включенность в местные социальные сети;
- траектория эмиграции.

2. В конкретных случаях роль каждого из этих соображений была дополнительно связана с возрастом, образованием, художественными пристрастиями и жизненным опытом художника.

В конечном счете, важнейшую роль в принятом решении играла возможность скорейшего и наиболее успешного освоения художественного рынка соответствующей страны. Иначе говоря, выбор места жительства является для художника-эмигранта одним из основных элементов рыночной стратегии.

Выводы, сделанные на основе анализа биографических данных эмигрантов первой волны, в большей или меньшей мере согласуются с картиной, которую дают сведения (значительно менее полные) о последующих волнах эмиграции.

Как уже говорилось, численность художников среди эмигрантов второй волны очень невелика. В достаточно солидную выборку, составленную О. Махровой (Makhroff 1988) и содержащую сведения о более чем 150 художниках-эмигрантах из Советского Союза, включен только один представитель этой группы — Сергей Голлербах. Получить о них сведения — задача, почти неосуществимая, т. к. они относятся к одной из так называемых *скрытых популяций*, причем, в отличие от других популяций такого рода (наркоманы, преступники и т. п.), они не создают социальных сетей, с помощью которых их можно было бы идентифицировать. Причины вполне понятны. В послевоенной Европе отношение к ним было предвзятым. В той части старой эмиграции, в которой в годы войны усилились патриотические настроения, их считали пособниками гитлеровцев. Эмигранты более консервативного толка относились к ним как к «большевикам». В итоге оба эти обстоятельства закрывали перед ними, в частности, двери эмигрантских организаций «первой волны». Значительная часть этих эмигрантов обосновалась в Южной Америке, Австралии, Южной Африке. По упомянутым причинам они никогда не афишировали свое происхождение и не стремились поддерживать отношения с другими такими же эмигрантами. Кроме того, культурные связи между Европой и упомянутыми странами значительно слабее, чем, например, с Японией. Последнее соображение подтверждается тем, что в упомянутой книге О. Махровой не упоминается ни один художник, проживающий в Азии, Африке, Австралии и Латинской Америке. Все это не позволяет сколько-нибудь подробно остановиться на «второй волне» и заставляет перейти к «третьей волне», т. е. к эмигрантам 1970–80-х гг.

К сожалению, по этой группе эмиграции нет обобщающих изданий, подобных словарю «Художники русского зарубежья». В дальнейшем мы будем опираться на данные,

приведенные О. Махровой, а также использовать сведения, почерпнутые из периодических изданий, каталогов выставок и интервью с художниками, проведенных автором настоящей работы.

Сравнение результатов обработки имеющихся данных с аналогичными сведениями, приведенными выше для «первой волны», показывает, с одной стороны, что основные центры притяжения сохранили свое значение, несмотря на полувековой интервал во времени и произошедшие в этот период политические изменения. В то же время круг стран, в которых селилось значительное число русских художников после революции, существенно сократился: из него выпали страны Балтии, вошедшие в состав Союза, балканские и восточноевропейские страны и Китай.

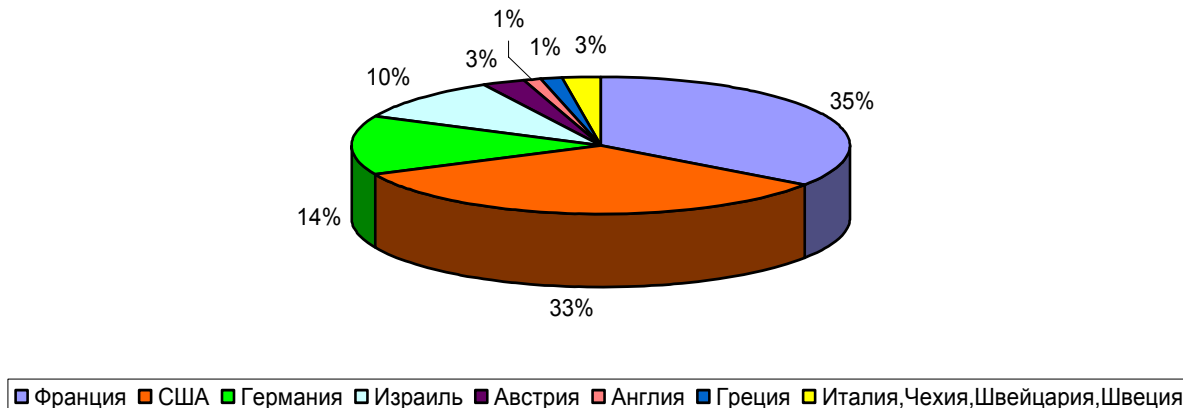
Распределение художников по странам на 1988 г. представлено на рис. 4. Указанный год соответствует последним данным выборки О. Махровой. С другой стороны, последующий период относится уже к другой исторической реальности — перестроечному и постперестроечному периоду, когда мотивация поведения эмигрантов и связанные с ней особенности социального поведения радикально изменились.

Сопоставление рис. 1 и рис. 4 показывает, что Франция почти полностью сохранила свои позиции как центра художественной эмиграции, несмотря на то, что она уступила роль главного рынка произведений искусства США и Германии. Это обстоятельство признается как специалистами, так и самими художниками. В интервью, отрывки из которых мы далее будем приводить, они зачастую объясняют свое пребывание в Париже случайными обстоятельствами. *А.: Я хотел ехать не сюда, я хотел ехать в Штаты. Все, что я знал, это только Нью-Йорк, больше ничего. Но мы вывезли двух собак. И выяснилось, что с собаками нельзя ехать в Италию. А как быть? Мне говорят: оставляйте собак. Ну, как в Вене оставить собак? Что вы! Я их из Москвы вывез. И тут одна знакомая, у которой были знакомые в Париже, нам сделали такой гостевой вызов. А когда я приехал сюда, они [израильское представительство] говорят: «Хотите остаться в Париже?». Я говорю: «Как? Разве можно?». Оказалось, можно.*

С.: Это произошло более или менее случайно, потому что я хотел ехать в Америку, но мне отказали в визе, в Париж в то время легче было получить визу, чем в США. Но поскольку мне казалось, что в мире есть два центра культурных, важных для художника, это Нью-Йорк и Париж, то как бы за невозможностью жить в Нью-Йорке выбор Парижа был очевиден для меня.

Рисунок 4.

Распределение художников по странам на 1988 г.



С трудом, однако, верится, что треть всех художников, уехавших из СССР в 1970–80-е гг., попала в Париж чисто случайно и столь же случайно живет там по 2–3 десятка лет. Вот еще один вариант «логического» объяснения: *В.: Русские художники родились, жили на идее, что французское искусство и Париж — центр мира, центр мира искусства. Но поскольку в Россию это приходило как бы с опозданием, и если вы прибавите одно опоздание к другому, то постепенно получается большое опоздание.*

Потом, словно нехотя, тот же художник признает: *Что, плохо, что ли? Очень хорошее место. Здесь очень много что происходит, хотя мы, когда встречаемся, скажем, с <...>, он часто говорит, что все здесь кончилось. Никогда ничего не кончается.*

При более детальных обсуждениях всегда выясняется, что есть и вполне материальные соображения в пользу Франции: правительство оказывает поддержку художникам, можно получить на льготных условиях мастерскую и т. д. Достаточно убедительно звучит и следующий довод: *С.: Во Франции еще не все связано с деньгами, художник в Европе, вокруг него существует еще некоторая легенда. Художник может быть бедным в Европе. В Америке, по-моему, художник ты, бизнесмен, или ты врач, если ты бедный, значит, ты неудачник. В Европе, во всяком случае, по отношению к художнику, это еще не так.*

Поскольку эта мысль была выражена человеком во всех отношениях преуспевающим, истинное ее значение, очевидно, в том, что культурные нормы, касающиеся межличностной коммуникации, во Франции более соответствуют тому, что принято в России, по крайней мере, в кругах творческой интеллигенции. Не следует забывать, что русская культура формировалась под влиянием Франции в течение двух столетий, и несмотря на то, что в XX в. в жизни обеих стран произошли огромные изменения, общие культурные коды сохранились. Вероятно, именно поэтому русским людям легче сохранять свою идентичность в Париже, чем в других городах и странах.

За всеми этими аргументами просматривается еще один, не высказываемый и, возможно, не вполне осознаваемый мотив. «Символический капитал» Парижа как художественной столицы мира, сформированный в XIX в., не исчерпан. Косвенным подтверждением является то, что крупные русские художники, работающие в США, как правило, проводят минимум две-три персональные выставки в Париже, хотя рыночные возможности здесь не особенно велики. Быть признанным в Париже значит получить авторитетное подтверждение своего места в искусстве. Такое же значение для рынка имеет, очевидно, звание «парижского художника».

В интервью с известным русским художником Д., живущим в Париже, я услышала историю о том, как его маршан (торговый агент) сделал состояние на том, что «купил все, что осталось от какого-то неизвестного китайского художника, жившего в Париже в 30–40-е годы и умершего где-то в начале 50-х. Он пришел к его наследникам и купил все, что у них было, за 600 франков» (проще сказать, получил бесплатно). Эти работы нашли спрос среди состоятельных китайцев Западного побережья США, а затем и на Тайване. Покупателей привлекло то, что их соотечественник работал (хотя и не получил признания) именно в Париже.

Таким образом, рыночные мотивы в выборе Парижа (именно Парижа, т. к. в других городах Франции значимое присутствие русских художников не отмечено) играют свою роль, хотя и косвенно и, возможно, не всегда осознанно. Напротив, предпочтение, отдаваемое США, вполне очевидно связано с наличием здесь широкого покупательского спроса на художественную продукцию. Согласно данным, представленным на рис. 4, США в конце 1980-х практически сравнялись с Францией по количеству художников — выходцев из СССР, в то время как в 1920–30-е гг. уступали ей в 4 раза. Существенно, что здесь художники рассредоточены по нескольким крупным культурным центрам. О том же говорит и изменение соотношения с Германией. Здесь было почти в 10 раз меньше художников по сравнению с Францией, а в 1980-е пропорция составила чуть меньше, чем 1:2,5. Это — несмотря на психологический след, оставленный Великой Отечественной войной.

Новым явлением стала притягательность Израиля — 10 %. По-видимому, роль рыночных соображений в данном случае минимальна. Здесь действуют, в частности, националистические настроения — лица еврейского происхождения имели в СССР преимущественные возможности для выезда из страны. Из интервью: *Поскольку я воспитывался в еврейской семье, с бабушкой и бабушкой, и моя мать была еврейкой, мне казалось, что я должен быть со своим народом в Израиле. В общем, я уехал в Израиль, хотя в тот момент был выбор, я мог уехать в Америку или в Европу, но тогда я считал, что мое место в Израиле, тем более что это было сразу после войны 73 года (С.).*

Помимо этого, в интервью указывались и такие соображения, как государственная поддержка художников, в частности, стипендии, выделяемые для освоения новых (для данного художника) художественных техник, предоставление мастерских, государственные закупки и т. п. Следует, однако, учитывать, что в те годы по израильским визам выезжали из СССР и многие из тех, для кого были закрыты другие пути. Использовались, в частности, фиктивные браки. Значительная часть художников, первоначально эмигрировавших в Израиль (9 из 25, согласно данным О. Махровой), переехали затем в Париж.

В отличие от эмигрантов «первой волны», в распределении по возрасту закономерности практически не обнаруживаются. При среднем по выборке возрасте на момент эмиграции 35,5 лет разброс по странам составляет от 31 года для Израиля до 38 лет для Германии, что, с учетом ограниченных размеров выборки, нельзя оценивать как статистически значимые различия. За единичными исключениями, возраст отдельных художников в основном укладывается в диапазон от 25 до 45 лет (около 80 %), а в диапазоне от 30 до 35 лет — больше половины. Эти цифры подтверждают, что среди эмигрантов, как и в первой волне, преобладают лица самого дееспособного возраста.

Что касается эмигрантов перестроечного и постперестроечного периодов, то имеющиеся данные пока слишком ограничены и не дают оснований для обобщений. В целом, однако, как уже отмечалось, они в еще большей степени, чем их предшественники, ориентируются на рыночную ситуацию и возможность использования систем государственной поддержки. В интервью с представителями этой группы ни разу не заходила речь о политических мотивах или о желании ближе ознакомиться с новейшими достижениями западного искусства. Это

вполне понятно, поскольку доступ к литературе и выставки западных художников теперь ничем не ограничиваются.

Резюмируя, можно отметить, что причины, обуславливающие выбор места жительства и работы, практически идентичны для всех поколений эмигрантов. Дополнительным фактором последних десятилетий стала ориентация на социальную поддержку, предоставляемую государственными и общественными институтами.

Литература

Лейкинд О.Л., Махров К.В., Северюхин Д.Я. Художники русского зарубежья. СПб.: Нотабене, 1999.

Магидович М.Л. Русские художники в Финляндии — опыт социологического анализа. СПб., 2003.

Koblenc: Ludwigmuseum. Koblenc, 2003.

L'Ecole de Paris. Paris: Paris-Musee, 2000.

Maguidovitch M. Schickale und karrieren von kьnstlern der «ersten welle» in Paris // Treffpunkt Paris. Koblenc, 2003.

Makhroff O. L'art au Pays des Soviets, 1963–1988. Les dossiers des cahiers du Musee National d'art moderne. Paris, 1988.

Menger P.-M. Artists as workers: Theoretical and methodological challenges // Poetics. 2001. No 28. Pp. 241–254.

Towse R. Economics of Training Artists // Economics of the Arts / Ed. by V.A. Ginsburgh, P.-M. Menger. ELSEVIER, 1996.