

Светлана М. Червонная

Крутые маршруты русских художников-эмигрантов, ушедших на Запад в конце Второй мировой войны

Sztuka Europy Wschodniej Искусство Восточной Европы Art of Eastern Europe 3, 421-431

2015

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

SZTUKA EUROPY WSCHODNIEJ
ИСКУССТВО ВОСТОЧНОЙ ЕВРОПЫ
ART OF THE EAST EUROPE
TOM III

Светлана М. Червонная
Университет Николая Коперника, Торунь;
Польский институт исследований мирового искусства

Крутые маршруты русских художников-эмигрантов, ушедших на Запад в конце Второй мировой войны

На фоне первых волн российской эмиграции, давно привлекающих к себе внимание ученых и обеспеченных ныне солидным корпусом искусствоведческой литературы,¹ феномен русской художественной эмиграции, сформировавшейся в драматических обстоятельствах Второй мировой войны, остается совершенно неисследованным. Не только судьбы художников, обозначенные определением, заимствованным из повести Евгении Гинзбург *Крутой маршрут* (поскольку слишком часто это были трагические судьбы и, действительно, *крутые маршруты*), но даже их имена неизвестны российским читателям. Публикуемый здесь материал, собранный автором в ходе архивных и полевых исследований, позволяет представить характер русской художественной эмиграции военных лет на примере четырех забытых Россией художников. Это связавший свою судьбу с Белоруссией и Литвой Николай Пашкевич. Это воспитанник Мюнхенской Академии художеств Сергей Голлербах. Это скрытый за псевдонимом Марка Заволокина москвич «Михаил Иванович», который в последнюю во-

енную зиму нашел пристанище в Вене. Наконец, это самый молодой среди российских беженцев 1945 года художник – ленинградец Эйно Ханси.

Николай Пашкевич – русский белорус, белорусский литовец, *перемещенное лицо* в Баварии, *божественный* художник христианской Америки

Николай Александрович Пашкевич (в белорусской транскрипции Микола Пашкевіч, в литовской – Mikolas Paškevičius) родился в Риге в 1907 году, умер в Нью-Йорке в 2004 году, не дожив трех лет до своего столетия.

В начале Первой мировой войны семья Пашкевичей была эвакуирована в Витебск. После смерти отца (1917) несколько лет подряд, от весны до осени, Николай работал в деревне – в поле, на посевной, сенокосе, жатве, уборке картошки. Тогда же он начал рисовать, и это увлечение заменило ему многие радости, которых он был лишен в детстве. В деревне трудно было достать бумагу, поэтому он рисовал на кусочках березовой коры. Ее фактура и белизна придавали рисункам особенную мягкость и внутреннее свечение. Самым любимым мотивом его ри-

¹ См., в частности: Чельшев, Шаховский (1994); Северюхин, Лейкинд (1994); Толстой (1995); Канищева, Шелохаев (1997); Толстой (2002); Толстой (2005).

сунков были сосны, орнаментальные узоры их корней, выступающих над поверхностью земли. Рисовал он каждую свободную минуту – дома, в школе, на улице. Однажды незнакомый прохожий, увидев эти рисунки, посоветовал мальчику поступить в художественную школу и дал ее адрес. Эта школа оказалась тем самым Витебским вхутемасом (в чередке его меняющихся названий в тот период акцент был сделан на слове «практический» – Практический художественный институт), слава о котором уже гремела в молодой «Стране Советов» (больше в России, чем в самой Белоруссии), пылавшей в те годы очистительным огнем «революционного», «экспериментального», «левого» искусства. Директором школы был Казимир Малевич – первый учитель Пашкевича.

Пашкевич в 15 лет поступил в Витебский вхутемас и успешно окончил его, но не стал последователем Малевича, пережив вместе со всей белорусской живописью 1920-х годов смятение и раскол, связанные со «сменой вех» в советской художественной педагогике, с поражением «авангарда», который должен был уступить место уже вызревавшему на академической основе «социалистическому реализму». Малевич, Фальк и Юдовин вынуждены были уйти из школы и уехать из Витебска. Для усиления ее «здорового» педагогического состава сюда прислали из Ленинграда художников жесткой академической ориентации – скульптора М. Керзина, живописцев В. Волкова и М. Энде. Именно они готовили из Пашкевича будущего мастера «советской сюжетно-тематической картины» и содействовали его поступлению в только что созданную Всероссийскую Академию художеств.²

Пашкевич скупо вспоминает время своей учебы в Ленинграде. Продолжалась она недолго, всего три года (1930–1933), но «крутой марш-

² В 1930 году Ленинградский Художественно-технический институт преобразовали в Институт пролетарских изобразительных искусств (ИнПИСИ), но как только «пролетарская культура» вышла из моды, его назвали (в 1932 году) Ленинградским институтом живописи, скульптуры и архитектуры (ЛИНЖАС). В 1933 году Институт ввели в структуру созданной по постановлению Совнаркома РСФСР от 11 октября 1932 года Всероссийской Академии художеств. В мае 1934 года ее директором был назначен И. И. Бродский – главный мастер набирившей силу официальной советской художественной «Ленинианы», пожалуй, первый придворный художник новой советской формации.

рут» его творческой биографии несомненно начинается в Ленинграде. Не получив государственной стипендии, отшатнувшись от той официальной рутины, которая насаждалась в Академии, Пашкевич оставил ее на третьем курсе, как он пишет, «по официальным и материальным причинам».³ В то же время он с гордостью говорит: «Моими учителями были А. Рылов и К. Петров-Водкин»,⁴ и надо знать историю советского искусства рубежа 1920–30-х годов, чтобы представить себе, какой сильнейший творческий коктейль питал молодого живописца: сначала К. Малевич, потом А. Рылов и К. Петров-Водкин с их классической традицией и романтикой, для которой уже не было не только «простора» (пользуюсь названием самой известной картины Рылова *Какой простор!*), но даже атмосферы для существования. Неслучайно оба эти художника не пришлось «ко двору» Всероссийской Академии художеств и примерно в то же время были вынуждены покинуть ее по аналогичным «официальным и материальным причинам». Но даже на своем трагическом излете, едва затронув своим крылом творчество молодого воспитанника Академии, романтика Рылова и Петрова-Водкина оставила в живописи Пашкевича свой яркий, неизгладимый след.

В 1933 году он возвращается в Белоруссию и переезжает в Минск. О его неполно, фрагментарно сохранившейся живописи 1930-х годов я могу судить по одной известной мне картине 1937 года (рабочее название *Террор*), представлявшей трагическую гибель человека – в официальном историческом контексте, конечно, коммуниста, ибо не было у советского искусства тогда других героев. Но от коммунистической риторики и пропаганды в этой живописи было мало: была просто человеческая трагедия – ночь, разбитое снаружи окно, распростертое на полу тело, ослепительный свет электрической лампы, пламя человеческой крови, 1937 год... Это было искусство, еще вдохновленное революционной романтикой и социальными утопиями уходящей эпохи и уже проникнутое тревожными алгоритмами предчувствия приближающейся катастрофы.

Картины Пашкевича 1930-х годов экспонировались на выставке, приуроченной к Декаде

³ Paškevičius (1994: 16).

⁴ Paškevičius (1994: 16).

белорусского искусства и литературы в Москве. По итогам декадной выставки Пашкевич был награжден весной 1941 года орденом Трудового Красного знамени. Собственно, этот орден и сыграл по-своему роковую роль в жизни художника. Когда началась война и немцы, стремительно продвинувшись на восток, заняли Минск, он с семьей еще находился в деревне под Минском, где они отдыхали каждое лето. «(...) Здесь дошла до нас тревожная весть о том, что Минск занят немецкими войсками, – вспоминает Пашкевич. – Охваченные паникой, мы попробовали бежать в сторону Гомеля, но и там уже были солдаты в серых немецких мундирах. Мы с ужасом поняли, что находимся на территории, оккупированной врагом. Для опасений были все основания. Как советского орденоносца, меня в любую минуту могли опознать и выдать, а это грозило гибелью и мне, и моей семье. Мы с женой решили, что самым лучшим для нас вариантом будет перебраться в Литву (...) Пережив все трудности опасного пути, мы все же добрались до Каунаса. Литовцы приняли нас очень хорошо, помогали нам, чем могли, а художники пригласили участвовать на выставках».⁵ Летом 1944 года вместе с большей частью представителей литовской творческой интеллигенции он ушел в эмиграцию – в литовскую, а не в белорусскую эмиграцию.

Окружающая действительность (дороги ухода из Литвы, лагерный быт, городская и сельская повседневность послевоенной Баварии с ее неожиданными масками гротеска – жизнь, оставшаяся в прошлом, и жизнь, начинавшаяся заново) нашла сильный эмоциональный отклик в творчестве Пашкевича. Лирические мотивы и романтические настроения (разлитые, например, в композиции *Голубая комната*, 1944) в его живописи и графике все чаще вытесняются образами, в которых ощутим жесткий сатирический оскал – самой действительности, недоброй, некрасивой, и субъективного восприятия этой действительности, обманчивым миражам которой невозможно верить. Ее пугающее обличье, почти звериное, почти дьявольское, проявляется в самых неожиданных «масках», чудовищных комбинациях мертвой природы и звериных мотивов, в гримасе-улыбке черного *Трубочиста*



Илл. 1. Николай Пашкевич, *Трубочист*, 1945, бумага, пастель, 71 x 51 см, собственность семьи художника, Нью-Йорк

(1945, илл. 1), в грубых развлечениях и серых буднях баварских крестьян.

«Вторая эмиграция» – жизнь в Америке начинается для Пашкевича с переезда в Нью-Йорк в 1949 году. Нельзя сказать, что с этим переездом наступает безоблачный период в его жизни. «Чистое искусство» не приносит заработка, и чтобы выжить и прокормить семью, ему приходится работать в строительных и коммерческих фирмах, занимаясь живописью и графикой лишь в свободное время. Судя по тому, что из 65-ти произведений, включенных в изданный в конце его жизни монографический альбом,⁶ только четыре отмечены как «находящиеся в частном собрании Майкла Станлея» (остальные являются собственностью художника), – ему нелегко было найти покупателя для своих работ. Этот факт, однако, не ставит под сомнение их высокую художественную ценность, которую понимали знатоки искусства и отмечали специалисты (может быть, чуть запоздавший во времени, но довольно точный комментарий к творчеству Пашкевича содержат включенные в этот альбом статьи «Художник души и фор-

⁵ Paškevičius (1994: 16).

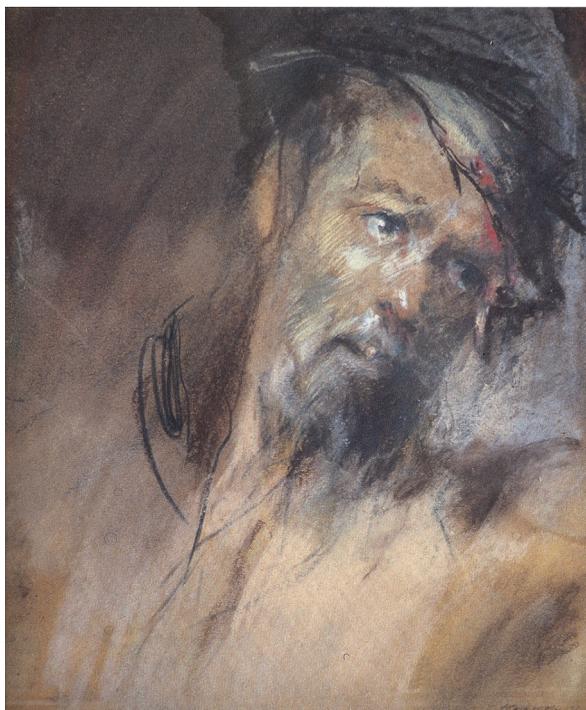
⁶ Mykolas Paškevičius (1994).



Илл. 2. Николай Пашкевич, *Проблема*, 1982, картон, акрил, 58 x 43 см, собственность семьи художника, Нью-Йорк



Илл. 4. Николай Пашкевич, *Распятие*, 1979, картон, акрил, 91 x 61 см, собственность семьи художника, Нью-Йорк



Илл. 3. Николай Пашкевич, *Страдание Христа*, 1982, бумага, пастель, 61 x 51 см, Национальный художественный музей Республики Беларусь, Минск

мы» Данаса Лапкуса⁷ и «Из непроницаемой темноты он извлекает прекрасное сверкание света» Дональда Андерсона⁸).

Его художественная манера менялась, осваивая различные приемы и формы модернистских течений (экспрессионизма, абстрактного искусства, сюрреализма, неосимволизма), а его живое творческое воображение охватывало все более неожиданные грани действительности и фантастики, создавая удивительные образы волшебной, немислимой, нереальной повседневности и легендарной романтики, проникнутой горечью современного скептицизма (*Скрипач*, 1973, акрил; *Индийский всадник [нападающий]*, 1975, акрил; *Проблема*, 1982, акрил, илл. 2).

Красной нитью через творчество Пашкевича 1970–1980-х годов проходит тема Распятия Христова. Выбирая различные ракурсы и фрагменты распятия (голова в терновом венце, бюст с кровоточащей раной на груди; снятое с креста, падающее на землю тело), художник прибегает к приемам психологической выразительности (*Страдание Христа*, 1982, пастель; илл. 3), графической экспрессии (*Вариация на тему распятия*, 1980, акрил), образной симво-

⁷ Lapkus (1994: 11–12).

⁸ Anderson (1994: 13–14).

лики (мотивы острых игл, пронизывающих все окружающее крест пространство в композиции *Распятие*, 1979, акрил; илл. 4). Отказываясь от изображения конкретного исторического антуража, вознося падающие, взлетающие, расчерчивающие пространство по вертикали, диагонали, горизонтали кресты с распятым Христом на отвлеченном фоне, заполненном красочными переливами голубых, свинцово-серых, розовых, багряных цветов, Пашкевич развивал тему распятия как общую трагедию всего человечества. Христос в его живописи – это и католический, и православный, и понятный людям любой иной религии страдающий, погибающий и возрождающийся герой, одинаково принадлежащий и христианской истории начала нашей эры, и всем иным драматическим эпохам.

Сергей Голлербах – писатель-художник, счастливый русский в Америке

Сергей Львович Голлербах родился в 1923 году в Царском Селе.⁹ Детство и юность Сергея приходится на время нарастающего коммунистического террора, направленного против свободомыслящей интеллигенции. Отец художника был арестован, семья сослана в Воронеж, но каким-то чудом (в биографии Сергея Голлербаха случалось немало счастливых чудес) в 1936 году вернулась в родной город (Пушкин / Царское Село), и все его еще не совсем истребленное советской властью очарование оставило неизгладимый след в душе юноши, что позднее нашло отражение в его виртуозном литературном эссе *Город муз*.

Учился Голлербах в художественных школах Ленинграда, где его первым учителем – человеком, можно сказать, благославившим его творчество в области *литературной графики*, был великий русский мастер Иван Билибин.

В годы войны Голлербах оказался на оккупированной немцами территории Ленинградской области, отсюда его угнали на работы в Германию, где он встретил весну 1945 года и был помещен в один из лагерей для *перемещенных лиц*, находившийся в Саксонии. Оттуда в 1946 году, узнав о готовящейся передаче советской комендатуре бывших российских граждан, Сергей буквально в последнюю минуту бежал (за пачку сигарет наняв попутный грузовик) в американскую зону оккупации. В 1946–1949 годах он учился в Мюнхенской Академии художеств. В 1949 году по визе-приглашению Толстовского фонда переехал в США, где в 1950 году обосновался в Нью-Йорке. Сначала он жил случайными заработками, работая как садовник, исполняя росписи и другие заказы вплоть до малярных работ, осваивая новое поле так называемой «коммерческой графики» в проектах Студенческой Лиги искусств (Art Students League). Не расставаясь с блокнотом, он делал множество зарисовок, в том числе уличных сцен из жизни бедных нью-йоркских кварталов, стал, можно сказать, «певцом Бродвея». Со временем к нему пришло признание, в Лондоне была издана в 1983 году его книга *Заметки художника*, в Нью-Йорке в 1994 году – *Мой дом*, в Париже в 1999 году – *Жаркие тени города* (все авторские тексты были иллюстрированы самим художником); три книги его графических миниатюр были изданы в издательстве Ренэ Гера Альбатрос. Как график, виртуозный «рисовальщик», акварелист, иллюстратор, автор литературных очерков, исследований, искусствоведческих портретов русских художников-эмигрантов второй половины XX века он занял видное место в американской культуре (в изобразительном искусстве и в искусствознании). В 1993 году он впервые после эмиграции посетил Россию, в 1996 году в Музее Анны Ахматовой с успехом прошла его персональная выставка под названием *Пляж*. Новые выставки были организованы в конце XX и в начале XXI века в Москве и Петербурге. В 1998 году художественная общественность России отметила 75-летие своего американского соотечественника, долгое время совершенно неизвестного российским читателям и зрителям, а в 2003 году значительная часть его богатого литературного и художественного наследия вернулась на родину в виде монументального издания

⁹ В скупой, посвященной ему современной отечественной литературе, он представляется читателю прежде всего как племянник известного петербургского искусствоведа эпохи Мира искусства Эриха Голлербаха [см.: Леонидов (1999: 1, 4), Соловьев (2003: 62–63)]. Эта родственная связь, во многом определившая интерес будущего художника к теории и истории искусства, кажется настолько важной, что ни одна биографическая справка о нем не обходится без этого упоминания, а Андрей Толстой, спутав по ошибке его отчество, даже называет его Сергеем Эриховичем. Толстой (2005: 312).

(в 857 страниц) *Свет прямой и отраженный*,¹⁰ в которое включено множество его изящных, исполненных экспрессии, сочетающих наблюдательность и игру воображения рисунков.

Если графика Голлербаха всегда оставалась в парадигме «фигуративного» искусства, так или иначе адекватного визуально воспринимаемой действительности (можно было бы сказать, «реалистического искусства»), если бы понятие реализм не стало столь многозначным и столь сильно скомпрометированным советской пропагандой, которая вряд ли отнесла бы к реализму ту условность, лаконичность, свободу, анатомическую деформацию, какие присущи рисункам Голлербаха), то в своем литературном, искусствоведческом творчестве он стал идеологом модернизма. Хотя в исторических исследованиях он, можно сказать, похоронил русский авангард, назвав его «утопией, исчезнувшей, как исчезли царства майя, ацтеков и олмеков», и поставив на нем точку («Племя погибло!»),¹¹ но сама суть его эстетической теории творческого процесса является обоснованием права художника на свободный выбор средств художественной выразительности, на сотворение новой реальности, независимой от видимого мира, обоснованием неизбежности крушения академической системы, художественной традиции, ориентированной на античность. «Не в идеальных пропорциях и правильных чертах лица следует искать красоту, – пишет Голлербах, – а в сложной игре формы и содержания, собственных догадок и вольных интерпретаций. Мы не древние греки. Хорошо это или плохо – не знаю».¹² И далее: «В жизни, видя большинство вещей и событий в прямом свете, мы улавливаем и отраженный свет. (...) Это наблюдения, воспоминания и сравнения, случайные находки и игра фантазии (...) Может быть, вся жизнь человеческая есть постепенное изменение освещения, переходы прямого света в свет отраженный».¹³ В прямом и отраженном свете общественного восприятия с обеих сторон (из эмигрантского далека и из России) Голлербах остается яркой и крупной фигурой русского художественного зарубежья.

Кто Вы, Михаил Иванович?

Авторству Сергея Голлербаха приписывалась мною¹⁴ книга *Эмигранты. Записки художника*, изданная в Сан-Паулу в 1965 году под псевдонимом (?) Марка Заволокина, а затем появившаяся как второй том в мюнхенском издании 1967 года.¹⁵

Видимо, такая атрибуция является ошибкой, основанной на том, что у Голлербаха была книга похожего названия (*Заметки художника*). Когда я писала, что под псевдонимом Марка Заволокина и за персонажем ее героя, от имени которого ведется повествование, обозначенного именем-отчеством «Михаил Иванович», скрывается, по всей вероятности, Сергей Голлербах, я не придавала значения весьма существенным различиям в возрасте и биографиях «Михаила Ивановича» и Сергея Голлербаха, полагая, что эти различия следует приписать фантазии автора, который не хотел, чтобы его узнали. Теперь я сомневаюсь в идентичности Марка Заволокина – «Михаила Ивановича» – Сергея Голлербаха. Не знаю, какова была настоящая фамилия московского художника «Михаила Ивановича» и его сына Бориса, которые оказались в лагере для беженцев в Австрии зимой 1944–1945 года. Судя по содержащимся в книге описаниям довоенной художественной Москвы («Масловки», где были сосредоточены мастерские известных художников), «Михаил Иванович» (Заволокин?), исчезнувший впоследствии из всех списков Союза художников СССР, был членом МОСХ, участником довоенных выставок. Своим наставником (вряд ли непосредственным учителем, но человеком, близким ему по духу) он считал Михаила Нестерова, в то время как ко многим «официальным» лицам – функционерам советского искусства (например, к Александру Герасимову) и к их работам, исполненным по канонам «социалистического реализма», относился критически и насмешливо.

Война застала семью «Михаила Ивановича» на Украине, оккупированной вермахтом; откуда в 1944 году с последним обозом «фольксдойчей» (российских немцев) он со своим сыном Борисом бежал из Советского Союза. Книга *Эмигранты. Записки художника*, достоверная

¹⁰ Голлербах (2003).

¹¹ Голлербах (2003: 62).

¹² Голлербах (2003: 63).

¹³ Голлербах (2003: 63).

¹⁴ Червонная (2012: 59).

¹⁵ Заволокин (1967).

во всех описаниях событий конца войны, проливает свет на то, как жили, работали, на что надеялись русские художники – беженцы 1944 года. Ход мыслей, рассуждений «Михаила Ивановича» и сама его судьба в данном случае могут иметь нарицательный характер, поскольку в подобных обстоятельствах оказались и другие русские художники-беженцы, чьи имена забыты, затеряны в анналах истории и, в сущности, неизвестны нам так же, как неизвестны подлинные имена литературного «Михаила Ивановича» и его сына Бориса.

«(...) Мы очутились в деревушке Аурольцмюнстер, – повествует автор, – в старинном монастыре (...) западнее города Линца, в трехстах километрах от Вены (...) Потекла ровная, без забот, но и без перспектив, лагерная жизнь, как в провинциальном доме отдыха. Обитатели имели полное право гулять где угодно, сколько угодно и заниматься чем угодно (...) Боря с утра брал большие блокноты, карандаши и отправлялся в деревню или окрестности на зарисовки.

На следующий по приезде день в лагерь явился из близлежащего чистенького городка Рида молодой, очень симпатичный доктор Хагер, которого назначили обслуживать прибывших (...) Михаилу Ивановичу доктор сразу предложил в своем доме отдельную комнату под студию, а Боря через некоторое время начал писать его большой портрет в белом одеянии *Перед операцией*. Портрет получился отличный, доктор его всем показывал, гордился, а затем незаметно сунул Боре в карман тысячу марок (большие деньги!) (...) Прошел еще месяц. Кое-кто из иностранцев стал устраиваться (...) на разные работы в торговых и механических предприятиях. Боря поднял вопрос о поездке в Вену, – попробовать устроиться в Академию искусств. (...) Боря и Михаил Иванович решили ехать вместе. (...) Был январь снежной, холодной зимы. В Линце (...) пересели на экспресс Париж–Вена. В Вену приехали уже в сумерки (...) В этот вечер Вена, убранная инеем, была какой-то особой, чарующей сказкой (...) Все окна дворца-Академии темны. Позвонили (...) Через несколько минут сверху медленно спустился красивый, лет пятидесяти, плотный мужчина в хорошем зимнем пальто с меховым воротником и в фетровой шляпе. Он подошел ближе к нашим художникам (...) и на сильно ломаном русском языке сказал:

– Вы русские? – взглянул еще раз на Борин характерный сверток: – Вы художник?

Боря и Михаил Иванович (...) коротко описали свою „эпопею” и сказали, что Боря хочет учиться в Академии.

Это была Диммель, главный профессор Академии. Выслушав все, он спросил:

– а где вы будете ночевать? (...) Ни в одной гостинице вы не достанете номера, все занято, много беженцев и военных...

Затем он вышел в швейцарскую будку и стал звонить кому-то. Через три–четыре минуты вернулся к нашим художникам.

– Ну, все улажено. Вы будете ночевать у нас в Академии. Швейцар покажет комнату и все сделает для вас. – И, обращаясь к Боре: – а завтра в девять утра, поднимитесь по этой лестнице и приходите в мою мастерскую. Посмотрим ваши работы и поговорим (...)

Подает руку, прощается, а Михаил Иванович спрашивает:

– Извините, профессор, скажите, а откуда вы знаете русский язык?

Профессор улыбнулся, задумался, сказал:

– Я в войну 1914–1917 гг. пять лет прожил в Сибири в плену. Много видел, многое понял... Хороший русский народ... Вот там, в деревне, научился немного говорить по-русски».¹⁶

Борю под давлением профессора Диммеля принимают сразу на старший курс Академии, несмотря на сопротивление нацистского студенческого профсоюза («Профсоюз покричал, погрозил и сдался, выторговав право направить нового студента и его жену на обязательные работы в свободные от академических занятий часы»¹⁷).

Автор с большой симпатией описывает страну, которая была в эти годы местом пристанища многих художников. «(...) Австрия, – пишет он, – маленькая, очаровательная страна, и ее население очень любит свое отечество. Народ трудолюбивый, скромный, культурный. (...) И вот явился какой-то грубый, жестокий и мало культурный фельдфебель из-под Пассау и раздул мировой пожар. Хитростью внезапно захватил эту страну и раздавил ее. Австрийцы его ненавидят (...) а вот нашелся скромный и высококультурный художник, который во имя чистого искус-

¹⁶ Заволокин (1967: 8–13).

¹⁷ Заволокин (1967: 17).

ства восстал против нацистского студенческого союза. Какое совпадение! И в нашей жизни, во времена страшного „Культа“, мы благодарно упомянули тоже старика художника – великого национального творца бессмертных полотен „Ушедшей России“, который смело и в чистоте пронес свой яркий светоч через двадцатипятилетнюю советскую ночь».¹⁸

Эйно Ханси – юный беженец из Ленинграда

Интересна судьба художника Эйно Ханси.¹⁹ Он родился в Ленинграде в 1928 году в семье финна-ингерманландца, репрессированного по «национальному признаку» органами безопасности. В Ленинграде тринадцатилетний Эйно встретил начало Великой отечественной войны, пережил страшную блокадную зиму 1941–1942 года и был вывезен из города по «дороге жизни». В эвакуации он оказался сначала на Северном Кавказе, затем в Украине на территории, вскоре оккупированной немцами. В 1944 году они с матерью бежали от наступающей Советской армии, через Польшу в Финляндию, а затем по морю в Швецию, куда их лодку прибило в январе 1945 года. Художник навсегда запомнил это морское плавание и его потрясающий финал. Зимний шторм швырял лодку, которую в любую минуту могли разбить волны или перехватить советские пограничники, что одинаково означало смерть для беженцев. Потеряв возможность управлять суденышком, люди лежали на дне лодки, прикрывая друг друга своими коченеющими телами, в ледяной воде, в грязи, испытывая все муки голода, жажды и страха. Эйно то терял сознание, то приходил в себя, ощущая себя заживо погребенным. Когда солнечным морозным утром лодку прибило к берегу и выжившие люди сумели выбраться на берег, они даже не знали, где находятся. Первое впечатление, врезавшееся в память Эйно, было связано с образом высокого сильного человека в белоснежном тулупе – солдата или офицера шведской береговой охраны, перед которым он,

маленький, голодный, промерзший, покрытый нечистотами, стекавшими на лежавших на дне лодки, с особенной остротой ощутил собственное бессилие и, как он выражался, «границу разных миров». Голубоглазый румяный великан в белоснежном тулупе был представителем иного мира, и первое, что он сделал, шагнув навстречу выбравшимся из лодки, даже не спрашивая, кто они, – снял с себя этот белый чистый тулуп и надел его на плечи Эйно. Ханси говорил, что для него именно этот жест, этот момент был началом новой жизни. Раз и навсегда стало ясно, откуда он бежал и куда он попал.

Швеция дала ему образование, материальное благополучие, чувство достоинства гражданина свободной страны. В Гётеборге он стал известным художником, писателем, переводчиком, владеющим, кроме русского, финского и шведского, также норвежским, английским и другими языками; снял фильм *Дорога обратно*, соединивший его память о блокадном Ленинграде с Санкт-Петербургом 1990-х годов; написал несколько романов и поставил несколько памятников, получил Золотую медаль города Гётеборга за вклад в культуру города.

В скульптуре Ханси, занимающей в его творчестве если не первое, то второе после кинематографа место, нашли экспрессивное выражение его личные воспоминания о ленинградской блокаде, о скитаниях по жестокой стране, а также далеко выходящие за пределы личного опыта мотивы человеческих страданий, страстей, надежд. Не только *фигуративная* (никаких абстракций), но порой даже натуралистическая в деталях, в изображении людей, истерзанных голодом и объятых отчаянием, эта скульптура в то же время поднимается на символическую высоту. Любимым мотивом пластики Эйно Ханси на протяжении многих лет были воплощенные в различных скульптурных композициях человеческие руки, выражающие боль и надежду, идею контактов между людьми, взаимной помощи, зова и отклика. Отлитая в бронзе по его скульптурной модели рука стоит перед зданием Художественного музея Гётеборга.

¹⁸ Заволокин (1967: 17–18).

¹⁹ Моя встреча с ним в Гётеборге в Швеции состоялась в 1996 году, и все приводимые здесь факты почерпнуты из личной беседы с художником и основаны на впечатлениях от произведений, с которыми я имела возможность познакомиться в его мастерской.

Особенности русской художественной эмиграции 1940-х годов

Подводя итоги первым исследованиям той волны русской художественной эмиграции, которая сформировалась на исходе Второй мировой войны, мы можем отметить следующие ее особенности.

Она была немногочисленной, и этим резко отличалась от массовой эмиграции, охватившей значительную часть национальной творческой интеллигенции из западных «союзных республик», с оккупированных территорий Прибалтики, Украины, Бесарабии. Она не была так прекрасно организована, как были организованы художники-беженцы из этих республик, имевшие свою «политическую крышу» (*правительства в изгнании*, дипломатические представительства, организации такого типа, как Верховный Комитет освобождения Литвы), свои опорные пункты в структурах самоуправления («общинах»); создававшие свои творческие объединения, постоянно действующие выставочные галереи и другие институции. Русские художники-беженцы военных лет не были столь тесно связаны с той русской художественной эмиграцией, которая сформировалась в начале и первой половине XX века, как это наблюдалось, например, в украинской или в литовской среде, где «старая» и «новая», послевоенная эмиграция органично сливались в единый организм.

При этом русские беженцы 1940-х годов отнюдь не были носителями той «национальной идеи», которая питалась ностальгией по утраченной родине и доминировала в ангажированном искусстве эмигрантов-беженцев из других «союзных республик» и восточноевропейских стран, ощущавших себя на Западе представителями своего народа, стремившихся создать идеальный, просветленный, почти сакральный образ родной земли (Украины, Литвы, Латвии и так далее). У русских художников – беженцев 1940-х годов – было сложное отношение к России, которую они покидали. В отличие от эмигрантов начала XX века, которые, действительно, *уносили с собою Россию*,²⁰ «новые русские», появившиеся на Западе под

гром последних оружейных залпов Второй мировой войны и первых салютов Победы, имели слишком горький личный опыт жизни в СССР, чтобы в каком бы то ни было смысле быть или казаться российскими патриотами. Они *бежали* из страны, ставшей для них олицетворением непереносимых кошмаров, в то время, как некоторые их соотечественники (эмигранты прежних лет) именно в военные и первые послевоенные годы были готовы вернуться и действительно возвращались (нередко на свою беду) в СССР, а оставаясь в эмиграции, декларировали свою *любовь к России*, имевшую как позитивные, так и негативные проявления (в духе крайнего национализма и шовинизма различных уклонов от монархистского до сталинистского, что, в частности, исключало для представителей других «народов СССР» в изгнании возможность сотрудничества и объединения с этой русской эмиграцией²¹). У эмигрантов 1940-х годов не было никаких иллюзий по поводу «России, которую мы потеряли», и они старались уйти от нее, как можно дальше.

Беженцы 1940-х годов оказались фактически первыми на Западе представителями той российской творческой интеллигенции, которая имела опыт работы в СССР или была воспитана в советских академиях/школах. Формировавшаяся из более ранних волн русская художественная эмиграция такого опыта не имела, а эмигранты последующих десятилетий, которым удавалось бежать из СССР или которых советский режим вытеснял в эмиграцию, чаще всего были представителями того *нонконформистского* направления в искусстве, которое с *социалистическим реализмом* не имело ничего общего. Между тем, в искусстве русской эмиграции XX века имел место и тот сегмент, который формировался на основе опыта отечественного искусства 1930–1940-х годов, господствовавшего в России в те годы академического образования, эстетической монополии *реалистического* искусства. Именно беженцы 1940-х годов заложили этот сегмент в искусстве русского зарубежья.

Не все беженцы из России 1940-х годов были «чисто русскими» по национальности; более

²⁰ Выражение, ставшее крылатым, удачно использованное в названии каталога выставки: Они унесли с собою Россию (1995).

²¹ Подробно о конфликте между идеологами русского национализма и представителями не-русских народов в эмиграции в послевоенные годы см.: Червонная (2003); Czerwonnaja (2003: 109–145).

того, даже русские старались выдать себя за нерусских, ибо только это давало им возможность получить политическое убежище, удержаться в лагерях для *перемещенных лиц*, избежать принудительной репатриации. Формальный статус представителя не столько русского народа, сколько национального меньшинства оказывал воздействие и на содержательную сторону творчества и мировоззрения этих художников.

Библиография

- Голлербах 2003 = Голлербах, С[ергей]: *Свет прямой и отраженный. Воспоминания. Проза. Статьи*, Инапресс, Санкт-Петербург 2003.
- Заволокин 1967 = Заволокин, М[арк]: *Эмигранты. Записки художника*, Издание автора, Мюнхен 1967.
- Канищева, Шелохаев 1997 = Канищева, Н. И. (отв. ред.), Шелохаев, В. В. (общая ред.): *Русское зарубежье. Золотая книга эмиграции. Первая треть XX века*, Энциклопедический биографический словарь, Российская политическая энциклопедия, Москва 1997.
- Леонидов 1999 = Леонидов, В[иктор]: «Он обещал снова вернуться... К 75-летию Сергея Голлербаха», *Культура*, 36, 7–13 X (1999): 1, 4.
- Они унесли с собою Россию 1995 = «Они унесли с собою Россию...»: *Русские художники-эмигранты во Франции. 1920–1970-е годы. Из собрания Ренэ Герра*, каталог выставки, Авангард, Москва 1995.
- Северюхин, Лейкинд 1994 = Северюхин, Д[митрий] Я., Лейкинд, О[лег] Л.: *Художники русской эмиграции (1917–1941)*, Биографический словарь, Издательство Чернышева, Петербург 1994.
- Соловьев 2004 = Соловьев, К[онтстантин]: «Мы не древние греки» [в:] *НОМИ* (Новый мир искусства. Журнал культурной столицы), 1 (36) (2004): 62–63.
- Толстой 2002 = Толстой, А[ндрей] В.: «Русская художественная эмиграция в Европе. Первая половина XX века», Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения, Москва 2002.
- Толстой 2005 = Толстой, А[ндрей] В.: *Художники русской эмиграции*, Искусство – XXI век, Москва 2005.
- Чельшев, Шаховский 1994 = Чельшев, Е[вгений] П., Шаховский, Д[митрий] М. (ред.): *Культурное наследие российской эмиграции. 1917–1940*, в 2 кн., Наследие, Москва 1994.
- Червонная 2003 = Червонная, С[ветлана] М.: *Когда эшелоны с депортированными народами шли на восток... О деятельности Прометеевской Лиги Атлантической хартии*, Оджакъ, Симферополь 2003.
- Червонная 2012 = Червонная, С[ветлана] М.: *Из эмигрантской дали спасти Отчизну. Литовское искусство и литовские художники в эмиграции (1940–1990)*, Российская академия художеств, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств, Прогресс-Традиция, Москва 2012.
- Anderson 1994 = Anderson, Donald J.: «Iš nepermatomos tamsos jis iškelia puikius šviesos blyksnius» [в:] Mykolas Paškevičius (1994: 13–14).
- Czerwonnaja 2003 = Czerwonnaja, Swietłana: «Liga Prometejska Karty Atlantycznej (z archiwum Dżafery Sejdameta)», *Wrocławskie Studia Wschodnie*, 7 (2003): 109–145.
- Lapkus 1994 = Lapkus, Danas: «Sielos ir formos meninkas» [в:] Mykolas Paškevičius (1994: 11–12).
- Mykolas Paškevičius 1994 = *Mykolas Paškevičius*, Algimantas Kezys (ред.), альбом, Galerija, Stickney 1994.
- Paškevičius 1994 = Paškevičius, Mykolas: «Dailininkas apie save» [в:] Mykolas Paškevičius (1994: 15–18).

Svetlana M. Chervonnaya / Swietłana Czerwonnaja

The difficult ways of the Russian artists emigrating from the USSR during the Second World War in Exile

If the first waves of the Russian artistic emigration, that were formed in the beginning of the 20th century, are studied very well in the world's art history, then the phenomenon of the Russian artistic emigration formed in the dramatic circumstances of the World War II is nearly unknown for the public and has next to nothing in the scientific literature and art criticism. By comparison with the mass and very rich emigration from other peoples and Republics of the former Soviet Union (Ukraine, Lithuania, Latvia, Estonia), where the important part of the artists became to the refugees on the end of the World War II, the Russian emigration of this time was not numerous. It was connected with the earlier national waves (with the groups of the Russian artists in exile) not so closely like the artists from other (non-Russian) peoples, for example like Ukrainian artistic emigration within the older and younger generations were tightly cooperated. The Russian artists who managed to fly from the USSR had no nostalgia about the "Russia, that we have lost": they too well knew all dark sides of the soviet reality, and there were none idealistic motives in the interpretation of the abandoned Motherland in their works created in the post-war exile. The complicated creative ways of the Russian artists (of the 1940. Years) in the middle and second half of the 20th century are considered in this article on the samples of four biographies of the forgotten by the Russia artists. There are the educated in the Vitebsk art school and in the new Russian art academy painter Nikolai Pashkevich; the Muscovite Mikhail Ivanovich, who found itself together with his son Boris in the Austria and in the Vienne art academy (persons of the Mark Zavolokin's novelle *Emigrants*; and two young refugees from Leningrad district – Serge Hollerbach, who studied later in Munich, worked as graphic and writer in Paris and USA, and Eino Hansi, who has reached successes and obtained recognition in Sweden as sculptor and cinematography worker. The most facts of these biographies are found by the author during the archival and field researches and are published in this article for the first time.