

А. И. Савицкая
(Москва)

Выставки русских художников в Париже 1950-х гг. в эмигрантской прессе

В архиве Библиотеки-фонда «Русское Зарубежье» хранятся 84 альбома А. И. Калугина¹, в которых находятся тысячи вырезок из газет и журналов русского зарубежья. С 1946 по 1981 г. А. И. Калугин собирал материалы о деятельности русской эмиграции в виде тематических подборок статей из эмигрантской прессы, которые затем оформлял в альбомы большого формата. В конце жизни он передал альбомы А. И. и Н. Д. Солженицыным, от которых они в 1996 г. поступили в архив Библиотеки-фонда «Русское зарубежье».

Всего А. И. Калугин составил более 80 альбомов, в том числе четыре альбома некрологов, три альбома по иконам, два по искусству и один альбом, посвященный статьям о русских художниках. Именно последний альбом, составленный в 1950–1958 гг., послужил материалом для данного обзора. В этом альбоме собраны некрологи, воспоминания об ушедших русских мастерах, рассказы о деятельности русских художников за рубежом, а также статьи о советских художниках и событиях художественной жизни, происходящих в Москве, — в основном это перепечатки статей советских газет в периодике русской эмиграции. Большая часть статей — это рецензии на выставки, проходящие в Париже, Нью-Йорке, Брюсселе, Буэнос-Айресе, Касабланке и других городах всего мира, где волею судеб оказались русских художники.

¹ Инженер по образованию, Алексей Иванович Калугин (1883–1982) после революции эмигрировал в Литву, во время Второй мировой войны жил в Германии, затем переехал в Рим и работал в библиотеке Ватикана. В 1948 г. он прибыл в Аргентину, в Буэнос-Айрес, где работал в немецком военном госпитале.

Здесь соседствуют объявления о выставках и рецензии на них в самых разных эмигрантских изданиях, часто присланные корреспондентами из других стран, что дает необычайно широкий охват культурной жизни русских эмигрантов сквозь призму выставочной деятельности русских художников за рубежом в 1950-е гг. Показательно, что сравнительно с искусством русской эмиграции довоенного периода² (если судить по количеству исследований) художественная жизнь Русского зарубежья после войны изучена мало³. В то же время подборка статей в альбоме А. И. Калугина свидетельствует, что в это время работали не только художники, заявившие о себе еще в России, но появились и новые имена русских художников, сформировавшихся в 1920–1930-х гг.

Задача данного обзора — обрисовать в общих чертах художественную жизнь только одного из центров русского зарубежья, Парижа 1950-х гг. В альбоме А. И. Калугина собраны объявления о выставках и рецензии на них, публиковавшиеся в одном из главных парижских печатных изданий эмиграции послевоенного времени — газете «Русская мысль», выходившей во Франции с 1947 г. В газете регулярно печатались обзоры Александра Шика «По выставкам» (до 1968) и Юрия Анненкова «Художественные выставки» (до 1974)⁴. Здесь также сотрудничали художественные критики Владимир Зеелер (до 1954), Нора Лидарцева и искусствовед Сергей Маковский, выходили статьи Сергея Лифаря, Бориса Лосского, Павла Мансурова и кн. Сергея Щербатова.

Автором большинства рецензий на выставки начала 1950-х гг. был Владимир Феофилович Зеелер⁵, с 1948 г. — один из редакторов «Русской мысли». Широко известна общественно-политическая деятельность В. Ф. Зеелера, однако мало кто знает, что он кроме того увлекался

² См.: Толстой А. В. Художники русской эмиграции: Istanbul — Београд — Praha — Berlin — Paris. М., 2005; Литература и искусство русского зарубежья, 1917–1940 гг.: (Кат. кн. выст.) / Гос. публ. ист. б-ка России. М., 1993.

³ См.: Брюлле П. Лирика и абстракция: русские в Париже между 1945 и 1960 годами // Русский Париж. СПб., 2003.

⁴ По материалам статьи Л. А. Мнухина «Русская мысль» (Литературная энциклопедия Русского зарубежья. 1918–1940. Периодика и литературные центры. М., 2000. С. 565).

⁵ Владимир Феофилович Зеелер (1874–1954), адвокат по образованию, после окончания Харьковского университета успешно начал государственную карьеру, был присяжным поверенным в Ростове-на-Дону, гласным городской думы и председателем Дно-Кубанского комитета Земсоюза. При Временном правительстве — градоначальник и комиссар Ростова-на-Дону, затем стал одним из участников организации Добровольческой армии и Южно-русского правительства. В. Ф. Зеелер также был наделен литературно-публицистическим талантом, в эмиграции занимался журналистикой, был генеральным секретарем Союза русских писателей и журналистов в Париже (см.: Возрождение. 1954. № 33; 1955. № 37; Русская мысль. 1966. 31 марта. № 2445).

изобразительным искусством, был председателем Ростовского общества изящных искусств, страстным коллекционером и создателем Фонда Репина, среди членов которого значились Александр Бенуа, Иван Бунин, Борис Зайцев, Александр Куприн и Федор Шаляпин. После 1954 г. главным обозревателем парижских выставок в «Русской мысли» становится первый редактор театрально-музыкального отдела газеты Александр Адольфович Шик⁶, всегда подписывавший свои статьи инициалами — А. Ш.

Несмотря на определенное сходство биографий двух журналистов, их восприятие современного искусства, а также стиль художественно-критических заметок представляются совершенно противоположными. Так, В. Ф. Зеелер открыто пишет о своей неприязни к «новому» искусству, в особенности абстрактному, считает недостатком следование художников принципам «парижской школы» и отдает предпочтение реалистическому искусству, продолжающему традиции «Мира искусства» и русского импрессионизма начала XX в. Например, новаторские поиски молодого художника А. Руча критик не понял и не принял, так как оценивал его работы с позиций классического искусства: «Ведь как хороша краска! Сколько в ней чистоты, красоты, чего только не дает она творить чудесного, сколько в ней чарующих переливов, сколько блистательной игры, и сколько теплоты <...> Кому, как не художнику, знать всю силу краски, а Александр Руч всем этим пренебрегает, он уродует краску, всю ее чистоту он уничтожает. Блекло, тускло, серо и подчас просто грязно. Ни света, ни цвета нет у Руча»⁷. С другой стороны, В. Ф. Зеелер с любовью и восхищением пишет об успехах представителей реалистического направления — например, о колорите Зинаиды Серебряковой: «Краска-то, она ведь тоже любит, чтобы с ней обращались умеючи, и с толком, и с любовью. А Зинаида Евгеньевна не только любит краску, но иногда сама ее и готовит, мелко-мелко растирает, для ее же пользы: лучше ложится на полотно, крепче держится. Краска это тоже понимает!»⁸.

Чрезвычайно интересно также наблюдение, приведенное Владимиром Зеелером в связи с выставкой молодого художника русского происхождения Игоря Канского, о разнице отношений к выставке как самих

⁶ Александр Адольфович Шик (?–1968) — помощник присяжного поверенного, литератор, искусствовед, с начала 1920-х гг. в эмиграции во Франции, в годы Второй мировой войны доброволец французской армии, затем участник Сопrotивления, после войны сотрудник «Русской мысли» и «Нового журнала», товарищ председателя правления Союза русских писателей и журналистов (см.: Русская мысль. 1968. 29 февр. № 2676; 20 апр. № 2683).

⁷ Русская мысль (далее — РМ). 1954. 14 янв. // Альбом А. И. Калугина «Художники». С. 52.

⁸ РМ. 1954. 4 июня // Там же. С. 95.

художников, так и устроителей в дореволюционной России и послевоенном Париже. Он пишет о том, что в старой России выставки обыкновенно становились итогом деятельности зрелого мастера, где демонстрировалось все лучшее, что он создал. Однако на Западе выставочная деятельность выглядит иначе: «Здесь, в Париже в особенности, на выставки смотрят несколько легче. Молодой художник, только что начинающий себя осознавать как служителя искусства, уже с приготовительного класса показывает свои работы и требует внимания ко всему тому, что, в сущности, составляет подготовительную кухню».

Александр Адольфович Шик не только более сдержан в оценках, но и с интересом и пониманием относится ко всему новому искусству, для него важную роль играет то, насколько творчество художника созвучно с общеевропейской ситуацией.

Между тем европейское искусство переживало после войны период сильного творческого подъема, сопровождавшегося необычайным многообразием стилей и художественных тенденций от абстракции до реализма. В этой мозаике художников, направлений и манер Париж был именно тем центром, где происходил наиболее интенсивный обмен художественными идеями.

Русские художники — такие как Сергей Поляков, Андрей Ланской и Никола де Сталь — не только добились известности и признания, но и часто представляли французское искусство на крупнейших мировых выставках (Бьеннале в Венеции, Документа в Касселе и др.)⁹, то есть воспринимались и критикой, и зрителем как французские художники. В то же время, читая рецензии на их выставки в «Русской мысли», становится очевидным, что для русской эмигрантской среды они остаются «своими» художниками, их успехам радуются, видя в их работах продолжение традиций русского искусства — прежде всего авангарда.

Поиски и достижения художников русского авангарда вызывали большой интерес у французских зрителей и критики, о чем свидетельствуют многочисленные выставки «мэтров», проходившие в Париже в 1950-е гг. Так, в 1952 г. в галерее «Магт» были выставлены «сюжетные» картины Василия Кандинского, выполненные им до 1910 г., то есть до абстрактного периода. В тот же год прошла совместная выставка Натальи Гончаровой и Михаила Ларионова, отмеченная хвалебными отзывами французской прессы, о чем мы узнаем из заметки в «Новом русском слове» от 21 июня 1952 г.¹⁰, также сохранившейся в альбоме А. И. Калугина. Кроме выставок, организованных частными парижскими галереями,

⁹ По данным статьи П. Брюлле «Лирика и абстракция».

¹⁰ Альбом А. И. Калугина «Художники». С. 17.

проходили также выставки русских художников в государственных учреждениях культуры.

Особого внимания было удостоено, впрочем посмертно, творчество Ивана Пуни, знакомого русским эмигрантам еще по московским выставкам «Голубой розы» и «Бубнового валета». Александр Шик в своем отзыве на выставку работ эмигрантского периода в галерее «Коард» 1953 г.¹¹ отмечает известное однообразие полотен небольшого размера, как бы составленных из блеклых шелковых лоскутов необычайно изящно подобранных тонов. Однако через два года после смерти художника его творчество ценилось во Франции настолько высоко, что в феврале 1958 г. была организована его посмертная выставка в музее Современного искусства¹², а уже через месяц, 29 марта 1958 г., выставка в городе Альби в музее Тулуз-Лотрека. По поводу выставки в музее Современного искусства в «Русской мысли» вышла большая статья (автор не указан, возможно, Александр Шик или Юрий Анненков), в которой отмечаются основные качества работ художника — стремление к музыкальной гармонии, интерес к «интимным» темам (интерьеры, маски, мебель, музыкальные инструменты), а также главные источники вдохновения — творчество Вюйяра и Боннара и искусство Японии.

Очень по-разному высказывались авторы «Русской мысли» в отношении творчества русских художников-абстракционистов, чьи выставки в 1950-е гг. имели неизменный успех в Париже. Так, Павел Андреевич Мансуров (1896—1983), сам художник и представитель «первой волны» русского авангарда, написал для «Русской мысли» статью о выставке Андрея Ланского в галерее «Пальмы» (площадь Сен-Сюльпис, 3) 1956 г.¹³, в которой очень высоко отзывается о творчестве художника и точно характеризует не только специфику работ Ланского, но и сам феномен художника-эмигранта: «Сознательно работать молодой Ланской стал в эмиграции. Все его „предметное“ искусство отражает это время и эту среду. Но, несмотря на то, что он постоянно живет в Париже, его искусство ничего не имеет общего с тем, что было до него или в его время во Франции». Однако не все корреспонденты «Русской мысли» были готовы понять и оценить абстрактную живопись. Незвестный автор статьи от 16 октября 1957 г. о выставке гуашей и картин Сергея Полякова в галерее «Бинг» (рю дю Фобур Сент-Оноре, 174)¹⁴ хотя и признает, что этот художник — «один из немногих русских художников, которым удалось добиться признания в

¹¹ РМ. 1953. 20 нояб. // Там же. С. 52.

¹² РМ. 1958. 4 февр. // Там же. Синяя врезка-2. С. 6.

¹³ РМ. 1956. 21 июня // Там же. Синяя врезка-2. С. 4.

¹⁴ РМ. 1957. 16 окт. // Там же. Синяя врезка-2. С. 5.

области „беспредметной“ живописи», но своего неприятия его искусства не скрывает. Более благожелательным и сдержанным был отзыв¹⁵ на выставку работ Сергея Шаршуна, организованную в галерее де Шоден (рю Мазарин, 36) в 1957 г. к 70-летию художника. Автор статьи, чье имя нам неизвестно, говоря о «музыкальном» характере живописи Сергея Шаршуна, признается, что фантазии, в которых художник фиксирует свои впечатления от музыки, остаются для него маловразумительными, но тут же оговаривается: «Но, конечно, спорить о том, как кто воспринимает музыку, нельзя и следует лишь преклониться перед постоянством и отсутствием всякой материальной заинтересованности у художника, десятки лет скромно делающего свое дело, не ища успеха и выгоды».

Александр Шик пишет о значении посмертной выставки Николая Сталя 1956 г. (еще ранее, чем Иван Пуни, удостоившегося чести персональной выставки в музее Современного искусства): «Почти небывалый случай, чтобы официальную посмертную выставку устроили почти непосредственно после кончины художника, тем более еще русского по происхождению».

Как уже говорилось выше, художественная жизнь послевоенного Парижа отличалась большим многообразием, и если одна часть художников-эмигрантов была увлечена поисками в области нефигуративного искусства, во многом продолжая традиции авангарда 1910-х гг., то другая часть по-прежнему видела свою задачу в сохранении и развитии художественных достижений Серебряного века и переосмыслении классического наследия. Определение этой части художественной эмиграции, данное А. В. Толстым применительно к 1920–1930-м гг. сохраняется свою актуальность и для послевоенного периода. Он пишет о том, что «художники этого круга обнаруживали родство с неоклассическим движением, оживляя его приметам национального стиля в сюжете и особенно — в орнаментально-декоративных решениях книжных иллюстраций и театральных эскизов, в несколько вычурных композиционных решениях скульптур и живописных полотен»¹⁶. Однако если до войны художники, придерживающиеся идеалов «мирискусничества», сохраняли некоторую общность (достаточно вспомнить выставку «Мира искусства» 1921 г. в галерее «La Voëtie», где были представлены едва ли не все художники-эмигранты, когда-либо входившие в это объединение или близкие к нему), то в 1950-е гг. примеров устройства таких выставок мы не знаем. Интересно, что в обзорах «Русской мысли», посвященных выставкам русских художников, проходящих в Париже, мы практически не находим упоминаний

¹⁵ РМ. 1957. 10 дек. // Там же. С. 118.

¹⁶ Толстой А. В. Художники русской эмиграции. С. 145.

о совместных выставках русских художников, хотя многие из художников, участвовавших в выставке 1921 г., проводили персональные выставки в небольших галереях и своих мастерских.

Например, «патриарх» и один из главных идейных вдохновителей «Мира искусства» А. Н. Бенуа был удостоен выставки своих театрално-декорационных работ в одном из павильонов Лувра, «Марсан» (ул. Риволи, 107), приуроченной к 83-летию художника в 1953 г. Выставка, где были представлены как более ранние декоративные эскизы, так и современные работы — изображения кабинетов, спален, больших и малых салонов Гатчинского дворца, была организована Центральным союзом декоративного искусства. В «Русской мысли» вышла полная восторгов статья¹⁷ Владимира Зеелера: «„Кривая“ творчества А. Н. все идет вверх и вверх... Годы нарастают, а с ними нарастают и новые достижения творческих усилий художника».

В эмиграции к кругу «мирискусников» примыкает также и Юрий Анненков, который еще в 1921 г. участвовал в упомянутой выше выставке «Мира искусства». В 1958 г. проходит ретроспективная выставка портретов и эскизов декораций в галерее «Доминик» (рю Бреа, 19), которой посвящена статья Александра Шика¹⁸. Выставленные на выставке портреты являются воспоминанием не только о личных переживаниях мастера, но о целой эпохе. К открытию выставки был приурочен этюд Л. Доминика (владельца галереи) о художнике.

Еще одно имя, прочно связанное с идеалами искусства Серебряного века и кругом «мирискусников», — это Зинаида Серебрякова, организовавшая в 1954 г. выставку в собственной мастерской (рю Кампань Премьер, 31) совместно с дочерью, художницей Екатериной Серебряковой. Судя по отзыву Владимира Зеелера, опубликованного в «Русской мысли»¹⁹, Зинаида Серебрякова в своих работах 1950-х гг. осталась верна своему стилю — на выставке были представлены чудесные женские портреты и большие натюрморты.

Традиции реалистической живописи, обаяние которой заключено в любовном изображении повседневного мира, продолжает и дочь, Екатерина Серебрякова. Владимир Зеелер пишет в своей статье, что она «совершенно законченный очень талантливый художник. Она очень далека от „современных уклонов“ живописи. У нее свой мир красок, свой мир творчества. <...> Вся ее живопись реалистична». На выставке были представлены многочисленные натюрморты с фруктами и цветами, пейзажи,

¹⁷ РМ. 1953. 13 мая // Альбом А. И. Калугина «Художники». С. 6–7.

¹⁸ РМ. 1958. 13 нояб. // Там же. С. 4.

¹⁹ РМ.. 1954. 4 июня // Там же. С. 95.

интерьеры и несколько макетов-миниатюр (например, один из них изображал магазин дамских шляпок).

Екатерина Серебрякова была не единственным примером продолжения артистической династии в изгнании. Так, дочь А. Н. Бенуа Елена Александровна Бенуа (в замужестве Клеман) начала выставляться еще до войны со своими фантастическими, полными выдумок и символизма работами. В заметке²⁰, посвященной ее выставке (первой после пятнадцатилетнего перерыва) в галерее «Андре Вейль» (авеню Матиньон, 26) в мае 1952 г. Владимир Зеелер называет ее работы первого периода «сказочными днями живописи» и отмечает отказ от «масок жизни», серьезность техники, композиции и рисунка в работах 1950-х гг.

Несколько иначе, вне рамок традиций «Мира искусства», следуя собственному индивидуальному стилю, в 1950-х гг. работают в реалистической манере такие художники, как Григорий Шильтян, Борис Пастухов, Николай Исаев и Тамара Лемпицкая. Очень разные, эти мастера объединены, кроме происхождения, сходством своего творческого пути. Все они творчески реализовались уже в эмиграции, достигли успеха и известности еще до войны, но продолжали работать и участвовать в выставках и в 1950-е гг.

Для Николая Исаева, бывшего уверенным реалистом, а затем испытывавшего влияние Василия Шухаева, 1950-е гг. становятся периодом адаптации стиля современной французской школы живописи. Эта тенденция прослеживается по отзывам на его выставки 1951 г. в галерее «La Voëtie» (rue la Voëtie, 83), 1952 г. (галерея не указана), совместную выставку с Громэром и Глэзом 1953 г. в галерее «Симэз де Пари» (бульвар Распай, 72) и персональную выставку, прошедшую в той же галерее в 1954 г. Владимир Зеелер в своей статье²¹ пишет о том, что художник постепенно отходит от манеры учителя, поглощен краской и цветом, «играет спорящими красками».

Другим примером художника, получившего образование в России, но сумевшего добиться успеха во Франции, был Борис Пастухов. Его выставки проходят в 1950-е гг. в лучших галереях Парижа. Сначала, в 1950 г., в галерее «Боск» (авеню Делькассе, 6) он устраивает выставку, в отзыве²² на которую Владимир Зеелер пишет, что этот «уже сложившийся художник» на этой выставке демонстрирует нечто новое: «новые достижения, новое движение вперед». Затем художник проводит ряд выставок в знаменитой еще со времен импрессионистов галерее Дюран-Рюэля (авеню

²⁰ РМ. 1952. 25 апр. // Там же. С. 7.

²¹ РМ. 1952. 12 дек. // Там же. С. 26.

²² РМ. 1950. 9 июня // Там же. С. 79.

Фридланд, 37). На выставке 1955 г.²³, проходившей в той же галерее, выделялись пейзажи Пастухова — залитые лучами солнца, красивые, играющие красками.

Кроме выставок собственно парижских художников, устраивались также и выставки русских мастеров из других европейских стран. Так, в 1953 г.²⁴ в галерее «Элизе» (рю дю Фобур Сент-Оноре, 69) была устроена выставка Григория Шилтьяна. Этот художник русского происхождения осел в Италии, в Милане, где изучал творчество старых мастеров. Убежденный сторонник реалистической школы, он основывает в Италии общество художников-реалистов. Художественная критика Русского зарубежья отзывается с восхищением о его творчестве: «Полотна Шилтьяна вызывают чувства не совсем обычные. Удивление, изумление, а потом уже любование каждой отдельной частью картины, каждым гвоздем, шнурком, каждой незначительной деталью, из которых, однако, создается монолитное целое, которое своей предельной законченностью, всей своей постройкой, своей гармоничностью, тоном, красками приводит зрителя в восхищение...».

В отличие от Николая Исаева, Бориса Пастухова и Григория Шилтьяна, Тамара Лемпицкая получила художественное образование уже в эмиграции — сначала в академии Гран Шомьер, через которую прошли почти все русские художники, побывавшие в Париже, а затем у Мориса Дени и Андре Лота. Прославленная художница 1920–1930-х гг., она создала стиль, ставший визитной карточкой эпохи ар деко. Между тем в ее работах 1950-х гг. нет ничего от той яркой, слегка плакатной манеры. Живопись, представленная на выставке в галерее «Андре Вейль» (авеню Матиньон, 26) 1955 г., несколько не похожа на предыдущие работы ни по технике, ни по настроению: пастозная живопись, размытые контуры, пастельные тона. С большой любовью к вещам и огромным уютom выписаны во всех подробностях «Интерьеры», «Фрукты». Художница часто прибегает к принципу *trompe l'oeil*. Как пишет автор отзыва на ее выставку 1955 г. в «Русской мысли»²⁵, ее произведения «говорят о любви художницы к вещам как таковым, к их реальному воспроизведению, осязаемому и убедительному, как это имело место на картинах хотя бы испанских художников 16–17 веков...».

Особый интерес представляют художники русского происхождения, которые только начинают работать и выставлять свои произведения в 1950-х гг. Как правило, они очень отличаются от мастеров «первого

²³ РМ. 1955. 2 марта // Там же. С. 9.

²⁴ РМ. 1953. 6 мая. № 551 // Там же. С. 52.

²⁵ РМ. 1955. 27 окт. // Там же.

поколения». Это уже дети русских эмигрантов, которые получают художественное образование за рубежом и чувствуют себя своими в новой среде. Однако их работы часто сохраняют связь с традициями русской живописи, поэтому представляется особенно несправедливым, что их имена, подчас хорошо известные на Западе, совершенно не известны в России.

Среди таких «неизвестных имен» хотелось бы отметить в данном обзоре Александра Руча (1916—1997), который проводил свои первые выставки годы в Париже в 1950-е. Так, в 1953 г. прошла его выставка в помещении Общества культурного Франко-Австрийского содружества, отзыв на которую написал Владимир Зеелер²⁶, выразив свое неприятие новаторского стиля художника.

Александр Шик в своей статье, посвященной выставке Александра Руча в галерее «Барбедьен» 1954 г.²⁷, напротив, отмечает первые успехи молодого художника — он получил первую премию на Международном салоне в Со за картину «На рассвете» — и хвалит его работы.

Однако достаточно часто критика русской эмиграции встречала с непониманием и высокомерием поиски молодых русских художников второго поколения эмиграции. Например, в своем отзыве²⁸ на выставку рисунков и лаков Игоря Канского в галерее «Жакоб» (rue Bonaparte, 23) 1951 г. Владимир Зеелер указывает на незрелость художника и высказывает надежду, что художник будет развивать свои способности и через несколько лет предстанет уже сложившимся мастером. Кроме того, критик воспринимает эволюцию художника от той классической манеры, которая составила основу его художественной выучки, к собственному стилю, формирующемуся на основе современных тенденций в живописи, его переход от реализма к абстракции как «манерничанье и подражание „парижской школе“», от которой «нужно уйти, это болезнь, которая, нужно надеяться, скоро пройдет, и молодежь следовать ей не будет и не должна».

Статьи в эмигрантской прессе, посвященные выставкам художников Русского зарубежья, не только являются источником новых данных о деятельности русских художников в эмиграции, но и позволяют расширить наши представления о восприятии их творчества в среде их соотечественников. Как верно отмечает А. В. Толстой в отношении парижских изданий довоенного времени (это актуально и для ситуации 1950-х гг.), «им было суждено сыграть роль „объединителей“ интеллектуальной части

²⁶ РМ. 1953. 14 мая // Там же. С. 52.

²⁷ РМ. 1954. 20 окт. // Там же. С. 48.

²⁸ РМ. 1951. 30 мая. № 856 // Там же. С. 53.

русской эмиграции»²⁹. Изучение эмигрантской художественной критики послевоенного времени явственно выявляет две основные тенденции: стремление сохранить и передать следующим поколениям ценности Серебряного века и попытку идти в ногу со временем, сохраняя при этом связь с русской художественной традицией. «Ретроспективный» взгляд особенно характерен для критиков, благожелательно отзывающихся о русских художниках, продолжающих в своих работах традиции русского искусства 1900-х гг. Другая часть художественных критиков русской эмиграции придерживается более передовых взглядов на художественный процесс и делает акцент на успехах в 1950-е гг. русских художников за рубежом в области поисков нового стиля и метода в искусстве.

Столь краткий обзор художественной жизни «русского Парижа» 1950-х гг. на примере выставок художников-эмигрантов, безусловно, не может претендовать на полноту охвата и имеет скорее характер констатации, нежели анализа ситуации. Однако представляется, что задачам возвращения из безвестности множества забытых имен художников Русского зарубежья, а также расширения наших представлений о взаимодействии художников русской эмиграции с художественной средой стран, где они жили, еще предстоит быть решенной в будущих исследованиях искусства русской эмиграции.

²⁹ Толстой А. В. Художники русской эмиграции. С. 150.