

# Андрей В. Толстой

---

## К вопросу о судьбах Серебряного века в парижской эмиграции „первой волны”

---

Sztuka Europy Wschodniej Искусство Восточной Европы Art of Eastern Europe 2, 317-334

---

2014

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

POLSKA – ROSJA: SZTUKA I HISTORIA  
ПОЛЬША – РОССИЯ: ИСКУССТВО И ИСТОРИЯ  
ТОМ II

---

Андрей В. Толстой

Государственный музей изобразительных искусств им. Пушкина, Москва

## К вопросу о судьбах Серебряного века в парижской эмиграции „первой волны”

Еще в конце XX века стало очевидно: не учитывая художественное наследие русской эмиграции, невозможно создать целостную и адекватную концепцию развития искусства России XX столетия. Ведь в силу известных исторических обстоятельств многообразный, но единый творческий процесс двух первых десятилетий XX века был искусственно прерван и разят на два „потока”, существовавших практически независимо друг от друга, один – в самой России, другой – вне ее границ, в эмиграции, и каждый имел свою судьбу, свои особенности. Параллельное сосуществование двух потоков длилось не менее трех четвертей века, на исходе которого они снова сблизились и, если не слились в единое „русло”, то, во всяком случае, перестали быть обособленными друг от друга.

Подобная ситуация не имеет аналогов в истории мирового искусства (хотя сам феномен творчества художников, работающих в иной национальной среде, в ином социокультурном контексте известен и довольно широко распространен). Среди многих примеров самым очевидным можно считать интернациональную по составу Парижскую школу, в которую влились и многие выходцы из Российской империи.

Однако, в отличие от своих коллег из других стран, для которых участие в парижской художественной жизни оставалось фактом личной биографии, художники-эмигранты российского происхождения, вынужденные соотносить свои судьбы с историческими коллизиями, действительно, по словам Романа Гуля, „унесли с собой Россию” – то есть продолжали осмыслять свое творчество во взаимосвязях с русской культурой, видя себя если не ее наследниками, то, по крайней мере, учениками. Кроме того, творчество мастеров, вынужденных работать вдали от родины, ни для одной из европейских культур не составляло столь обширной и существенной части национального художественного наследия, как это случилось в России.

Итак, в истекшем столетии мы сталкиваемся с небывалым ранее размахом эмиграции – и не где-нибудь, а в Европе, где со времен монгольского нашествия, крестовых походов и наполеоновских войн не было такого массового перемещения людей с Востока на Запад и обратно. В этом мощном и обширном движении нас особенно интересует, может быть, не столь „полноводный”, но, несомненно, яркий, богатый многими оттенками „поток” представителей мира „изящ-

ных искусств” – художников, а также меценатов, коллекционеров, историков и критиков искусства. Именно в отношении этого „потока” мы применяем в процессе изложения словосочетание „художественная эмиграция”.

После большевистского переворота отъезды из России приобрели массовый характер. Поначалу, правда, покидавшие родные пределы полагали, что уезжают ненадолго, максимум на несколько лет, только до падения казавшегося почти невероятным большевистского режима. Однако надежды на скорое возвращение оказались призрачными. Более того: в течение 1920-х годов, по мере того как в Советской России все острее ощущалось идеологическое давление новой власти, эмиграция из бывшей империи все расширялась, насчитывая по данным современных исследователей сотни тысяч человек.<sup>1</sup>

В истории эмиграции из России и СССР в XX веке прослеживаются три „волны” (отметим попутно, что потоки мигрантов двигались не только на Запад, но и на Восток – в Китай, Японию и за океан – в Америку и в Австралию). „Первая волна” приходится на самый конец 1910-х и 1920-е годы; вторая – на первые годы после окончания Второй мировой войны (этот поток состоял в основном из угнанных оккупантами и так называемых „перемещенных лиц”). „Третья волна” совпала с годами „застоя” (конец 1960-х – середина 1980-х), когда страну покидали оппозиционно настроенные люди искусства – нон-конформисты и диссиденты, а также те, кто, уже находясь за рубежом, был лишен советского гражданства за „провинности” перед советским режимом.

Эмиграция „первой волны” наиболее многочисленна из всех, и к тому же большую ее часть составляли люди „с именем”: представители дореволюционной политической и экономической элиты, а также творческих профессий (литераторы, актеры, режиссеры, музыканты, художники). Творческой интеллигенции принадлежала здесь ведущая роль. Художественная эмиграция „первой волны” – это в основном уже состоявшиеся мастера, нередко известные не только в России, но и в Европе, и в Америке. Назовем наиболее крупные имена: живописцы и графики Константин Коровин, Александр Бенуа, Мстислав Добужинский, Константин Сомов, Николай Рерих,

Сергей Чехонин, Филипп Малявин, Александр Яковлев, Борис Григорьев, Юрий Анненков, Сергей Судейкин, Леонид Пастернак, Василий Масютин, Николай Милиоти, Борис Анисфельд, Павел Челищев, Георгий Пожедаев, Константин Горбатов, Осип Браз, Константин Терешкович, Савелий Сорин, Николай Калмаков, Сергей Иванов, Василий Кандинский, Марк Шагал, Иван Пуни, Павел Мансуров, Александра Экстер, Владимир Баранов-Россине, Андрей Ланской, Захар Рыбак, Мане-Кац, Сергей Поляков, Николай де Сталь, Ида Карская, Анна Старицкая, скульпторы Наум Габо, Антон Певзнер; художественные критики и историки искусства Сергей Маковский, Георгий Лукомский, Андрей Левинсон, Павел Муратов, Владимир Вейдле; меценаты и коллекционеры Мария Тенишева, Сергей Щукин, Сергей Щербатов, Владимир Гиршман и многие другие.

К этому далеко не полному перечню стоит добавить имена тех, кто уже давно жил и работал на Западе, но после большевистского переворота был вынужден стать эмигрантом: Лев Бакст, Наталия Гончарова, Михаил Ларионов, Сергей Шаршун, Мария Васильева, Мария Воробьева-Стебельская (Маревна), Леопольд Сюрваж, Серафим Судьбинин, Дмитрий Стеллецкий, Хаим Сутин, Михаил Кикоин, Павел Кремень, Наум Аронсон, Александр Архипенко, Осип Цадкин, Яков Липшиц, Хана Орлова, Оскар Мещанинов и т.д. Очевидно, что художники русской эмиграции „первой волны” представляли самые разные творческие направления, восходившие к Серебряному веку и некоторым раннесавангардным течениям 1910-х – 1920-х годов, прежде всего – к экспрессионизму и кубизму. Именно этот слой эмигрантской художественной культуры и является объектом рассмотрения в настоящем сообщении.

Первыми деятелями культуры, которые почувствовали себя лишними после октябрьского переворота 1917 года, стали носители ценностей и идеалов Серебряного века. Среди философов это прежде всего относилось к религиозным мыслителям, „мистическим анархистам” и идеалистам, среди литераторов более всего „не ко времени” оказалась значительная часть символистов и акмеистов. Конечно, далеко не все сразу ощутили свою внутреннюю отчужденность по отношению к „пролетарским установкам в области культуры” и приняли решение покинуть Со-

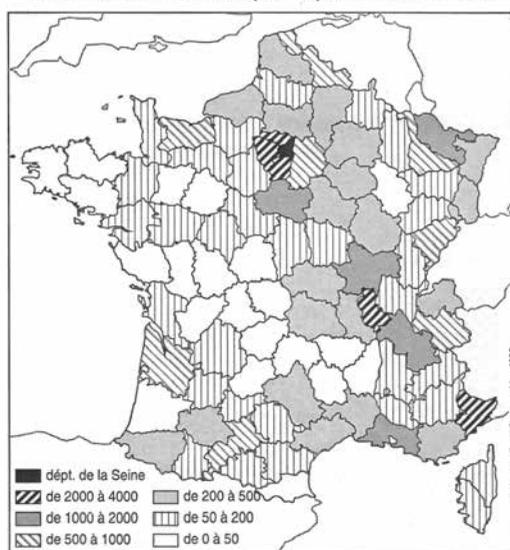
<sup>1</sup> См.: Gorboff (1995: 26); Struve (1996: 34) и др.

ветскую Россию еще в годы гражданской войны, как это произошло, например, с Дмитрием Мережковским и Зинаидой Гippiус. Некоторые разумеется, каждый по-своему, подобно Валерию Брюсову или Александру Блоку, еще находились в плену своих прежних иллюзий и были увлечены стихией революционного обновления. Разочарование постигало многих лишь тогда, когда изменить что-либо в своей жизни было уже поздно.

Что касается художественной среды, то и здесь вначале почувствовала себя „не у дел” большая часть бывших и действующих участников Союза русских художников, Мира искусства, Голубой Розы, сотрудников журналов „Золотое Руно” и „Аполлон”. Правда, это не произошло на следующий день после победы большевиков, а постепенно вызрело в недрах творческих процессов, направляемых волей партийных идеологов. Служение Искусству, Красоте, воспитание чувства собственного достоинства и милосердия – все то, что еще так недавно признавалось долгом и благородной задачей всякого художника, очень быстро, уже в первые годы после победы новой власти, вдруг превратилось, по меньшей мере, в „классово чуждое” занятие. Следствием этого стал массовый „исход” из России интеллигенции Серебряного века. Глеб Струве справедливо замечал: „...историю зарубежной литературы, равно как и историю самой эмиграции как массового явления, надлежит начинать с 1920-го года, когда рядом последовательных эвакуационных волн множество русских было выброшено за пределы родины, и пришла к концу более или менее организованная вооруженная борьба против большевиков”<sup>2</sup>.

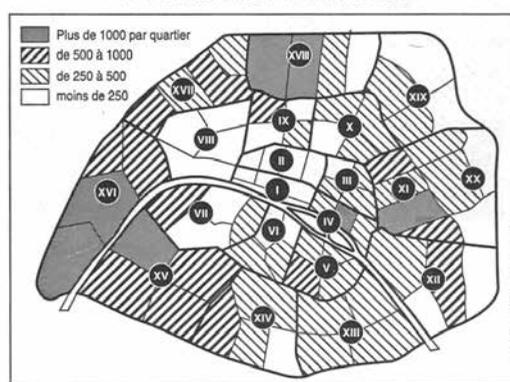
Знаменитые советские высылки начала 20-х годов не только философов, богословов и литераторов, но и представителей других творческих профессий, обогатили и пополнили русские культурные колонии. Прежде, чем обосноваться навсегда в странах Западной Европы, многие эмигранты прошли непростой и мучительный путь скитаний. Он пролегал через Константинополь, Балканы (Болгарию и Югославию), Чехословакию. На некоторое время вплоть до середины 1920-х годов, центром русской эмиграции стал Берлин. К середине этого десятилетия и так уже обширная русская колония

Les Russes en France par département en 1931



Zones de peuplement privilégiées : Paris et la région parisienne, le Loiret; les régions industrielles en expansion (sidérurgie principalement), Rhône-Alpes et la Lorraine; enfin les Alpes-Maritimes, lieu traditionnel de villégiature des Russes avant la Révolution.

Les Russes à Paris en 1926



Source : Les migrations russes en France, 1920-1930. C. Gousselt et N. Sadiet.

Илл. 1. Схема расселения выходцев из России на территории Франции и в Париже, по книге Струве (1996)

во Франции значительно расширилась, и роль признанной столицы Русского Зарубежья выпала на долю Парижа; этот титул сохранялся за ним вплоть до краха советской власти в России. Часть эмигрантов в 1920-е годы расселилась на французском средиземноморском побережье, в районе Ниццы и Ментоны (илл. 1).<sup>3</sup>

Разумеется, художники из России жили и работали и в других странах Европы. Например, в Италии, где с успехом развивалась карьера художника-сценографа Николая Бенуа, сына Александра Бенуа, и ряда других интересных мастеров, в частности пейзажиста Алексея Ис-

<sup>2</sup> Струве (1984: 15).

<sup>3</sup> Карта расселения русских эмигрантов во Франции к 1931 г., и в частности в Париже, по округам, опубликована: Struve (1996: 299).



Илл. 2.  
Б. Григорьев, *Русские в Париже, 1913*, рисунок

пова. Или в Великобритании, где проходила творческая деятельность Бориса Анрепа – автора знаменитых мозаик на полу вестибюля Национальной галереи в Лондоне и где Наум Габо издавал журнал „Circle: International Survey of Constructive Art”, и часто проходили выставки русского искусства. Совершенно самостоятельное направление исследований творчества художников-эмигрантов из России представляет проблема „Русские эмигранты в Америке”, поскольку в силу многих обстоятельств в 1920-е – 1930-е, а также в последующие годы, за океаном сосредоточились значительные творческие силы „русского происхождения”, сложился своеобразный анклав русской культуры и искусства.

Художники, оставшиеся в орбите Мира искусства и Голубой Розы своим программным пассажем и тесной связью с принципами символизма и модерна выглядели весьма старомодно в окружении парижских выставок, на которых в 1920-х годах царили совсем другие направления. Однако даже они могли рассчитывать на определенный зрительский интерес. Во-первых, потому, что в „столице искусства” находились почитатели у самых разных, порой уже давно переставших быть актуальными, творческих тенденций, а приверженцы новаторства в Париже всегда были в меньшинстве – хотя, по сути, именно они направляли ход движения искусства. А во-вторых, потому, что выходцев из России, в частности в Париже, насчитывалось (по разным оценкам) 67–75 тыс. человек в 1922 и 150–200 тыс. человек – в 1930 году,<sup>4</sup>

и они составляли заметную часть зрительской аудитории (илл. 2). Ностальгические мотивы не могли не импонировать русским эмигрантам, ведь в Советской России они успели познать и нужду, и горечь несправедливых нападок со стороны представителей „левых” направлений, полагавших, что они строят новую пролетарскую культуру в интересах народа под эгидой новой народной власти, и в этих же интересах постепенно вытеснявших из активной культурной жизни и из страны вообще хранителей „непролетарских”, „упаднических” творческих направлений – т.е. как раз символистов и мирискусников.

Общество Мир искусства воспринималось значительной частью творческой и „околохудожественной” эмиграции как хранитель лучших традиций культуры Серебряного века. Отсюда проистекала популярность этого объединения в русской парижской среде, не говоря уже о последующей популярности искусства подобной направленности в России в интеллектуальных кругах последней трети XX века, в свою очередь ностальгирующих по „России, которую мы потеряли”. Отсюда же – сравнительный успех и относительное благополучие большинства мирискусников, равно как и творческий тупик, подстерегавший многих из них, – закономерный результат консервации раз найденных приемов и тем (илл. 3).

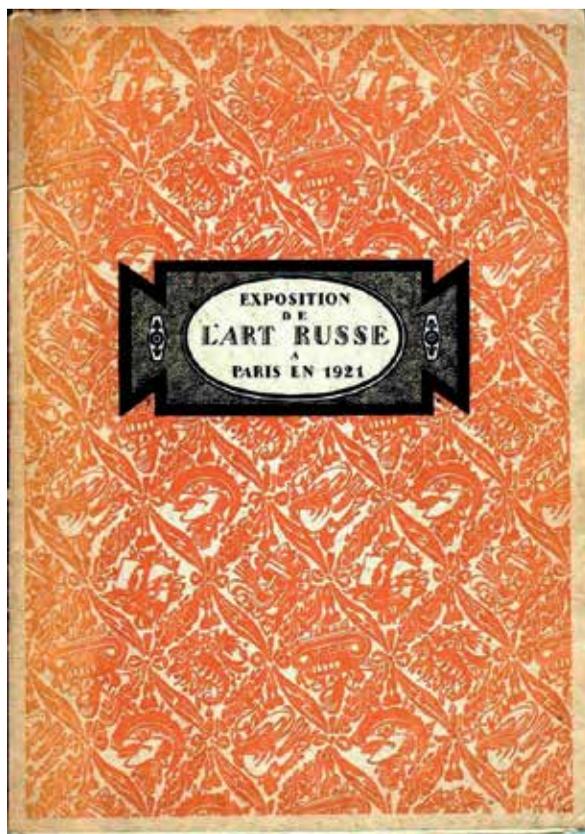
Художественно-литературная среда русского Серебряного века в Париже (так же как раньше в Праге и Берлине, но во Франции более последовательно и успешно) пыталась сохранить и воспроизвести дореволюционную конструк-

<sup>4</sup> Раев (1994: 261–262).

цию художественной жизни российских столиц, собрать под свои знамена максимальное число сторонников и представить себя в качестве продолжателей традиций всего русского искусства Нового времени. Прочитаем критика Андрея Левинсона: „...отрезанные от родной почвы русские стали беспочвенными и здесь. Теперь Россия – только в мечтах, но из осколков не составить душу. Нужно вобрать в себя то, что кажется чуждым здесь, и мы сможем обновиться сами”<sup>5</sup>.

Однако далеко не все соотечественники были готовы признавать культурную роль мирискусников и их претензии говорить от лица всей богатой русской культуры рубежа столетий. Отклики на выставки под шапкой Мир искусства из стана тяготевших к левизне деятелей искусства, недавно переместившихся из Советской России во Францию, были весьма негативны. Так, скульптор Владимир Издебский, в свое время организовавший в России два Салона выставки, собравшие практически все радикальные явления как западного, так и русского авангарда, а в Париже ставший исполнительным секретарем тамошнего Союза русских художников, выступил инициатором довольно неожиданного для эмигрантского сообщества демарша – антимирискуснического манифеста *Mise au point* (т.е. *точки над i*, „окончательное разъяснение”), опубликованного в соавторстве с Осипом Цадкиным, Жаком Липшицем и Оскаром Мещаниновым как ответ на экспозицию Мира искусства летом 1921 года в галерее La Voëtie (илл. 4). В манифесте было обращено внимание на то, что идеология и творческая практика мирискусников не отражают новых тенденций в русском искусстве и представляют довольно консервативное его крыло.<sup>6</sup>

А так же довольно радикально ориентированные художники, группировавшиеся в Париже вокруг журнала „Удар”, например, Константин Терешкович, в одной из заметок, которая была посвящена участию мирискусников в Осеннем салоне 1922 года, писал: „Убожество этих мастеров кажется настолько ясным, что критиковать их только смешно... Наиболее подходящим названием для этой группы было бы не Мир искусства, а Мир искусственности. Большинство из них ударяют своим поистине



Илл. 3. Обложка буклета выставки *Мир искусства* в Париже, 1921

ловким щегольством, которое у них превращается в глазоугодие. Яковлев и Шухаев – это те же Маковские и Богдановы-Бельские... Борис Григорьев – литературность его приемов композиции, расположение его персонажей, отсутствие всякой логичной связи между ними, тенденциозность в экспрессии, впадающая в какую-то анекдотичность, словом – игнорирование той композиции, которая у полотна, этого замкнутого ограниченного куска, создает гармоническим расположением частей действительно художественное переживание...”<sup>7</sup>

Этот беспрецедентный „вынос сора из избы” – убедительное свидетельство реального соперничества и серьезного размежевания внутри русского художественного анклава в Париже. Причиной тому – существенные различия в мировоззрении и взглядах на формы и задачи искусства, которые были обусловлены и „конфликтом творческих поколений”, и идеологическими расхождениями в эмигрантской среде 1920-х – 1930-х годов. Эти расхождения выра-

<sup>5</sup> Левинсон (1921: 252).

<sup>6</sup> Издебская-Причард (2000: 233).

<sup>7</sup> Терешкович (1922: 13).



Илл. 4. Вид зала выставки *Мир искусства* в галерее La Voëtie, 1921

жалась не только в том, что эмигранты подчас полярно оценивали признание Западом Советского Союза и разнообразные формы участия художников из СССР в международных выставках в Европе, в частности в Париже, но еще и в том обстоятельстве, что представители разных эмигрантских художественных кругов примыкали подчас к диаметрально противоположным по творческим установкам парижским художественным объединениям, приверженным авангарду и абстракции или исповедующим идеологизированное, социально-ориентированное искусство.

В июне 1927 года в галерее Bernheim-Jeune открылась вторая парижская экспозиция *Мир искусства*.<sup>8</sup> Помимо большинства экспонентов предыдущей выставки, в ней приняли участие переехавшие к тому времени из России Константин Коровин, Юрий Анненков, Мстислав Добужинский, Николай Милиоти, Димитрий Бушен, а также Иван Билибин и Александра Щекатихина-Потоцкая (последние незадолго до этого переехали во Францию из Египта). Экспонировались также работы Анны Остроумовой-Лебедевой и Бориса Кустодиева. Мартирос Сарьян и Евгений Лансере, временно работавшие в Париже, представили свои произведения вне каталога. Вместе с тем, бывшие

тогда в Париже „коренные” мирискусники Сомов и Бенуа, а также Серебрякова не считали необходимым показывать свои новые произведения. Вероятно, они чувствовали, что более молодые соотечественники не только постепенно вытесняют их из-под привычной вывески, но и подменяют достаточно широкую, по выражению Бенуа, „гуманитарную утопию” несколько экспрессивно-утрированным вариантом неоакадемизма, приноровленного к вкусам парижской публики. К этому добавлялось, например, у Сомова, общее недовольство собой, раздражение на не слишком успешную судьбу. Вот впечатления из его дневника: „...выставка ужасно слабая. Все как бы выцвели. Григорьев, который доминирует и ведет себя героем, выставил мерзкие кирпичные лица старух, Горького, жестяные пейзажи. Шухаев и Яковлев так одинаковы, что их не отличишь... Билибин и Добужинский чрезвычайно скучны” (илл. 5).<sup>9</sup>

Делая поправку на эти мизантропические умонастроения Сомова, нельзя отказать ему в остроте видения, как нет смысла и отрицать то, что названные художником Б. Григорьев, А. Яковлев и В. Шухаев легче и органичнее, чем их старшие коллеги по *Миру искусства*, адаптировались к новым жизненным и творческим условиям на чужбине, что позволило им на не-

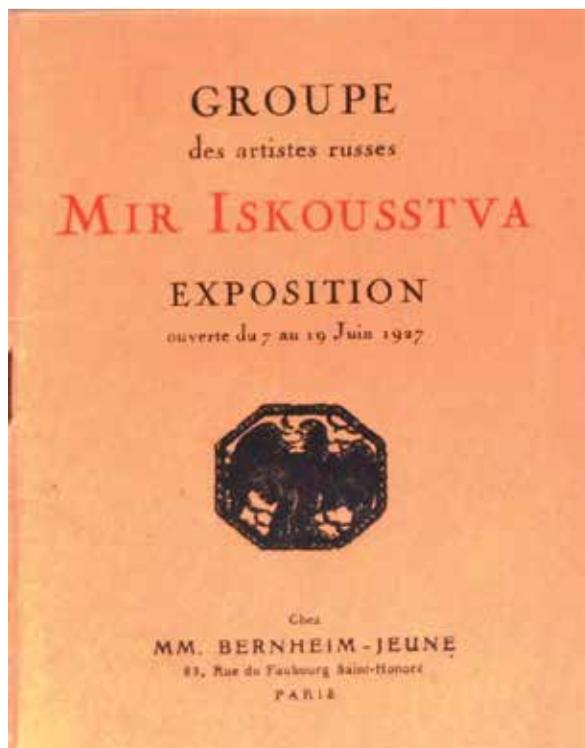
<sup>8</sup> Groupe (1927).

<sup>9</sup> Сомов (1979: 579).

которое время стать даже модными в Париже. Ощущение некоторой искусственности, холодноватой отстраненности, легкий налет салонности, обращающие на себя внимание при взгляде на некоторые парижские работы (особенно портреты) названных мастеров – вероятно, результат стремления приноровиться, приспособиться ко вкусам парижской публики. И все же именно их произведения привлекали главное внимание на выставке. Так, например, дипломат и библиофил Марк Зеликин, работавший в советском торгпредстве в Париже, писал Павлу Эттингеру в начале июня 1927 года: „...на мой взгляд интересны лишь трое более молодых – Б. Григорьев, Яковлев и Шухаев. Но, как это ни странно, они ужасно сблизились, приобретя как будто одно общее лицо. Это относится особенно к Шухаеву и Яковлеву, но и яковлевский *Le père Martin*... написан совершенно в той же манере, что григорьевский *Горький* и ряд его прежних вещей. Самая интересная вещь это мужской портрет Шухаева... По композиции он страшно похож на известный... портрет Мейерхольда (кисти Б. Григорьева. – А.Т.)...Кроме этих трех художников я любовался интересным портретом Шалыпина работы Кустодиева...”<sup>10</sup>

Не обсуждая здесь нюансы мнения автора письма, надо признать, что между творческими манерами Александра Яковлева и Василия Шухаева на определенном этапе действительно было немало общего. Однако главное качество, объединяющее их произведения, а также и Бориса Григорьева, скорее всего, состояло в том, что все трое умели претворять новые жизненные обстоятельства и впечатления в постоянную модификацию своих художественных приемов. Впрочем, к этому мы вернемся несколько позже.

Круг художников Мира искусства, оказавшихся почти полностью в эмиграции, остро ощущал свое кровное родство с русской почвой. В письмах, которыми обменивались Бенуа, Сомов, Серебрякова и другие, в их переписке с родственниками и друзьями, оставшимися в России, то и дело проскальзывали ностальгические нотки. С интересом воспринимались все новости с родины, особенно те, что касались судьбы дорогих их сердцу памятников архитектуры, музеев, судеб общих знакомых. И вместе с тем, то, что происходило в современном искус-



Илл. 5. Обложка каталога выставки *Мир искусства*, 1927

стве России – поиски конструктивистов и „производственников” и насаждение политизированного „реализма” – не могло не вызывать у них отторжения, хотя некоторые из этих мастеров охотно встречались с приехавшими в короткие и длительные командировки коллегами из Советской России.

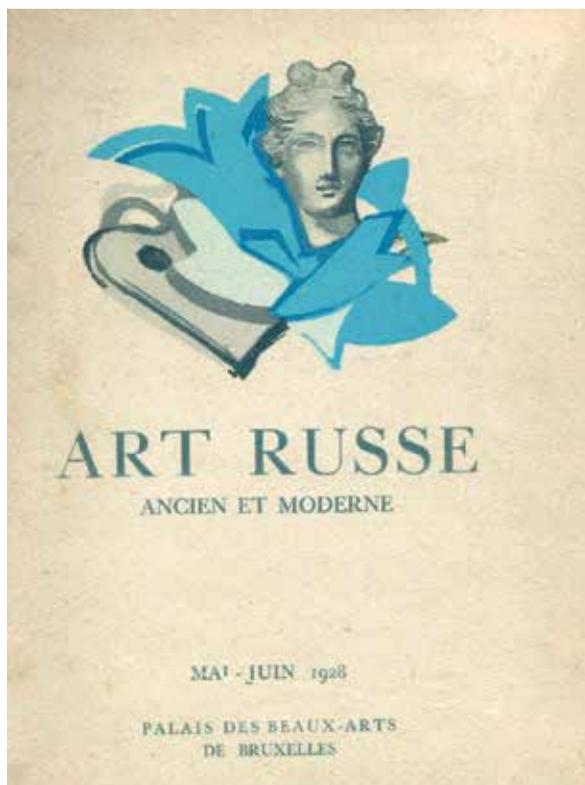
Большинство художников „первой волны” эмиграции, принадлежавших к кругу Мира искусства и тяготевших к ретроспективизму и модерну, с трудом соотносило себя с космополитической парижской творческой средой. Лишь некоторые – как правило, те, кто до революции регулярно наезжал в Париж, смогли найти себя в непривычных условиях. Русские художники мирискуснического круга поодиночке не так уж часто сотрудничали с парижскими галереями и магазинами – эта форма участия в художественной жизни была им не слишком привычна, и с большей охотой они показывались на проверенных ежегодных парижских Салонах. Исключение составляли магазины и галереи, которые либо сами представляли эмигрантские круги (как, например, магазин Владимира Гиришмана, в прошлом известного московского коллекционера и мецената, героя одного из лучших портретов Валентина Серова), либо их

<sup>10</sup> Эттингер (1989: 211).

владельцы симпатизировали русскому искусству и художникам из России (магазин S. Lesnick, галереи Jean Charpentier, Bernheim-Jeune, Charles-Augustes Gérard, Zak, La Voëtie, La Renaissance, Barbazanges, Aux Quatre Chemins и некоторые другие).

Так, например, в магазине S. Lesnick на бульваре Распай в июне–июле 1928 года была открыта небольшая групповая выставка бывших миriskуников и примкнувших к ним молодых художников (около 60 произведений 13 участников, среди которых – А. Бенуа, К. Сомов, А. Яковлев, В Шухаев). В письме к сестре А. Михайловой Сомов отметил изящное оформление обоих залов выставки, обилие и внимание зрителей, причем не только русских, но и французов, и особый успех гуашевых пейзажей провинциальных городов Александра Серебрякова и собственных работ.<sup>11</sup>

Две большие выставки русского искусства в Брюсселе и Париже, хотя и стали своеобразным „смотром” почти всего диапазона русской художественной эмиграции конца 1920-х – начала 1930-х годов, но все же оставались, по существу, бенефисами мастеров, тяготевших к Миру искусства. Первая из этих памятных экспозиций состоялась во Дворце Изящных искусств в Брюсселе в мае–июне 1928 г. (илл. 6). Здесь были представлены все крупнейшие имена русского Серебряного века. Назову хотя бы некоторых участвовавших мастеров: Александр, Николай и Альберт Бенуа, а также архитектор Альберт Александрович Бенуа, Иван Билибин, Константин Богаевский, Димитрий Бушен, Мстислав и Ростислав Добужинские, Борис Григорьев, Николай Исцеленов, Константин Коровин, Мария Лагорио, Филипп Малявин, Николай Милиоти, Николай Рерих, Зинаида Серебрякова, Константин Сомов, Сергей Судейкин (уже перебравшийся к тому времени в Америку), Дмитрий Стеллецкий, Сергей Чехонин (только недавно прибывший во Францию), Василий Шухаев, Александр Яковлев, Михаил Яковлев. В то же время были представлены художники, так или иначе ориентировавшиеся на формальный эксперимент – Юрий Анненков, Лев Зак, Наталия Гончарова, Михаил Ларионов, Иван Пуни, Алексей Грищенко, Хана Орлова.<sup>12</sup>



Илл. 6. Обложка каталога выставки русских художников во Дворце изящных искусств, Брюссель, 1928

Выставка носила ярко выраженный пассивистский характер и подводила определенный итог не только первому десятилетию раскола русской культуры, на две части, существующие независимо друг от друга по обе стороны границы, но и определенному этапу истории отечественного искусства в целом.

Это был этап поисков новых художественных идей в изобразительном искусстве, бурно и с самоотвержением осуществлявшихся на рубеже XIX–XX и в первые десятилетия XX веков. Однако эти поиски не предполагали ни отрицания изобразительности, ни чрезмерной ее деформации, а опирались в основном на изощренную интерпретацию различных художественных систем прошлого – от древнерусского искусства до рококо и классицизма, а также на ретроспективизм и археологизм по отношению к памятникам старой архитектуры. Объединяющим началом стал ярко выраженный эстетизм, что сближало данную художественную модель с символизмом и модерном – главным образом в формах неорусского стиля, пропущенного через призму лубочного экспрессионизма.

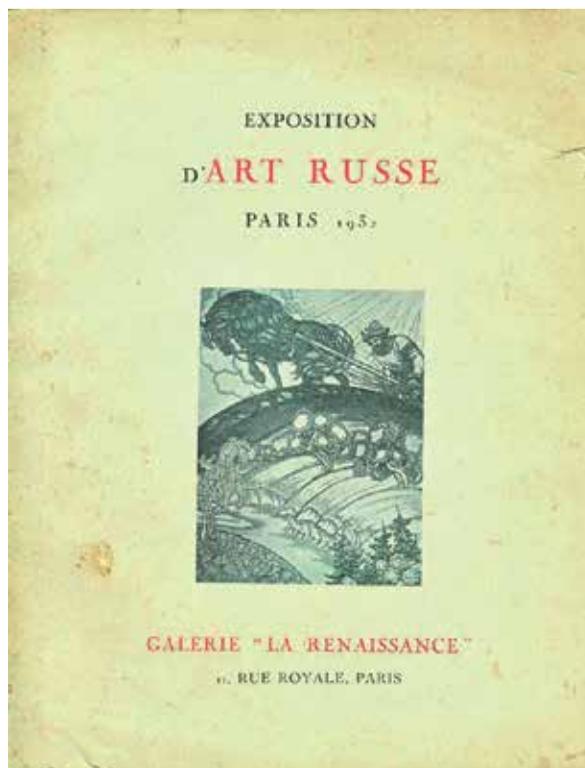
Выставкой в Брюсселе одно поколение русских художников как бы передавало творче-

<sup>11</sup> Сомов (1979: 339 [письмо от 25 июня 1928 г.]).

<sup>12</sup> Art Russe (1928).

скую эстафету следующему поколению. Из-за катаклизмов, нарушивших нормальное течение художественной жизни в России, эта символическая „передача ключей” произошла на чужбине. Но, возможно, в этом была и историческая необходимость: старшее и более молодое поколения разделяли различные представления о целях и задачах искусства, но объединяла общая судьба изгнанников. Отсюда отсутствие явных конфликтов между ними. К сказанному надо добавить, что во Дворце изящных искусств экспонировались также древнерусские иконы, изделия декоративно-прикладного искусства и фарфор, главным образом вывезенные за границу русскими эмигрантами, а также небольшая коллекция старой живописи (Д. Левицкий, К. Брюллов, А. Иванов и др.), т.е. в своей совокупности общее для всех национальное художественное наследие.

Один из участников экспозиции, Василий Шухаев, делился в письме своими впечатлениями: „...в Брюсселе выставка, прошедшая с большим успехом, необыкновенная для заграницы в смысле устройства и развески. Залы были декорированы по проектам Добужинского и Стеллецкого (кажется, 12 зал). Как ни странно, был устроен большой ретроспективный отдел и старых икон. В ретроспективном отделе великолепные Боровиковский, Левицкий, Рокотов, Брюллова большой портрет Самойловой, скульптура Растрелли и проч. (6 больших зал). Устроена выставка была Верой Сергеевной Нарышкиной (дочь Витте). Меня поражает за границей энергия русских. Сколько работают. Какое большое количество различных выступлений по сравнению с довоенным временем. Вся Россия старая не делала того, что сейчас делают русские за границей. Этот год в Париже был исключителен по количеству и качеству различных выступлений, выставок, концертов, театра и проч...”<sup>13</sup> К. Сомов записал в дневнике: „Все красиво, удачно, отлично развешено... Старый отдел с его комнатами – зеленой, фиолетовой, голубой, оранжевой – и образной (по рисункам Стеллецкого), с решеткой, нарисованной на стекле, прелестен...”<sup>14</sup> Церемония откры-



Илл. 7. Обложка каталога выставки русских художников в галерее La Renaissance, Париж, 1932

тия выставки происходила 4 мая в присутствии короля Бельгии. Описание оформления залов и светский характер вернисажа снова заставили вспомнить о выставках первого Мира искусства, организованных и красиво поданных Сергеем Дягилевым.

Выставка русского искусства в парижской галерее La Renaissance в 1932 году по охвату имен была еще более обширной, чем брюссельская (участвовало свыше 70 художников) (илл. 7). Ее также можно сравнить с дягилевскими экспозициями – и не только по внешнему виду и, так сказать, общественному антуражу, но и по сути. Особенно напрашивается сравнение с упоминавшейся широкой демонстрацией русского искусства в Париже в 1906 году (хотя в выставочных затеях бывших друзей по Миру искусства в 1920-х годах Дягилев никакого участия не принимал). Не случайно вступительная статья к каталогу выставки в галерее La Renaissance, написанная Арсеном Александром, критиком, уже известным публикациями о русских художниках, называлась „От 1906 к 1932”. Помимо художников, уже перечисленных в связи с выставкой 1928 года в Брюсселе, в галерее La Renaissance демонстрировали свои работы Осип Браз, Борис Шаляпин, Николай Исаев,

<sup>13</sup> Яковлев, Шухаев (1991: 68).

<sup>14</sup> Сомов (1979: 333 [запись в дневнике от 3 мая]). Сомов был представлен на выставке 8 картинами маслом, 8 акварелями, 16 миниатюрами и 2 фарфоровыми статуэтками. Сомов (1979: 581, примеч. 13).

Станислав Жуковский, Андрей Ланской, Георгий Лукомский, Сергей Щербатов, Александр Шервашидзе, Александр Серебряков, Павел Челищев, Константин Терешкович, Серафим Судьбинин, Паоло Трубецкой и др.<sup>15</sup>

Действительно, это было завершение целой эпохи „прорыва” русской культуры на Запад, открытия Западом, в первую очередь Парижем, самобытности русского художественного взгляда на мир, такого, каким он сформировался в 1900-х и 1910-х годах – во времена первых триумфов русского балета и русской сценографии на европейских подмостках. То прозаическое обстоятельство, что выставка была устроена с благотворительными целями – для материальной поддержки художников-эмигрантов, заставляет вспомнить об этом, без сомнения, важнейшем событии в культурной жизни русской эмиграции с элегической грустью. Это был, скорее, не триумф, а прощание с целой культурной эпохой – Серебряным веком. Прощание, которому не могло помешать даже уже отмеченное нами стремление большей части „первой волны” русской эмиграции сохранить и законсервировать привычный мир.

Для русских художников, писателей и поэтов Париж, однако, так и не перешел из категории хорошего знакомого в категорию родного города. „Они остаются чужестранцами. Они переживают здесь закат своего творчества, которое неразрывно связано с предреволюционной историей русского искусства. Молодых здесь нет или почти нет... Преимущественно – это наши старики, это Коровин, Сомов, Бенуа, Добужинский, Билибин, Малявин и т.д. Сопоставлять их с французским искусством было бы бесполезно и бестактно. Это – листья, увя, оторванные исторической бурей „от ветки родимой”, – писал Абрам Эфрос.<sup>16</sup>

И все же показ произведений замечательных мастеров в Париже стал достойным итогом их долгой творческой активности. Впрочем, не стоит забывать о важном обстоятельстве: круг Мира искусства – это не только творческая практика – иллюстрирование любимых книг, оформление любимых музыкальных и драматических спектаклей и т.п., но еще и теория, и история искусства, увиденная под определен-

ным углом зрения. И в этом смысле критические статьи, с которыми выступали критики и литераторы, сочувствующие мирискусничеству или хотя бы разделявшие его просветительно-профетическую направленность, были действенным способом сохранения системы эстетических ценностей, сформулированных в годы былого расцвета Серебряного века.

Главным знатоком, историком и критиком искусства среди эмигрантов по-прежнему оставался Александр Бенуа. В Париже он продолжил традицию регулярных выступлений с критическими заметками („Художественными письмами”) о выставках, спектаклях и других событиях художественной жизни, начало которой было положено еще в 1908 году в газете „Речь” и других газетах и журналах. Между 1930 и 1940 годами в газете „Последние новости” Бенуа публиковал свои новые „Художественные письма”, в которых, как и прежде, откликался на важнейшие культурные явления. В поле внимания Бенуа были не только события, связанные с искусством – старым и современным, имевшие место в Париже и Европе в целом, но и то, что происходило в Советской России (правда, критику приходилось освещать в основном новости печальные – например, разрушение монументов и памятников архитектуры, таких как Сухарева башня). Особое внимание он уделял творчеству соотечественников за границей, внимательно следя за выставками и новыми произведениями, особенно – близких ему мастеров. Отдельный корпус публикаций составляли воспоминания о давних дореволюционных временах, даже о детстве художника – именно они легли впоследствии в основу его выдающихся мемуаров, которые Бенуа начал систематически писать, начиная с 1934 года.<sup>17</sup>

Однако во всем многообразии русской эмигрантской периодики первой половины и середины 1920-х годов мы, пожалуй, не найдем издания, подобного созданному издательским домом Русское искусство журналу „Жар-птица” (илл. 8). Этот журнал отличался как профессиональным содержанием, так и стильным, программно не-авангардным, оформлением и полиграфическим исполнением, живо напоминавшими об облике лучших изданий Сере-

<sup>15</sup> Exposition d'Art Russe (1932: 5).

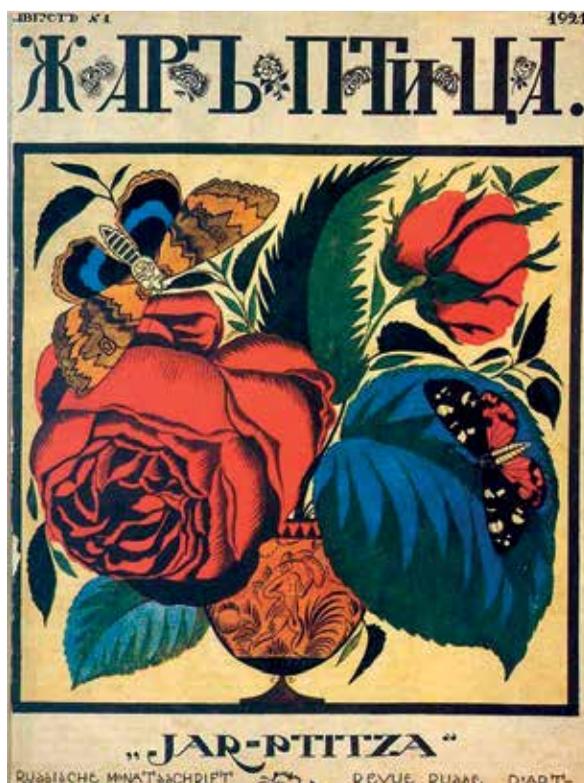
<sup>16</sup> Эфрос (1928: 24–25).

<sup>17</sup> Бенуа (1997: 258–281; 346–352 и др.); Бенуа (1968: 491–520 и др.).

бряного века – „Мир искусства”, „Золотое Руно”, „Аполлон”. И, кстати, созданными практически теми же художниками – мирискусниками, бывшими „голуборозовцами” и „золоторунцами”. Появившись в 1921 году, журнал „Жар-птица” с самого начала стремился охватить художественные, театральные и литературные новости не только одного „Русского Берлина”, но и „Русского Парижа” и, по мере сил, почти всего европейского зарубежья.

Амбиции и размах замыслов издательства Русское искусство, точнее, его основателя и владельца Александра Когана, в начале его деятельности были, действительно, впечатляющие. Помимо „Жар-птицы”, издатель намеревался параллельно издавать на четырех языках (!) еще один журнал, название которого совпадало с названием издательства, для освещения „истории изобразительных и прикладных искусств, театра и музыки в России, начиная с XV века, а также хроники современной художественной, театральной и музыкальной жизни как в самой России, так и за ее пределами”. В этом редакционном анонсе, напечатанном в „Жар-птице”, указывалось, что главным редактором будущего журнала должен стать Георгий Лукомский (он в то время обосновался в Париже, но активно сотрудничал с берлинским журналом А. Когана). Помимо этого, издательством Русское искусство планировался выпуск иллюстрированных книг о современных русских художниках, например, роскошного издания *Лев Бакст* Андрея Левинсона, альбома парижской выставки 1921 года *Мир искусства* и альбома *Современная русская графика* Сергея Маковского, где воспроизводились бы работы как эмигрантов, так и тех, кто остался в России.<sup>18</sup>

К сожалению, планам этим в полной мере не было суждено осуществиться. Правда, журнал „Русское искусство” вышел в 1923 году, одновременно в Москве и в Берлине, и хотя был, действительно, хорош и по своему полиграфическому исполнению, и по содержанию (тексты были написаны ведущими русскими искусствоведами и писателями и изданы отдельно на немецком, французском и английском языках), но выдержал всего три номера (два выпуска). Впрочем, основная направленность журнала состояла в популяризации русского искусства за граница-



Илл. 8. С. Чехонин, обложка журнала „Жар-птица”, 1 (1921)

ми России, поэтому для творчества эмигрантов там места практически не нашлось. А главная причина быстрого прекращения издания – финансовые затруднения А. Когана, совпавшие с началом угасания всего феномена „Русского Берлина”.

Постепенно все более нерегулярным стал выход и номеров „Жар-птицы”. Выпустив в Берлине 13 номеров, редакция в 1925 году переместилась в Париж, где только на следующий год удалось напечатать еще один выпуск. К разочарованию многих ценителей и читателей журнала в русском зарубежье, „Жар-птица” прекратила существование.<sup>19</sup> Среди прочих особенностей и достоинств этого, несомненно, лучшего русского зарубежного художественного издания, необходимо отметить и то, что, помимо изобразительного искусства, „Жар-птица” уделяла большое внимание русскому театру и балету в эмиграции.

Интересно заметить в добавление, что довольно близкие эстетические позиции занимала редакция берлинского журнала „Театр и жизнь”, выходившего в 1921–1923 годах под редакцией С. Горного и Е. Грюнберга (вышло 17 номеров)

<sup>18</sup> Жар-птица (1921: 41).

<sup>19</sup> Лурье (1999); Трубилова (2000: 134–139).

и в котором, наоборот, наряду с новостями театральными подмостков, много говорилось о художественных выставках в Европе. Берлинские периодические издания были неплохо известны в Париже и также формировали культурную атмосферу парижской эмиграции. Из заслуживающих внимания и близких по направленности русских берлинских журналов укажем еще на „Златоцвет“, посвященный русскому изобразительному искусству и сценографии. Журнал, издававшийся Обществом О. Дьякова и Ко (редактором значился Николай Бережанский), начал выходить в 1924 г., несколько позже „издательского бума“, но, кажется, ограничился одним выпуском, впрочем, довольно интересным. Важно отметить, что там с большим усердием освещены парижские спектакли и вернисажи русских художников, равно как и культурные события Москвы и Петрограда (об этом в журнале помещен подробный отчет), чем художественная жизнь эмиграции в Германии, а также Италии и США, хотя и она нашла некоторое отражение. Иллюстративный ряд „Златоцвета“ характерен для изданий такого рода: стилизованное изображение на обложке русского города-крепости с маковками церквей и сказочным цветком вместо солнца, выполненное по эскизу Ивана Билибина, а внутри – традиционные русские пейзажи и жанры Б. Кустодиева, К. Юона, А. Архипова, Л. Туржанского, С. Виноградова, театральные эскизы М. Добужинского, фарфоровые статуэтки Е. Данько.

Заговорив о русской эмигрантской художественной критике, нельзя не упомянуть и о двух замечательных философах культуры, историках искусства и одновременно художественных и литературных критиках – о Павле Муратове (1881–1950) и Владимире Вейдле (1895–1979). В эмиграцию они отправились вместе с искусством, о котором писали в России, но остро переживали отрыв от национальных художественных корней и традиций. Муратов и Вейдле, каждый по-своему, в целом разделяли присущую Бенуа систему взглядов на историю культуры, иногда именуемую „новым западничеством“. Суть этих взглядов – в понимании культуры России как неотъемлемой части культуры европейской, которая опирается как на западноевропейские, так и на византийские христианские ценности.

В России Павел Муратов много занимался древнерусской и византийской живописью,

затем эти изыскания соединились с серьезным изучением эпохи Возрождения в Италии. Первые части знаменитой книги культурно-исторических эссе *Образы Италии* вышли еще до революции. Книга была успешно завершена и переиздана в полном виде уже в эмигрантском Берлине, что поддерживало и у автора, и у читателей иллюзию естественного продолжения в изгнании прежних профессиональных занятий.

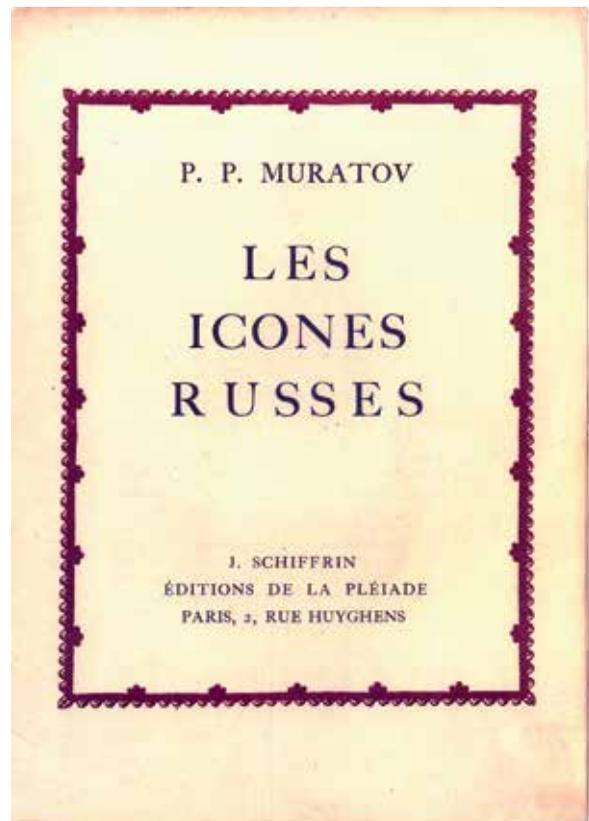
В статьях, публиковавшихся в бытность Муратова в Риме – и в местном журнале „Russia“ на итальянском языке, и в русскоязычных парижских изданиях – журнале „Современные записки“ и в газете „Возрождение“, еще до переезда в Париж в 1927 году, культуролог и историк ставил проблемы, далеко выходящие за рамки художественно-критических разборов современного искусства, освещая в исторической перспективе такие темы, как „Искусство и народ“, „Антиискусство“ и т.д. Впрочем, о современной художественной ситуации в новой России он тоже писал – без всякого восхищения. Муратов предпочитал обращаться к темам давней и недавней истории, к идеям евразийства, к проблемам кинематографа и творчества Достоевского, и снова – к иконе, византийской живописи, сравнивая их то с живописью Дальнего Востока (Муратов побывал в 1933–1934 годах в Японии), то Европы – в достижениях корифеев XVI–XVII веков. В 1925 году в Париже вышла его книга *Русские иконы* (илл. 9), а в 1928 увидел свет труд *Византийское искусство* (обе книги, однако, были изданы только на французском языке). Важно добавить, что Муратов был членом-учредителем известного в эмигрантских кругах парижского общества Икона, образованного в 1927 году, и неоднократно выступал там с лекциями и докладами о древнерусском искусстве (об этом Обществе речь пойдет ниже). В конце 1930-х годов Муратов переехал в Англию, где преподавал в нескольких колледжах.<sup>20</sup>

Владимир Вейдле, поселившийся в Париже с 1924 года, культуролог и историк-европеист, прибыл во Францию по командировке Ленинградского университета для изучения готического искусства. Однако довольно скоро Вейдле переключился на эссеистику и публи-

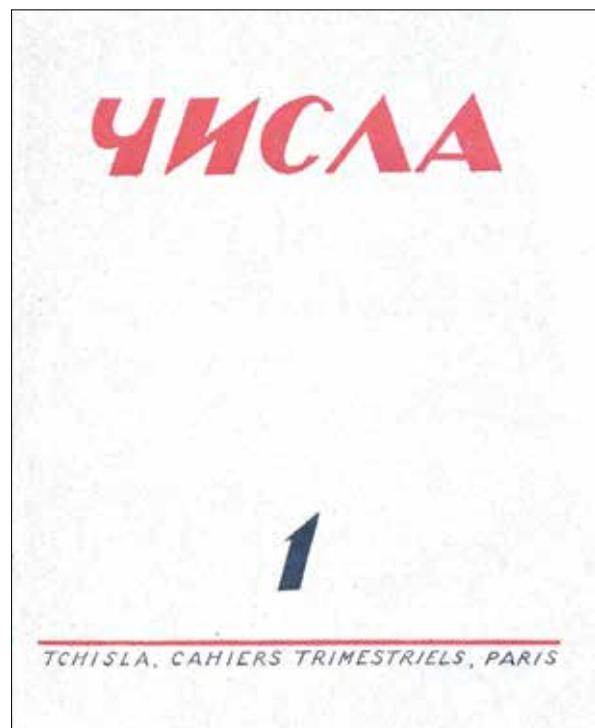
<sup>20</sup> Ло Гатто (1992: 38–40); Толмачев, Муратов, Вейдле (1997: 432–435); Муратов (2000).

цистику. В своих статьях, часто полемически заостренных, которые он публиковал в „Русских записках”, „Звене”, „Иллюстрированной России”, „Встречах”, „Современных записках”, „Числах” (илл. 10) в 1920-х – 1930-х годах, он, так же как и Муратов, охватывал чрезвычайно широкий спектр проблем истории, филологии, искусствознания, но неизменно рассматривал культуру России сквозь призму европейской культуры. Негативно относясь к самой идее революции и прогресса, Вейдле пронес эти убеждения через всю свою длительную публицистическую и критическую деятельность. Эти убеждения были тесно связаны с представлениями Вейдле об эволюции творчества, и поэтому закономерно, что книгу, посвященную этой теме, автор красноречиво озаглавил *Умирание искусства: размышление о судьбе литературного и художественного творчества*.

Книга вышла в 1937 году на русском языке, но во французском переводе под названием *Пчелы Аристия* появилась годом раньше, вызвав заметный резонанс в европейском искусствознании и теории искусства. Работа Вейдле представляла собой изложение довольно пессимистических взглядов автора, полагавшего, что истинное искусство всегда опирается и интерпретирует искусство прошлого, соотносит себя с ним. Это качество, считал Вейдле, чем дальше, тем все менее присуще и художеству, и литературе Нового времени, где он констатировал усиление умозрительного, „типизирующего” начала, возрастающую роль самосозерцания и преобладание самовыражения автора над видением, что ведет к утрате иррациональной природы подлинного художественного образа. Программный пессимизм и понимание искусства как сверхчувственного акта очевидно роднило воззрения Вейдле и мирискусников, прежде всего А. Бенуа. Однако было между ними и различие – оно состояло в том, что Вейдле отрицал также и панэстетизм, в служении которому не раз признавался главный идеолог Мира искусства. Вейдле хорошо знал и уважал труды П. Муратова, соглашался с ним в отрицании модернизма начала XX века, но шел иногда дальше в остроте оценок и характеристик. Занимаясь и древнерусской, и византийской живописью (уже в 1950–1960-е годы), Вейдле посвящал статьи также и Пуссену, и французскому искусству XIX века, и искусству Италии, и Пикассо. Эссе и заметки, с которы-



Илл. 9. Обложка книги П. Муратова *Русские иконы*, изд. Плеяды, Париж 1925



Илл. 10. Обложка журнала „Числа”, 1 (1930)

ми он в 1960-х – начале 1970-х годов регулярно выступал на радио Свобода, способствовали возникновению целого жанра устных бесед по радио на самые сложные темы истории, культуры и политики.<sup>21</sup>

Мирискуснический круг и его издания дали импульс новому расцвету дарования известных еще в дореволюционной России историков и критиков искусства Сергея Маковского, Георгия Лукомского и других, с увлечением занимавшихся и современным творческим процессом, в частности, творчеством художников Зарубежья, и предпринимавших исторические изыскания в области декоративного, прикладного искусства и архитектуры Восточной Европы. Художественная жизнь эмиграции стимулировала приобщение к художественно-критической деятельности таких до тех пор остававшихся в тени авторов, как Андрей Левинсон (писавший и об изобразительном искусстве, и о театре, главным образом – музыкальном), Александр Трубников [Андрей Трофимов] (уделявший основное внимание музейным событиям). Нередко в роли критиков искусства выступали сами художники и писатели Зарубежья – Юрий Анненков, Георгий Адамович, Борис Поплавский, Алексей Толстой и другие.

Мирискусническая „система ценностей” в какой-то мере утверждалась не только блестящим критическим пером, но и изданиями, оформленными в привычном стиле. Например, в билибинском – вроде сложной заставки, красовавшейся на обложке книги *Русские художники в Париже*, опубликованной в 1931 году парижским издательством La Russie et le Monde Slave: открытые ворота крепости, за стенами которой – маковки русских церквей, и все это – в окружении рамки, сплошь занятой растительным орнаментом причудливо изогнутых линий (илл. 11). Заметим, что иллюстрированные издания о творчестве русских художников в эмиграции в 1920-е–1930-е гг. выходили нередко. В 1928 вышли сразу две такие книги: *Русские художники в Америке. Материалы по истории русского искусства. 1917–1928* Д. Бурлюка (Нью-Йорк) и *Art Russe moderne* с предисловием А. Сальмона и обложкой Ю. Анненкова (илл. 12).<sup>22</sup> В 1938



Илл. 11. Обложка альбома *Русские художники в Париже*, Париж, 1931

году в Праге был опубликован альбом *Русское искусство за рубежом*, составленный В. Булгаковым и А. Юпатовым. Он представлял, хотя и далеко не исчерпывающе, творчество мастеров из России, работавших не только в Чехословакии, но и в Болгарии, Берлине и Париже.<sup>23</sup>

Отдельная тема, также связанная со стремлением сохранить в изгнании верность ценностям национальной культуры – иллюстрированные издания русской классики, и прежде всего Александра Пушкина. О значении самой личности Пушкина и „пушкинского мифа” для всей эмигрантской культуры и особенно – для литераторов и художников круга Мира искусства можно судить по количеству иллюстрированных изданий сочинений поэта, выпущенных в Зарубежье. Пушкина иллюстрировали А. Бенуа, И. Билибин, Д. Бушен, М. Добужинский, С. Чехонин, Ю. Анненков, В. Шухаев, В. Масютин, а также Н. Гончарова, И. Лебедев, Н. Исцеленов, Н. Зарецкий, А. Зак.<sup>24</sup> Интересны и работы в этой области Александра Алексеева – замечательного графика, который, помимо иллюстрации, занимался также оригинальной анимацией и является изобретателем уникального „игольчатого экрана”.<sup>25</sup>

Иллюстрации к сочинениям Пушкина, выполненные этими художниками, при всех индивидуальных различиях неизменно несут общую особую щемяще-элегическую ноту: эмигранты связывали в неразрывное единство понятия „Пушкин – русский язык – Россия”, против-

<sup>21</sup> Соколов (1994: 288–297); Толмачев, Мурагов, Вейдале (1997: 138–140); Доронченков (2001: 24–46).

<sup>22</sup> Бурлюк (1928); Salmon (1928).

<sup>23</sup> Булгаков, Юпатов (1938).

<sup>24</sup> Images de Pouchkine (1999).

<sup>25</sup> Александр Алексеев (1999); Федотова (1999).



Илл. 12. Ю. Анненков, обложка альбома *Современное русское искусство* со вступительной статьей Андре Сальмона, 1928

поставляя их ставшей реальностью собственной судьбе изгнанников. Упомянем, что примерно с середины 1920-х годов в парижской литературно-художественной среде круга Серебряного века было принято отмечать Дни русской культуры и приурочивать их ко дню рождения Пушкина.

Подчеркнутый пиетет перед памятью о великом поэте Золотого века русской культуры со стороны адептов века Серебряного отнюдь не случаен. Ведь Пушкин и его творчество издавна было краеугольным камнем той традиции, в которой большинство деятелей Мира искусства черпало вдохновение, традиции, приверженность которой наиболее наглядно выражалась в доминировавшем в этом творческом сообществе культе Петербурга XVIII – первой половины XIX столетия. Отсюда – и иллюстрации к пушкинским поэзии и прозе, и сценография многочисленных музыкальных интерпретаций и драматических переложений трагедий, драм, сказок и юмористических сочинений Пушкина.

В эмиграции, которая, как уже отмечалось, была весьма неоднородна по своим политическим убеждениям, творческим интересам, жизненным устремлениям и по финансовой обеспе-

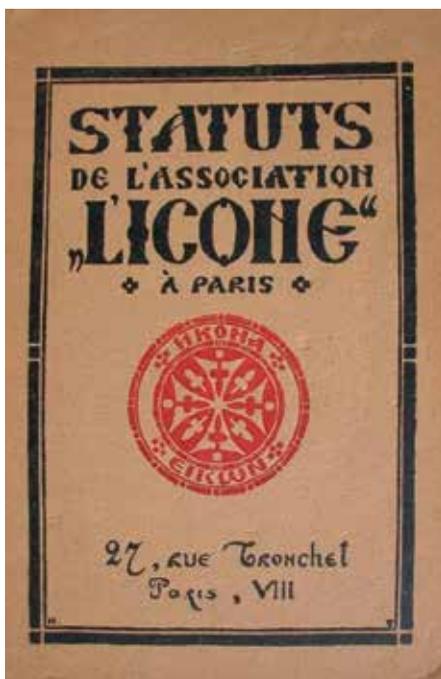


Илл. 13. Афиша Пушкинской выставки, Париж, 1937

ченности, имя и наследие Пушкина было одним из немногих объединявших всех бесспорных национальных символов, всеобщим предметом национальной гордости и одновременно самоидентификации на чужбине. Яркий пример тому – торжества, которыми в 1937 году было решено отметить столетие со дня смерти А. Пушкина (илл. 13). В состав организационного комитета, образованного в 1935 году, вошло около 60 членов, представлявших самые разные эмигрантские круги. Среди них были: Председатель Комитета В. Маклаков, товарищи Председателя И. Бунин, П. Милюков, М. Федоров; рядовые члены Г. Адамович, М. Алданов, А. Амфитеатров, К. Бальмонт, З. Гиппиус, Б. Зайцев, Л. Зуров, А. Куприн, С. Кусевитский, С. Лифарь, Д. Мережковский, С. Рахманинов, А. Ремизов, И. Стравинский, А. Трубников, Н. Тэффи, В. Ходасевич, М. Цетлин, М. Цветаева, Ф. Шаляпин, И. Шмелев. Среди художников в составе Комитета отмечены А. Бенуа, К. Сомов, К. Коровин, И. Билибин.<sup>26</sup>

Говоря о круге культурных обществ и организаций, объединенных приверженностью ценно-

<sup>26</sup> Филин (2000).



Илл. 14. И. Билибин, обложка *Статута Общества Икона*, 1927 (стр. 19, конец 3-го абзаца)

стям Серебряного века, нельзя обойти молчанием еще одно начинание парижских эмигрантов, которое, пожалуй, единственное из многочисленных инициатив деятелей „первой волны” пережило все перипетии бурного XX века и благополучно дожило чуть ли не до наших дней. Речь идет об Обществе Икона, основанном в 1927 году по инициативе известного мецената, банкира и промышленника Владимира Рябушинского – представителя сколь знаменитого, столь и славного своим вкладом в русскую культуру московского старообрядческого семейства (он и стал первым Председателем Общества).

Учредителями Иконы выступили историки и критики искусства Павел Муратов и Сергей Маковский, коллекционер, художник и меценат Сергей Щербатов, писатель Борис Зайцев, бывший дипломат Григорий Трубецкой, супруга В. Рябушинского – Вера Рябушинская, а также художники – Иван Билибин, Дмитрий Стеллецкий. К ним вскоре присоединились художники Николай Исцеленов (второй Председатель Общества), архитектор Альберт Бенуа, византилисты Андре Грабар и Николай Окунев (последний постоянно жил в Праге), историк культуры эмиграции Петр Ковалевский и почти все лучшие иконописцы, оказавшиеся в Зарубежье (среди них Леонид Успенский, Пимен Софронов, Георгий Морозов, княжна Елена Львова,

отец Григорий Крут, Кирилл Катков, Тамара Ельчанинова, Николай Глоба, сестра Иоанна Рейтлингер и другие (илл. 14).

Общество Икона было еще одним прибежищем тех, кто стремился сохранить ценности культуры ушедшей России – но не столько художественные, сколь духовные, православные. Православие участников Иконы не имело ничего общего ни с „обновленчеством”, захватившим часть духовенства в новой России, что привело к фактическому сотрудничеству с советской властью, ни с официозностью религиозной жизни предреволюционных лет. Хотя в числе почетных членов Общества были и митрополит Русских Православных церквей в Центральной Европе Евлогий и Великая княгиня Ксения, деятельность Иконы носила все же, скорее, просветительский и отчасти даже научный характер – благодаря выставкам, урокам иконописания и лекциям, читавшимся там лучшими специалистами по восточному христианству. Кроме того, члены Иконы участвовали в строительстве и украшении храмов, которые возводились в разных странах, прежде всего в самой Франции, где жили православные эмигранты из России. В последнее время обширная и разнообразная деятельность Общества стала объектом специальных исследований.<sup>27</sup>

Пушкинский комитет 1935–1937 годов, Общество Икона, равно как и другие общества русской эмиграции, так или иначе связанные с художественной культурой, в конце 1920-х – 1930-х собирали под свои знамена цвет Русского Парижа – этого богатейшего и сложного конгломерата ярких индивидуальностей, каждая из которых достойна отдельного биографа. Это и есть те последние осколки художественной культуры Серебряного века, которая продолжала жить вдали от России, сохраненной и обогащенной старанием и искренним патриотизмом русских эмигрантов – изгнанников собственной родины.

## Библиография

Александр Алексеев 1999 = *Александр Алексеев: Материалы к выставке графики и ретроспективе фильмов в рамках XIX Московского международного кинофестиваля*, Б. Павлов, Д. Манн (сост.), Музей кино, Москва 1995.

<sup>27</sup> Вздорнов, Залесская, Лелекова (2002).

- Бенуа 1968 = Бенуа, А[лександр]: *Александр Бенуа размышляет...*, И. Зильберштейн, А. Савинов (ред.), Москва 1968.
- Бенуа 1997 = Бенуа, А[лександр]: *Художественные письма. Париж. 1930–1936*, Галарт, Москва 1997.
- Булгаков, Юпатов 1938 = Булгаков, В. Ф., Юпатов, А. И. (сост.): *Русское искусство за рубежом. Художественное собрание Русского культурно-исторического музея при Свободном университете в Праге*, каталог-альбом, Прага-Рига 1938.
- Бурлюк 1928 = Бурлюк, Д[авид] Д.: *Русские художники в Америке. Материалы по истории русского искусства. 1917–1928*, Нью-Йорк 1928.
- Вздорнов, Залеская, Лелекова 2002 = Вздорнов, Г. И., Залеская, З. Е., Лелекова, О[льга] В. (ред.): *Общество „Икона” в Париже*, в 2-х т., Москва-Париж 2002.
- Доронченков 2001 = Доронченков, И[лья] А.: „Воспоминания”, *Диаспора. Новые материалы*, Вып. 2 (2001): 24–46.
- Жар-птица 1921 = *Жар-птица*, 1 (1921).
- Издебская-Причард 2000 = Издебская-Причард, Г[алина]: „Владимир Издебский на родине и за границей”, *Линакотекa*, 13–14 (2000): 230–235.
- Левинсон 1921 = Левинсон, А[ндрей]: „Свое и чужое. Мир искусства. Два художника”, *Современные записки (Париж)*, 6, август (1921): 247–252.
- Ло Гатто 1992 = Ло Гатто, Э[тторе]: *Мои встречи с Россией*, Москва 1992.
- Лурье 1999 = Лурье, Ф[еликс] М.: *Журнал „Жар-птица”*, Серия *Шедевры русской периодики*, Санкт-Петербург 1999.
- Муратов 2000 = Муратов, П[авел]: *Ночные мысли. Эссе, очерки, статьи. 1923–1934*, Москва 2000.
- Раев 1994 = Раев, М[арк]: *Россия за рубежом. История культуры русской эмиграции. 1919–1939*, Прогресс-Академия, Москва 1994.
- Соколов 1994 = Соколов, М. Н.: „«Неэстетическая теория искусства» Владимира Вейдле” [в:] *Культурное наследие российской эмиграции. 1917–1940*, Е. П. Чельшев, Д. М. Шаховский (ред.), кн. 2, Москва 1994: 288–297.
- Сомов 1979 = Сомов, К[онстантин] А.: *Письма, дневники. Суждения современников*, Ю. Н. Подкопаева, А. Н. Свешникова (ред.), Москва 1979.
- Струве 1984 = Струве, Г[леб] П.: *Русская литература в изгнании. 2-е издание*, YMCA-Press, Paris 1984.
- Струве 1996 = Струве, Н[икита] А.: *70 лет русской эмиграции. 1919–1989*, Париж 1996.
- Терешкович 1922 = Терешкович, К[онстантин]: „Группа «Мир искусства» в Осеннем Салоне”, *Удар*, Париж, 1 (1922): 10–13.
- Толмачев, Муратов, Вейдле 1997 = Толмачев, В., Муратов, П[авел] П., Вейдле, В. В.: *Русское зарубежье. Золотая книга эмиграции. Первая треть XX века*, РОССПЭН, Москва 1997.
- Трубилова 2000 = Трубилова, Е[лена] М.: „Жар-птица” [в:] *Литературная энциклопедия русского зарубежья 1918–1940. Периодика и литературные центры*, А. Н. Николукина (ред.) РОССПЭН, Москва 2000: 134–139.
- Федотова 1999 = Федотова, Е[лена] Д.: *Безвестный русский – знаменитый француз*, Издательство Буковского, Санкт-Петербург 1999.
- Филин 2000 = Филин, М[ихаил] Д. (сост.): *Центральный Пушкинский Комитет в Париже. 1935–1937*, в 2-х т., Москва 2000.
- Эттингер 1989 = Эттингер, П[авел] Д.: *Статьи. Из переписки. Воспоминания современников*, А. А. Демская, Н. Ю. Семенова (ред.), Москва 1989.
- Эфрос 1928 = Эфрос, А.: „Русская группа” [в:] *Современное французское искусство*, каталог выставки, Москва 1928: 24–25.
- Яковлев, Шухаев 1991 = (Яковлев, А[лександр] Е., Шухаев, В[асилий] И.): „Мы Ваши ученики... Письма А. Е. Яковлева и В. И. Шухаева Д. Н. Кардовскому (1923–1934)”, Е. Яковлева (ред.), *Искусство Ленинграда*, 2 (1991): 67–79.
- Art Russe 1928 = *Art Russe ancien et moderne*, P. Bautier (préf.), catalogue, Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, Impr. E. Vain Buggenhoudt, Bruxelles 1928.
- Art Russe 1930 = *Art Russe. Souvenirs de l'exposition de l'Art Russe*, J. Zarnowski, P. Muratov, A. Popov, Serge Wolkonski (articles), catalogue, Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, editions des Cahiers de Belgique, Bruxelles 1930.
- Exposition d'Art Russe 1932 = *Exposition d'Art Russe*, Louis Réau (préf.), Arsène Alexandre et Denis Roche (introductions), catalogue, Galerie La Renaissance, Paris 1932.
- Gorboff 1995 = Gorboff, Marina: *La Russie fantôme. L'Émigration Russe de 1920 à 1950, L'Âge d'Homme*, Lausanne 1995.
- Groupe 1927 = *Groupe des Artistes Russes „Mir Iskoustva”*, catalogue, chez MM. Bernheim-Jeune, [Paris, 1927].
- Images de Pouchkine 1999 = *Images de Pouchkine. Portraits d'exil dans l'oeuvre des peintres russes émigrés 1920–1970*, Collection René Guerra, Henry Troyat (préf.), de l'Académie Française, Paris 1999.
- Salmon 1928 = Salmon, Andre: *Art Russe moderne*, La-ville, Paris 1928.
- Struve 1996 = Struve, Nikita: *Soixante-dix ans d'Émigration Russe. 1919–1989*, Fayard, Paris 1996.

Andrei V. Tolstoi

## On the question of the fate of the Silver Age in the Russian emigration of the “first wave” in Paris

The article deals with the fate of the “Russian Silver age” values in the cultural heritage of the Russian emigration of the so called “first wave”, i.e. of 1917–1930 years.

In 1920s Russian emigrants who lived Russia, because they didn't wanted to stay under the soviet power, reached France by different ways including transit through Istambul, Belgrad, Praha, Berlin etc., mostly settled in Paris and around as well as in the south of France, on the Cote d'Azur. The exhibitions of artists from the famous group World of Art in 1921, 1927, 1932 in Paris and in 1928 in Bruxelles presented to the public all the spectrum of the post-symbolist and expressionist Russian art in exile. These exhibitions, as well as Russian-language publishing houses, art and literature reviews, published in Russian in Berlin and Paris, with articles by well known Russian critics, Russian theater and opera groups, as well as ballet and musical performances etc. tried to restore and preserve in a foreign land the atmosphere of cultural situation of the pre-revolutionary epoch. The similar objectives in the Parisian exile pursued many of Russian cultural initiatives and institutions, for example, the Society Icon and the Committee set up by Russian emigré community in 1937 in Paris to commemorate the century death of the great Russian poet Alexander Pushkin. All these facts from the history of Russian exiles in France confirm the assumption that the “Silver Age” of Russian culture had its logical conclusion and was fully hosted outside of Russia – in the culture of emigration.