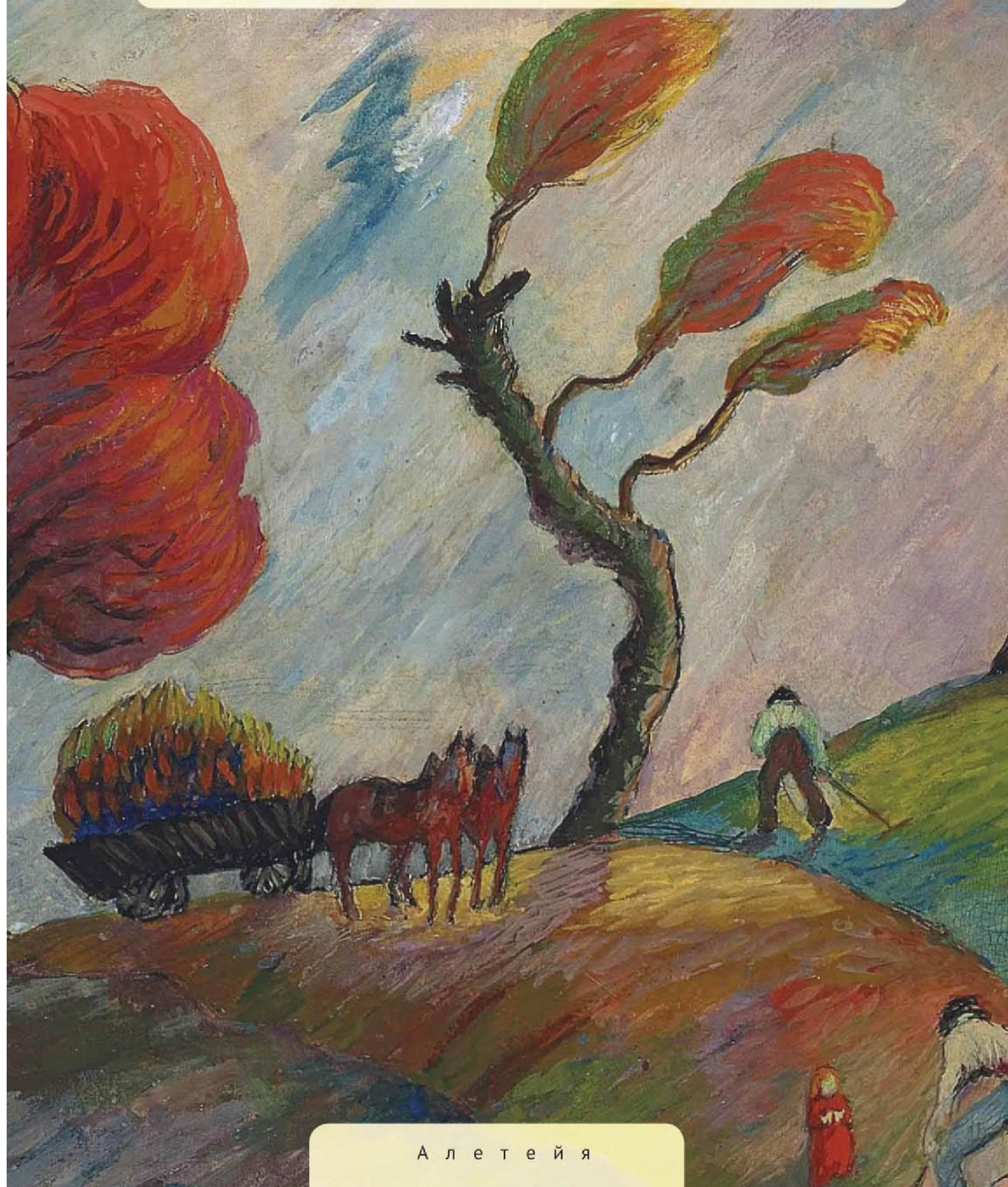


Мария Олейник

Марианна Веревкина

Эволюция стиля
от символизма к экспрессионизму



А л е т е й я

Мария Олейник

**Марианна Верёвкина.
Эволюция стиля от
символизма к экспрессионизму**

«Алетейя»

Олейник М. С.

Марианна Верёвкина. Эволюция стиля от символизма к экспрессионизму / М. С. Олейник — «Алетейя»,

ISBN 978-5-907189-13-3

Книга посвящена Марианне Владимировне Веревкиной – ученице И. Е. Репина, сподвижнице В. В. Кандинского и А. Г. Явленского. Эта всесторонне образованная женщина посвятила свою жизнь искусству. Активная общественная жизнь М. В. Веревкиной в Мюнхене сделала ее салон на Гизелаштрассе центром свободомыслия. Ее живопись претерпела категорические изменения. Художник отказалась от реализма и начала создавать картины нового, экспрессионистического толка. Участие в формировании искусства «Нового мюнхенского объединения художников» дало М. В. Веревкиной возможность экспонировать произведения современного искусства. С началом Первой мировой войны художнику, как подданной Российской империи, пришлось уехать в Сент-Прекс, а позже – в Цюрих. Революционные события, произошедшие в России в 1917 г., лишили М. В. Веревкину возможности возвращения на родину и вынудили ее остаться в эмиграции. Поселившись в Асконе – небольшом швейцарском курортном городке на берегу живописного озера, она смогла занять одну из лидирующих позиций, и сыграла ведущую роль в творческой жизни Швейцарии. В оформлении обложки использована картина М. В. Веревкиной «Муравейник», 1916.

ISBN 978-5-907189-13-3

© Олейник М. С.

© Алтейя

Содержание

Вступительное слово	6
Введение	7
Глава 1	13
Реалистическая живопись М.В. Веревкиной 1882–1886 гг	14
Художественное общество Санкт-Петербурга конца XIX в	18
«Исход» в Мюнхен группы художников	21
«Женщина – учитель, мужчина – творец»	28
Конец ознакомительного фрагмента.	31

Олейник М. С. Марианна Веревкина Эволюция стиля от символизма к экспрессионизму

Вступительное слово

В книге молодого одаренного исследователя М.С. Олейник перед нами возникает сложный многогранный образ Марианны Владимировны Веревкиной (1860–1938) – художника, чей творческий путь до сих пор оставался практически не известным не только читательской аудитории, но и широкому искусствоведческому сообществу. Между тем при жизни она была одной из ярких фигур европейского художественного процесса в его движении от реализма к символизму и экспрессионизму. Ее работы, выполненные в России, высоко оценивал И.Е. Репин. Зрелая живописно-графическая и литературная деятельность в основном протекала в Германии, а после 1914 года в Швейцарии, где она, не ограничиваясь профессиональной практикой, участвовала в формировании стилистической и духовной атмосферы эпохи, насыщенной ожиданиями «невиданных мятежей» и перемен, теософско-антропософскими, эзотерическими идеями.

Уверен, что познакомившись с этим текстом, внимательный читатель узнает много нового, интересного, неожиданного и о самой М.В. Веревкиной, и о ее времени.

*В.А. Леняшин доктор искусствоведения, профессор, академик, вице-президент
Российской академии художеств*

«Я одинока <...> Я все отдала, я оставила себе лишь свою индивидуальность. И вот ее я буду защищать вплоть до самой смерти, вплоть до своего последнего вздоха».

Марианна Веревкина

Введение

Эволюция творческой манеры М.В. Веревкиной заслуживает пристального внимания и подробного изучения. Ее общественная деятельность, становление и развитие «нового» искусства во многом недооценено. В данной работе выявлены изменения в ее художественном языке на протяжении всей жизни. В творчестве М.В. Веревкиной нашли отражение важнейшие тенденции европейской культуры – реализм рубежа XIXXX вв., символизм с тонкой смысловой нагрузкой, где сосредоточено воплощение глубинного смысла в живописных и литературных произведениях, экспрессионизм с чувственным выражением эмоций автора.

Рассматривая творчество М.В. Веревкиной как яркого представителя общественной жизни рубежа XIX–XX вв., мы можем составить социокультурный портрет художника того времени. Ее мировоззрение, политические взгляды, культурные интересы были характерны для художника нового времени. Изучение творчества М.В. Веревкиной, ее влияния на художественное общество, отразившегося на общеевропейском искусстве первой трети XX в., позволяет расширить представление в целом о жизни и роли художников русского зарубежья в искусстве Европы. Формирование системы ценностно-смысловых ориентиров в современном мире дает возможность изучить значение роли М.В. Веревкиной в художественном обществе Германии и Швейцарии и тем самым выявить влияние русского символизма на формирование европейского экспрессионизма. Каждый из творческих периодов – это рубеж на пути к обретению индивидуального живописного и образного языка.

В отечественном искусствознании упоминание М.В. Веревкиной в специальной русской литературе встречается с конца 1980-х гг. Чаще всего исследователями рассматривается центральный, мюнхенский период творчества, в статьях не делается акцента на реализме, не затрагивается при этом и швейцарский период ее живописи. К творчеству художника впервые в современной России обращается В.С. Турчин¹. В контексте развития искусства русской эмиграции уделяет внимание М.В. Веревкиной А.В. Толстой². В биографическое справочное издание художников русского зарубежья Д.Я. Северюхин включил подробный фактологический материал на основе периодики Российской империи³. Т.В. Котович в «Энциклопедии русского авангарда»⁴, затрагивая творчество художников начала XX в., рассматривает экспрессионизм в живописи М.В. Веревкиной.

В 2010 г. в Государственной Третьяковской галерее (Москва) в рамках проекта «Неделя швейцарского кантона Тичино» совместно с Музеем современного искусства, Аскона (Тичино, Швейцария) была представлена выставка «Художники русского зарубежья. Марианна Веревкина. 1860–1938», на которой продемонстрировали 50 уникальных живописных полотен и 20 авторских альбомов с набросками из коллекции Муниципального музея Асконы и фонда Марианны Веревкиной (FMW), а также из частных собраний Швейцарии. Большая часть экспонировавшихся работ относится к концу 1900–1910-х гг. Был издан каталог произведений художника к выставке «Художники русского зарубежья. Марианна Веревкина» (1860–1938)⁵. В каталог включены статьи на русском и английском языках: М. Фолини «Жизнь для искус-

¹ Турчин В.С. По лабиринтам авангарда. М.: Издательство МГУ, 1993. – 246 с.

² Толстой А.В. Марианна Веревкина и художники русского зарубежья // http://pedsovet.org/forum/index.php?auto_com=blog&blogid=74&showentry=8087 (дата обращения: 07.02.2012).

³ Северюхин Д.Я. Художники русской эмиграции 1917– 1941 гг. // Справочник по русскому искусству СПб.: Издательство Чернышева, 1994. – 588 с.

⁴ Котович Т.В. Энциклопедия русского авангарда. М.: Экономпресс, 2003. – 424 с.

⁵ Каталог выставки «Художники русского зарубежья. Марианна Веревкина (1860–1938)». М.: Государственная Третьяковская галерея, 2010. – 312 с.

ства»⁶ – о формировании творческого языка М.В. Веревкиной; Д.Э. Боулт «Предметы, которых нет» – о символистической традиции живописи мюнхенского периода М.В. Веревкиной; Н. Мислер «Все дальше и дальше расстилается по земле тень Саломеи»⁷, где автор уделяет внимание исследованию гения танца А.С. Сахарова; Е. Теркель «Марианна и Игорь Грабарь: пересечения и параллели»⁸; Ж.-К. Маркадэ «Марианна Веревкина, или Искусство как преобразование жизни»⁹, в которой автор анализирует ее творчество в процессе формирования нового подхода к абстрактному искусству, называя художника «символисткой-фовисткой»¹⁰.

Ольгой Захаровой впервые в России были переведены философские рассуждения художника на русский язык – «Письма к неизвестному»¹¹. Данный текст представляет собой синтез мыслей, суждений и воспоминаний о периоде 1900–1910 гг. В теоретические принципы «Писем» легли основные тезисы русского символизма. Мысли и идеи, отраженные в тексте, явились основой для создания теоретической базы «Нового мюнхенского объединения художников». Русскоязычное издание сопровождается двумя статьями: вводной статьей А.К. Якимовича «Несколько слов о художнице, ее судьбе и творчестве»¹², в которой рассматриваются основные вехи жизненного пути художника и произведения искусства, и в качестве послесловия статьей Е.В. Шаронкиной-Витек «Приношение русскому искусству»¹³, где автор анализирует текст «Писем к неизвестному» в контексте истории русского символизма, художественной жизни Мюнхена 1900-х гг.

Издательством «Наука» в серии «Искусство авангарда 1910–1920-х гг.» опубликован ряд статей, посвященных творчеству М.В. Веревкиной. В статье «Воскресный день»: Марианна Веревкина и русский Серебряный век»¹⁴ Д.Э. Боулт подробно рассматривает творчество М.В. Веревкиной, обращая внимание на символический подтекст в ее живописи. В этой серии вышел сборник статей «Символизм в авангарде». Е.В. Шаронкина анализирует проблему символизма и экспрессионизма в творчестве Марианны Веревкиной¹⁵; в статье Е. Халь-Фонтэн «Марианна Веревкина: между русским символизмом и мюнхенским авангардом» освещена роль М.В. Веревкиной в художественной жизни Мюнхена¹⁶.

В западноевропейском искусствознании творчество М.В. Веревкиной, значение ее роли в общественной и культурной жизни Германии и Швейцарии исследуются на протяжении более чем пятидесяти лет. Характерно, что чаще всего упоминание имени М.В. Веревкиной отражает интерес зарубежных исследователей к русскому реализму и символизму как явлению в целом. Первым исследованием творчества М.В. Веревкиной в контексте символизма является книга Е. Халц-Кох «Марианна Веревкина и русский символизм»¹⁷. Это попытка рассмотреть творчество М.В. Веревкиной в эпоху Серебряного века. Отдельно акцентирует внимание на экспрессионизме М.В. Веревкиной Л. Лаукайте в статье «Экспрессионизм Марианны Верев-

⁶ *Фоллиш М.* Жизнь для искусства // Каталог выставки «Художники русского зарубежья. Марианна Веревкина (1860–1938)». М.: Государственная Третьяковская галерея, 2010. С. 17–27.

⁷ *Мислер Н.* Все дальше и дальше расстилается по земле тень Саломеи // Там же. С. 107–127.

⁸ *Теркель Е.* Марианна и Игорь Грабарь: пересечения и параллели // Там же. С. 128–165.

⁹ *Маркадэ Ж.-К.* Марианна Веревкина, или Искусство как преобразование жизни // Там же. С. 75–91.

¹⁰ *Маркадэ Ж.-К.* Марианна Веревкина, или Искусство как преобразование жизни... С. 88.

¹¹ *Веревкина М.* Письма к неизвестному / Сост. Е. Шаронкина-Витек. – М.: Искусство – XXI век, 2011. – 248 с.

¹² Там же. С. 7–14.

¹³ Там же. С. 173–215.

¹⁴ *Боулт Д.Э.* «Воскресный день»: Марианна Веревкина и русский Серебряный век // Русский авангард 1910–1920-х годов. Амазонки Авангарда [Сб. ст.] / Под ред. Г.Ф. Коваленко. Гос. ин-т искусствознания М-ва РФ. М.: Наука, 2004. С. 69–80.

¹⁵ *Шаронкина Е.В.* Символизм и экспрессионизм в живописи Марианны Веревкиной. 1906–1914 гг. // Там же. С. 167–176.

¹⁶ Символизм в авангарде. Искусство авангарда 1910–1920-х годов // Там же. С. 177–199.

¹⁷ *Nahl-Koch E.* Marianne Werefkin und der russische Symbolismus. Studien zur Arthetik und Kunsttheorie. München, 1967. – 126 p.

киной»¹⁸. Выводы строятся на исследовании рукописных источников, находящихся в архивах на территории Литвы. Б. Фетке, специалист по европейскому искусству конца XIX – первой половины XX в., проанализировав иллюстративный материал, изучив личные и документальные источники, создал в немецком искусствоведении наиболее полную монографию, посвященную М.В. Веревкиной¹⁹.

Процесс творческой эволюции художника невозможно представить без ее общественной жизни. Литературно-философская гостиная как проявление социокультурной этнической общности на Гизелаштрассе в Мюнхене стала Меккой для художников.

Тема салонов как привлекала исследователей в начале XX в., так является интересной и в наше время: «История общественных организаций дореволюционной России»²⁰, «Литературные кружки и салоны»²¹. Немаловажным является понимание места подобных кружков в обществе, влияние на общественную и политическую мысль дифференцированных групп. Подобное исследование провел И. Розенталь в книге «И вот общественное мнение! Клубы в истории российской общественности. Конец XVII — начало XX в.»²². В отечественной и зарубежной литературе исследований, посвященных салону М.В. Веревкиной в Мюнхене, выявлено не было.

Изучению искусства и художественной среды Германии, в частности, Мюнхена, посвящена книга Д.В. Любина²³. О деятельности швейцарской колонии «Гора истины» в источниках на русском языке упоминаний нет. Наибольший интерес к деятельности колонии Асконы проявляют итальянские, немецкие и швейцарские исследователи. В книге «Монте Верита – Гора истины в Асконе»²⁴ М. Фолини рассматривает деятельность колонии «Гора истины», где М.В. Веревкина играла ведущую роль в художественном объединении «Большая медведица». В немецкой и швейцарской²⁵ прессе статьи о Марианне Веревкиной и об участниках групп «Новое мюнхенское объединение художников», «Синий всадник»²⁶, «Синяя четверка», «Большая медведица»²⁷ появляются уже в 1920–1930-е гг. Авторы анализируют произведения искусства, уделяя внимание творчеству каждого художника в отдельности, а также в целом рассматривая общую деятельность художественных ассоциаций.

Среди диссертационных исследований творчество М.В. Веревкиной освещено в автореферате Е.В. Шаронкиной-Витек «Марианна Веревкина. Символизм и экспрессионизм в мюнхенском периоде творчества»²⁸, где автор рассматривает искусство М.В. Веревкиной мюнхенского периода. Диссертация Е.В. Шаронкиной-Витек была защищена в 2006 г. в МГУ им. М.В. Ломоносова²⁹. В диссертации «Марианна Веревкина – русские корни. Новая интерпретация

¹⁸ Laučkaitė L. Ekspresionizmo raitelė Mariana Veriovkina. Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2007. – 442 p.

¹⁹ Fäthke B. Marianne Werefkin. München: Hirmer, 2001.

²⁰ Степанский А.Д. История общественных организаций дореволюционной России: Учебн. пособие. М.: МГИАИ, 1979.

²¹ Литературные кружки и салоны. Первая половина XIX века [Сб.] / Под ред. Н.Л. Бродского. М.: Аграф, 2001.

²² Розенталь И. И вот общественное мнение! Клубы в истории российской общественности. Конец XVIII – начало XX в. М.: Новый хронограф, 2007. – 400 с.

²³ Любин Д.В. Искусство и художественная жизнь Германии в конце XIX – начале XX века: живопись и графика, скульптура: учебн. пособие. СПб.: Астерион, 2009. – 320 с.

²⁴ Folini M. Monte Verita: Ascona's Mountain of truth. Society for the History of Swiss Art (SHSA). Berne, 2000. – 204 p.

²⁵ Peyer M. Gastfreundschaft. Das ideale Heim. Eine Schweizer. Monatsschrift für Kunst und Leben. 1933. № 1. S. 28–32.

²⁶ Gollek R. Der Blaue Reiter im Lenbachhaus München. München, 1982. S. 101–106.

²⁷ Fouquet M. Sieben Sterne hat der «Große Bär». Zur Eröffnung der diesjährigen Ausstellung des «Großen Bären» in San Cristoforo-Ascona. Sie und Er. 1937. Nr. 32. S. 8, 9.

²⁸ Шаронкина-Витек Е.В. Марианна Веревкина. Символизм и экспрессионизм в мюнхенский период творчества: автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. искусствоведения: специальность 17.00.04 «Изобр. и декоратив.-прикладное искусство и архитектура» / Шаронкина-Витек Елена Владимировна [Моск. гос. ун-т им. М. В. Ломоносова]. М., 2006. – 41 с.

²⁹ Диссертацию Е.В. Шаронкиной-Витек «Марианна Веревкина. Символизм и экспрессионизм в мюнхенском периоде творчества» в отделе диссертаций Российской государственной библиотеки (Моск. обл., г. Химки) получить не удалось, диссертация закрыта для доступа по желанию автора.

художественного творчества»³⁰ автор А.-К. Мергес-Кнотх делает основное ударение на реализме XIX в., неотъемлемой чертой которого является психологизм в смысловой нагрузке произведений.

Несмотря на достаточно большое количество литературы, посвященной М.В. Веревкиной и ее кругу, стоит отметить, что исследования, посвященного процессу формирования живописного языка, где подробно рассматривался бы каждый этап в формировании творческого видения художника, ни в отечественной, ни в зарубежной литературе нет. Каждый из исследователей изучает произведения М.В. Веревкиной в контексте обособленного вопроса, затрагивая тему образования стиля в живописи. Важный аспект исследования – это философские рассуждения, личные инициативы М.В. Веревкиной, легшие в основу формирования художественных объединений Мюнхена и Асконы. Это означает, что исследование является актуальным и действительно назревшим, объединяя подробный анализ стилиевой эволюции в живописи и графике М.В. Веревкиной, где фактологическую базу составляет разрозненный архивный материал, находящийся на территории России, Германии и Швейцарии.

Материалом для работы послужили живописные и графические произведения М.В. Веревкиной. Большая часть творческого наследия представлена в Швейцарии – в Музее современного искусства (Аскона), Центр Пауля Клее (Берн); в Германии – в музее Ленбахаус (Мюнхен), в Шлоссмусеуме (Мурнау).

В результате изысканий в Российском государственном историческом архиве было найдено личное дело М.В. Веревкиной, дочери генерала от инфантерии, коменданта Петропавловской крепости в Петербурге, из «Собственной Е. И. В. Канцелярии о выдаче негласных единовременных пособий и ссуд из «царских сумм»³¹. Этот документ подтверждает выплату содержания из государственной казны М.В. Веревкиной за заслуги отца перед Отечеством. Данное пособие выплачивалось до 1910 г., далее ответа на свой запрос М.В. Веревкина не получила, из чего следует, что обеспечение пожизненным не являлось.

В мюнхенском творческом периоде М.В. Веревкиной особое место занимают взаимоотношения с кругом русских художников. Частые путешествия сопровождались письмами, которые в большей степени сохранились. Особый интерес представляют письма и черновики писем от В.Э. Борисова-Мусатова к М.В. Веревкиной³². По завещанию данные записи, рукописи были переданы В.К. Станюковичу³³ и до 1936 г. находились на хранении в Государственном саратовском художественном музее им. А.Н. Радищева. На сегодняшний день данные документы находятся в отделе рукописей Государственного Русского музея (фонд Станюковича, ГРМ). Эти тексты являются подтверждением символистского начала в изобразительном искусстве М.В. Веревкиной³⁴. В рукописном отделе Государственного Русского музея в фонде Д.Н. Кардовского на групповых фотопортретах изображены М.В. Веревкина, И.Э. Грабарь, Д.Н. Кардовский, А.Г. Явленский; переписка Д.Н. Кардовского и А.Г. Явленского³⁵; письмо А.Г. Явленского к А.Н. Бенуа³⁶. В рукописном отделе Государственной Третьяковской галереи хранится переписка М.В. Веревкиной с И.Э. Грабарем, которая частично была опубликована в каталоге

³⁰ *Merges-Knoth A. Marianne Werefkins russische Wurzeln: Neuansätze zur Interpretation ihres künstlerischen Werkes: Inauguraldissertation zur Erlangung der Doktorwürde in Kunstgeschichte im Fachbereich III der Universität Trier.*

³¹ Дело Собственной Е. И. В. Канцелярии о выдаче негласных единовременных пособий и ссуд из «царских сумм»: Веревкиной М.В., дочери ген. от инф., коменданта Петропавловской крепости в Петербурге, для выплаты пожизненного негласного пособия вместо выдаваемой ей за заслуги отца аренды // РГИА. Ф. 1419. Оп. 15. Д. 377.

³² Черновые письма к М.В. Веревкиной. Весна 1899 – 15/III 1902. ОР ГРМ. Ф. 27. Ед. хр. 13.

³³ Фонд Станюковича Владимира Константиновича (1873– 1939). Письма к разным лицам начато в январе 1900 кончено осень 1905. ОР ГРМ. Ф. 27. Ед. хр. 40.

³⁴ Письмо В.Э. Борисова-Мусатова к М.В. Веревкиной. 15 марта 1901 г. ОР ГРМ. Ф. 27. Ед. хр. 13. Л. 4.

³⁵ Письмо А.Г. Явленского к Д.В. Кардовскому от 08.02. 1906 г. ОР ГРМ. Ф. 184. Ед. хр. 61.

³⁶ Письмо А.Г. Явленского к А.Н. Бенуа от 05/УП 1906 г. ОР ГРМ. Ф. 184. Ед. хр. 1783.

выставки «Художники русского зарубежья. Марианна Веревкина (1860–1938)»³⁷. Огромное значение в становлении В.В. Кандинского сыграла М.В. Веревкина. Письма М.В. Веревкиной к В.В. Кандинскому были изучены в архиве Берлинской государственной библиотеки³⁸.

В силу многих политических потрясений на протяжении XX в. имя М.В. Веревкиной, художника русского зарубежья, не афишировалось. В связи с эмиграцией большая часть официальных документов рукописных источников находится за рубежом. Основным центром средоточения источников личного происхождения является фонд Марианны Веревкиной (FMW) в Асконе. Художник не имела прямых наследников, по завещанию картины, графические листы, архив в 1939 г. были переданы Ф. Штекли. В 1967 г. по просьбе коммуны Асконы наследство было преобразовано в неделимый фонд художника и передано в городской Музей современного искусства.

На сегодняшний день фонд включает в себя 97 картин, датированных с 1893 по 1933 г. Графика представлена в 170 блокнотах и альбомах, также отдельно хранятся разрозненные рисунки. Это наиболее полное живописное и графическое собрание. Множество зарисовок идентифицируется как написанные в 1900–1910-х гг., эскизы позднего швейцарского периода, как правило, имеют авторскую датировку 1930 гг. Данная коллекция позволяет проследить эволюцию творческого метода М.В. Веревкиной.

Особую ценность среди источников личного происхождения представляют рукописи «Письма к неизвестному»³⁹. Формат тетрадей не превышает 18x20 см, бумага пожелтела от времени. Каждая из тетрадей датирована М.В. Веревкиной: тетрадь первая – 1901–1902 гг.; тетрадь вторая – 1903–1904 гг.; тетрадь третья – 1904–1905 гг. Данная рукопись сложна для освоения материала в силу особенности построения текста, автор пишет на французском, немецком и русском языках.

М.В. Веревкина с 1922 г. была директором Музея современного искусства в Асконе и вела активную деловую переписку. Среди официальных писем значительную часть составляют письма организаторов выставок-продаж картин современных художников. М.В. Веревкина содействовала покупке живописных произведений художников асконского круга, но в просмотренных сметах не было обнаружено факта покупки живописи М.В. Веревкиной⁴⁰. Отдельно необходимо выделить почтовые карточки с приглашениями к участию в выставках. В частности, в марте 1928 г. из Берлина пришло приглашение М.В. Веревкиной и художникам объединения «Большая медведица» к участию в выставке в Нирендорфе⁴¹. Личными стараниями М.В. Веревкиной была собрана первоначальная коллекция Музея современного искусства в Асконе. Особый интерес представляет письмо от А.З. Бенуа ди Стетто с подтверждением отправки картины для музея⁴². Данный документ свидетельствует об общении русских художников в швейцарской эмиграции.

Местом средоточения источников личного происхождения, фотографий являются два крупнейших европейских частных собрания: семейный архив Анжелики Явленской-Бианкони (Локарно, Швейцария) и архив Шлоссмусеума в Мурнау (PRS – Privatstiftung Schloßmuseum Murnau), материалы опубликованы в монографии Б. Фетке⁴³.

³⁷ Каталог выставки «Художники русского зарубежья. Марианна Веревкина (1860–1938)». М.: Государственная Третьяковская галерея, 2010. С. 169–191.

³⁸ Письмо к М.В. Веревкиной от Василия Кандинского, 1900 г. SBB F 19-1538; письмо к М.В. Веревкиной от Василия Кандинского от 05. и 17.09.1903. SBB F 19-1545.

³⁹ Первая страница «Писем к неизвестному», 1901. Рукопись в FMW. Call No 2L-5-161.

⁴⁰ Verzeichnis der Gemälde von Marianne von Werefkin. FMW 2L-3-103.

⁴¹ Письмо к М.В. Веревкиной 18.03.1824. Рукопись в FMW. Call No 21-7-138.

⁴² Там же. Call No 21-5-174.

⁴³ Fäthke B. Marianne Werefkin. München: Hirmer, 2001. – 272 p.

Особое значение в исследовании сыграли воспоминания современников М.В. Веревкиной: И.Э. Грабаря⁴⁴, М.В. Добужинского⁴⁵, К.С. Петрова-Водкина⁴⁶, Н.И. Говора⁴⁷, переписка И.Е. Репина с В.Н. Веревкиным⁴⁸, письма М.В. Веревкиной из Петербурга в Мюнхен А.Г. Явленскому, опубликованные Л. Лауткайте⁴⁹.

Наибольшей трудностью в данном исследовании являлась интерпретация живописных и графических произведений, сопоставление эпистолярного наследия с документальными источниками из собраний европейских музеев и отечественных архивов. Данный анализ проводился в контексте развития искусства М.В. Веревкиной с 1880-х по 1930-е гг.

Живопись и графика художника были изучены в западноевропейских коллекциях, к сожалению, в России картины М.В. Веревкиной представлены только в частных коллекциях. Осуществлен формальный анализ живописи и графики М.В. Веревкиной, в результате которого было сделано аннотирование в альбомах с зарисовками 1910-х гг. Внимательно рассматривается влияние М.В. Веревкиной на русское сообщество Мюнхена в 1896–1914 гг. и доказана ведущая роль в художественном обществе Асконы и «Горы Истины».

⁴⁴ *Грабарь И.Э.* Моя жизнь. Автобиография. М.: Республика, 2000. – 496 с.

⁴⁵ *Добужинский М.В.* Воспоминания / Сост. и примеч. Г.И. Чугунова. М.: Наука, 1987. – 477 с.

⁴⁶ *Петров-Водкин К.С.* Хлыновск. Пространство Эвклида. Самаркандия. Л.: Искусство, 1970.

⁴⁷ *Говор Н.И.* Воспоминания об Октябрьском вооруженном восстании в Петрограде в 1917 г., от 25 марта 1957. Письменный фонд ВММ МО РФ. ОФ 56192. НОФ 9639.

⁴⁸ *Репин И.Е.* Новое о Репине: Статьи и письма художника: Воспоминания учеников и друзей / Составители И.А. Бродский, В.Н. Москвинов. Л.: Художник РСФСР, 1969. – 435 с.

⁴⁹ *Лауткайте Л.* Эпистолярное наследие Алексея Явленского в Литве. Письма Алексея Явленского Марианне // Балтийский архив: Русская культура в Прибалтике. Т. IX. Вильнюс: изд-во Вильнюсского ун-та, 2005. С. 248–316.

Глава 1

Творчество М.В. Веревкиной в контексте развития европейского искусства рубежа XIX–XX вв



Реалистическая живопись М.В. Веревкиной 1882–1886 гг

Марианна Владимировна Веревкина родилась в Туле в дворянской семье. Ее отец – Владимир Николаевич Веревкин – русский военачальник, генерал от инфантерии, участник Крымской войны и Русско-турецкой войны 1877–1878 гг. Мать – Елизавета Петровна (урожд. Дарган) происходила из знатного казачьего рода, не имела профессионального художественного образования и брала уроки живописи у придворного художника императорского двора, преподавателя Санкт-Петербургской академии художеств Карла Тимолеона фон Неффа. С большим интересом она писала в реалистичной манере и занималась иконописью. В своем завещании она просила Марианну посвятить свою жизнь изобразительному искусству, на что оставила небольшой капитал: «...она оставила мне какое-то количество денег»⁵⁰.

Период становления художника пришелся на конец XIX в. – время переплетения реализма с тенденциями декаданса, идейные постулаты которого легли в основу символистского языка поэзии и прозы Серебряного века. М.В. Веревкина относилась к новому поколению художников, которые в своей живописи не отражают внешнюю природу, а концентрируют свое внимание на эмоциональном содержании. Философский подтекст здесь не имеет строгой структуры, скорее принадлежит к пророческой мифологеме, титаническим исканиям в бессмысленности человеческого существования. Получив систематическое образование в Высшем женском училище в Вильно. В 1882 г. М.В. Веревкина учится в Московской школе живописи, ваяния и зодчества, где посещает мастерскую И.М. Пряшникова.

В 1887 г. В.Н. Веревкин, отец художника, был назначен комендантом Петропавловской крепости и переведен в Санкт-Петербург⁵¹, где жил с семьей. На территории крепости около 1890 г. для М.В. Веревкиной была оборудована мастерская. Именно здесь проходили частные занятия с И.Е. Репиным. Когда вчитываешься в переписку с мастером, становится очевидным, что отношения между ученицей и учителем были доверительные и дружественные: «Многоуважаемая Мариамна Владимировна <...> В будущее воскресенье надеюсь непременно видеть Вас и Ваши работы. Прошу Вас не забыть, что я попрошу у Вас посылаемого этюда с Вас для своей выставки»⁵². И.Е. Репин становится для нее человеком напутствующим, подтверждая потенциал М.В. Веревкиной.

Начало творческого пути характеризуется созданием портретов в реалистичной живописной манере. М.В. Веревкину интересует не столько передача внешности портретируемого, сколько создание психологического образа. Неотъемлемым критерием в творчестве для нее является передача чувств и внутренней сущности модели. Психологизм и обращение к сложнейшим философским и морально-нравственным проблемам становятся основополагающими в творчестве М.В. Веревкиной раннего периода.

Модели художника – это люди из ее ближайшего окружения: крестьяне, солдаты и офицеры, слуги и, конечно, родственники. Одним из первых портретов является изображение юной Веры Репиной (урожд. Шевцова) [1881, Шлоссмوزهум, Мурнау]. Модель изображена в профиль, колористическое решение выстроено на контрасте темных оттенков коричневых марсов в цвете платья и белизне шейного платка в сочетании с серыми оттенками локально решенного фона. Композиционный центр сконцентрирован на рукоделии, вязанье становится и смысловым центром картины, что наталкивает на мысль о поэтизации традиционного предназначения женщины – хранительницы домашнего очага.

⁵⁰ Веревкина М. Указ. соч. С. 60.

⁵¹ Карпенко И.А., Славинский Н.Р. Коменданты Петропавловской крепости. СПб.: ГМИ СПб, 2010. С. 43.

⁵² Письмо к М.В. Веревкиной от И.Е. Репина, 1888 г. // <http://ilya-repin.ru/repin-letters5.php>.

Романтический образ в портрете Софии Веревкиной [1885, местонахождение неизвестно] решен в холодной, серебристо-серой гамме. Немецкий костюм модели был, вероятно, обусловлен высоко ценимой М.В. Веревкиной «игрой со стилем». Голландская горожанка XVIII в. в белом чепце очаровывает своей загадочностью и легкостью, девушка предстает перед нами в богатом костюме – темный бархат контрастно сочетается с белизной передника и рубашки, легкость кружева заставляет перенести внимание на лицо модели с томным взглядом.

Трепетные воспоминания и чувства к матери вдохновляют М.В. Веревкину в 1886 г. на создание посмертного портрета Елизаветы Дараган [1886, местонахождение неизвестно]. Модель в черном платье, что является символом печали и траура. Испанский мотив используется как символ, участвующий в создании нового художественного синтеза, имеющего корни в знаковой культурной традиции. В прическе модели контрастно выделяются алые цветы, что нехарактерно для изображения немолодой замужней женщины, скорее это напоминание о быстротечности бытия, в то время как в христианской символике цветы – это надежда на воскресение, на вечную жизнь и рай. Имеет значение и цветовая гамма: алый цвет бутонырки одновременно и символ красоты в русской народной эстетике, и напоминание о пролитой Христом крови как символа жертвы ради воскрешения. Трехчетвертной ракурс уводит взгляд модели далеко за пределы холста, наполняя его звенящей тишиной и спокойствием. Художник отдельно фокусирует внимание на руках: изящные пальцы утопают в траурном кружеве черной накидки, напоминая о боли утраты. Этот портрет стал квинтэссенцией чувств и детских впечатлений о родном человеке, ее пронизательном взгляде и бесконечном сострадании. Признания в своих чувствах к матери мы встречаем в более поздних трудах самой М.В. Веревкиной: «Я любила свою мать, как никого другого, я любила в ней все: руки и тело, ее физическое присутствие, ее присутствие моральное, прикосновение ее пальцев и звук ее голоса. Когда я люблю кого-то, я люблю по-настоящему, я люблю его руки»⁵³.

Мастерски овладев репинской манерой живописи, уже в 1890 г. М.В. Веревкина участвовала в первой выставке Общества петербургских художников, на которой представила несколько живописных полотен. Также ее картины экспонировались в 1892 г. в России и Польше на выставках «Объединения для передвижных выставок». И.Е. Репин высоко ценил работы своей ученицы и предрекал ей большое будущее. Мастер отмечал портрет «Улыбающегося литовца», показанный в 1892 г. на двадцатой выставке «Странник». В одном из писем М.В. Веревкиной И.Е. Репин написал: «Многоуважаемая Марианна Владимировна, если бы вы знали, сколько сегодня похвал и восторгов стяжал ваш этюд <...> Пока все еще были только художницей и любительницей. Посмотрим, как запляшут теперь эти гордые художники и любители! Bravo! Bravo!.. Я только руки потираю от зависти. Из самой души, это превосходная вещь!..»⁵⁴

Первая созданная М.В. Веревкиной многофигурная композиция – «Чтец» [1890–1895, местонахождение неизвестно]. Композиционный строй сосредоточен на общей молитве, взгляд раввина сконцентрирован на движении пальца, ведущего по строкам талмуда. Созданный образ «первосвященника» М.В. Веревкиной напоминает этюд И.Е. Репина «Еврей на молитве» [1875, Государственная Третьяковская галерея]. Учитель не сравнивает между собой эти произведения, но делится впечатлениями от картины с В.Н. Веревкиным в письме от 17 октября 1893 г.: «Самый главный гвоздь, сидящий теперь в моей голове, это новая картина Марианны Владимировны. Вот наконец вполне мастерская вещь; тут виден большой художественный талант, в приеме чувствуется традиция великих мастеров Италии, Испании. Композиция картины – большого стиля. Краски подчинены общему выражению сюжета. Разнообразные типы переданы пластично и с экспрессией. Настроение в общем глубоко поэтичное.

⁵³ Веревкина М. Указ. соч. С. 93.

⁵⁴ Fäthke B. Marianne Werefkin. München: Hirmer, 2001. S. 31.

Картина еще не закончена, и следует многим удовольствием личным и семейным пожертвовать для окончания этого крупного произведения»⁵⁵. Для М.В. Веревкиной, ученицы мастера, это новый этап, переход от камерных портретов друзей, близких к сложносочиненным, многофигурным композициям.

Искусство М.В. Веревкиной имело успех, в Петербурге в 1892 г. она приняла участие в художественном отделе Всероссийской выставки в Нижнем Новгороде. Картины «Чтец», «Знаменщик лейб-гвардии Измайловского полка» [1892–1893, местонахождение неизвестно] экспонировались на выставке Первого дамского кружка (1896). И.Е. Репин высоко ценил живопись М.В. Веревкиной реалистического толка – «пластика и сила черного фона этих картин сделали бы честь всякому первоклассному мастеру <...> Силу света, характерность и жизнь этих фигур похвалил бы сам Мурильо и позавидовал бы сам Зурбаран»⁵⁶. В живописи М.В. Веревкиной было много черт, объединяющих ее картины с передвижническим портретом: общая этическая установка, где глаза человека являются зеркалом мысли и душевности, проявление действующей силы в изображении психологического портрета.

Невозможно представить дворянский уклад жизни без летнего выезда в имение. Семья Веревкиных не была исключением – ежегодно выезжала в Литву, в усадьбу «Благодать». В усадебном доме была оборудована мастерская, где художник продолжала работать.

С изменениями конца XIX в. в укладе жизни уходит в небытие привычное понимание загородного отдыха, в широкий обиход вошло понятие «дача». Появляются новые радости – купание, велосипедные прогулки, пикники, походы в гости. В 1890-х гг. в моду входит матросский воротник – гюйс. Этот элемент одежды зачастую встречается в женском и детском платье, в купальных костюмах. Изображения юных моряков появляются в живописи О. Ренуара: «Морячок» (портрет Роберта Нуньеса, 1883, фонд Барнса. США, Пенсильвания) – мальчик изображен в полный рост, на нем синяя флотская форма. В.А. Серовым был создан портрет Великого князя Михаила Александровича [1893, ГРМ]: мальчик предстает перед зрителем в простой матросской рубашке – форменке⁵⁷ с синим воротником. Экспрессия мазка подчеркивает форму, цветовое сочетание оттенков серого и кобальта повествует о прохладе летнего вечера.

В усадьбе в 1893 г. М.В. Веревкина распорядилась перешить форму юнги в женское платье. Этим же летом был создан первый автопортрет, где художник изобразила себя [1893, фонд Марианны Веревкиной, Аскона] в матросской рубашке. В автопортрете М.В. Веревкиной изменился характер письма, все больше автор отдаляется от академической живописной техники, теперь мазок, передающий мимику лица и движение тела, динамичный, пастозный. Внимание концентрируется на взгляде, что подчеркнуто тонально. Холодная цветовая гамма оттенков кожи и волос противопоставляется общему колориту картины, выстроенному на тонком сочетании прозрачных коричневых марсов. В композиционном решении особое внимание уделено движению рук, повороту корпуса – М.В. Веревкина убеждена в своей правоте, в ее руках – кисти, которые есть главное оружие художника, подобно оружию солдата. Она заявляет о себе как о художнике. Все внимание привлечено к состоянию духовного и интеллектуального напряжения, она – художник – готова бросить вызов судьбе.

В мастерской Петропавловской крепости И.Е. Репин знакомит М.В. Веревкину с А.Г. Явленским. Молодой офицер в 1889 г. в звании старшего лейтенанта вышел в отставку с правом на получение пенсии из государственной казны. В течение пяти лет он учился в Императорской академии художеств, занимался в мастерских А.И. Куинджи, К.А. Коровина, В.А. Серова, а также брал частные уроки у И.Е. Репина. Эта встреча стала знаковой как для М.В. Веревкиной, так и для А.Г. Явленского.

⁵⁵ *Веревкина М.* Обращение. Цит. по: Кох Е. Марианна Веревкина // Новый журнал. 1965. № 80. С. 64.

⁵⁶ Письма И.Е. Репина // <http://ilya-repin.ru/repin-letters14.php>. 12.07.2016.

⁵⁷ Обиходное название летней верхней одежды служащих Российского флота в середине XIX в.

В портрете друга – А.Г. Явленского [1896, Городская галерея Ленбаххаус, Мюнхен] творческий язык М.В. Веревкиной претерпевает изменения, читается легкая широкая манера письма, обращает на себя внимание мелкая моделировка лица портретируемого. В картине монохромная цветовая гамма, художник контрастно сочетает оттенки черного, белого и охры. М.В. Веревкина использует методы импрессионистов, теперь для нее главное – впечатление, ощущение легкости.

Несмотря на восторженные оценки, очевидные достижения и высокие результаты, М.В. Веревкиной виделся новый «идеал красоты», новый живописный язык. Она приходит в отчаяние от реалистичного языка в искусстве, устремляясь к поиску новых методов и нетрадиционной техники. С конца 1880-х гг. художник увлеклась идеями символизма, все более отдаляясь от принципов реалистической живописи – ей виделась иная живопись, образный язык небывалой эмоциональной силы. В своих записках М.В. Веревкина признавалась: «Дело не в реализме, дело в искренности. Произведение искусства должно быть искренним, иногда даже наивно искренним, но более всего намеренно и сознательно искренним. Именно эта искренность заставляет нас братья за оружие против традиции школы. Именно она вынуждает художника становиться таким строгим в выборе выразительных средств. Правда искусства охватывает таким образом и полученное впечатление, и найденную форму»⁵⁸.

⁵⁸ Веревкина М. Письма к неизвестному... С. 34.

Художественное общество Санкт-Петербурга конца XIX в

Реформы в общественно-политической жизни второй половины XIX в. несли с собой изменения и в культурной жизни Российской империи. Меняется характер развития художественной жизни, теперь определяющим фактором становится открытие музеев, театров, публичных библиотек, а также проведение многочисленных научных съездов общественных и профессиональных организаций. Важнейшим фактором, изменившим представление о пространстве и времени, стало начало работы Николаевской железной дороги в 1851 г., об открытии которой один из современников делился впечатлением: «Вся дорога в Москву кажется каким-то сном. Это огромное расстояние, проглоченное в одни сутки, производит в душе смутное впечатление <...> эта дорога сблизила наши столицы до того, что они поминутно пополняются приезжими и гостями. Ум теряется, представляя себе последствия этого благотельного сооружения...»⁵⁹ Молодые художники начинают активно выезжать за границу, теперь это не только избранные пенсионеры Императорской академии художеств, но и просто интересующиеся, ищущие новые знания люди.

Познакомиться с зарубежным изобразительным искусством можно было и в Российской империи. В Санкт-Петербурге в 1851 г. для публики стала доступна коллекция Эрмитажа. Значительным дополнением к этому собранию была коллекция Кушелевской галереи, или, как ее называли в Петербурге, «Кушелевки». В собрание входили живопись, скульптура, графика была представлена эстампами иностранных и русских мастеров. Особенно выделялось собрание французского искусства 1830–1850-х гг., в нем присутствовала живопись Э. Делакруа, Ж.-Ф. Милле и пейзажи барбизонской школы. По завещанию коллекция Н.А. Кушелева-Безбородко (466 картин и 29 мраморных статуй) перешла в Музей Императорской академии художеств.

Менее выразительно западноевропейское искусство было представлено в московских собраниях, но и здесь можно было познакомиться со многими крупными современными художниками (до 1880-х гг.). Румянцевский музей обладал богатым собранием произведений «малых голландцев», остальное же было многочисленно по количеству, но случайно по составу. В 1890-х гг. С.М. Третьяков передал в дар Москве собрание живописи западноевропейских художников. В состав коллекции входили произведения, отвечавшие «сегодняшнему дню» западного искусства. Здесь были представлены живописные работы барбизонцев, первоклассные образцы творчества Э. Делакруа, Ж.-Ф. Милле и К. Коро. В состав коллекции входили полотна, относящиеся к развитию французского искусства 1870–1880 гг., М. Фортюни, Ж.-Л.-Э. Мейсонье, А. де Невиля.

К концу XIX в. увеличивается количество выставок, призванных познакомить публику с искусством зарубежных стран, что становится отличительной чертой общественной жизни. Проводились смешанные международные выставки, где преобладали произведения французских мастеров. Значительная часть русской публики считала важным достижением изобразительного искусства второй половины XIX в. жанровую живопись. Это подтверждает и авторитетный журнал «Нива»: «У французов батальная живопись – одна из преобладающих, и всевозможные героические моменты истории этого нервного народа служат неисчерпаемым источником для малых и больших холстов»⁶⁰. Лидерами этого направления были А. де Невиль, Ж.-Б.-Э. Детайль и, конечно, Ж.-Л.-Э. Мейсонье. Картины этих авторов – обязательная принадлежность почти всех французских выставок, проводившихся в России в этот период. И.Е. Репин писал, отстаивая необходимость точного рисунка в живописи: «Апеллес, Рафаэль, Мей-

⁵⁹ История русской культурной жизни IX–XX вв. // Под ред. Л.В. Кошмана. М.: Дрофа, 2004. С. 277.

⁶⁰ Выставка французских и голландских художников // Нива. 1886. № 50. С. 1, 2.

сонье, Фортунни – вот величины, которым равен Брюллов; и никто не усомнится в гениальности этих художников»⁶¹.

Крупные международные выставки в Санкт-Петербурге были организованы объединением «Мир искусства». Дебютом «мирискусников» стала выставка русских и финляндских художников, открывшаяся в январе 1898 г. в Музее Училища барона А.Л. Штиглица. Наряду с членами объединения в ней приняли участие известные живописцы: М.А. Врубель, А.М. Васнецов, К.А. Коровин, И.И. Левитан, С.В. Малютин, М.В. Нестеров, А.П. Рябушкин, В.А. Серов, финские художники В. Бломстед, А. Эдельфельт и др.

В начале 1890-х гг. В.В. Стасов категорично осудил иностранные выставки в России: «Что касается состава иностранных выставок, то, когда станешь перебирать в уме все прежнее и вспоминать, как это было, приходится признаться, что этот состав постоянно бывал совсем не такой, какой бы должен быть и какой нужен людям, не бывавшим за границей, а желающим узнать, что такое тамошнее искусство. Намерение-то было чудесное, превосходное: оно заслуживало всяческой симпатии и благодарности, но исполнение было всегда очень плохое <...> Беря в соображение только 90-е годы, я скажу, что в продолжение их у нас не было ни одной выставки иностранной, которая в самом деле была бы удовлетворительна и которая способна была бы приносить нам ту пользу и то наслаждение, которые требовались и из-за которых только и на свет явились»⁶². Несмотря на критическое отношение к иностранным выставкам, к концу 1890-х гг. они стали регулярными. В 1900 г. состоялась первая общегерманская выставка, включавшая в себя произведения Ф. фон Штука, Ю. Дица, Ф. фон Уде, Л. Дилля, В. Трюбнера и нескольких неизвестных мастеров. Эта экспозиция давала публике возможность представить развитие изобразительного искусства Германии последних десятилетий XIX в.

Всеобщее внимание привлекали мюнхенцы, а особое Ф. фон Штук. На выставке была представлена картина Штука «Грех» (1893, Новая пинакотека, Мюнхен). Это полотно стало основным предметом обсуждения русской критики. П.Н. Ге в своем обзоре выставочного сезона охарактеризовал это произведение довольно двусмысленной фразой: «Картины Штука, как всегда, отличаются его специальными качествами: силою выражения животных чувств и мастерским исполнением. У Штука яркие, глубокие краски и необыкновенно много жизни в рисунке»⁶³. С. Глаголь был более категоричен в оценке работ Ф. фон Штука, он подчеркивал: «Все выставленные произведения модернистов говорили не в их пользу»⁶⁴. На выставке был представлен один из рисунков Ю. Дица, к графикам отношение публики было теплее, так как мюнхенский журнал «Югенд» был известен в России. Деятели объединения «Мир искусства» старались сопоставить творчество Т. Т. Гейне – известного карикатуриста «Симплициссимуса» с графикой Ю. Дица.

Немецкие мастера различны по характеру и масштабу творчества. Самым известным по праву можно назвать А. Менцеля. В.В. Стасов в своих общих трудах называл А. Менцеля гениальным живописцем, в то время как у деятелей «Мира искусства» художник лишь пользовался популярностью.

Подобное перечисление имен свидетельствует о том, что вкусы русских зрителей были очень различны, а выставка 1900 г. дала лишь общее представление о национальной художественной школе Германии. Поиск сущности нового художественного языка на рубеже веков выводит на первое место вопрос о приемлемости творческих влияний на Россию Франции и Германии. Все очевиднее прослеживалась связь между европейским художественным центром – Мюнхеном и Санкт-Петербургом, где в 1892 г. уже совершенно отчетливо пересека-

⁶¹ Ретин И.Е. Далекое близкое. Воспоминания. СПб.: Азбука-классика, 2002. С. 341.

⁶² Стасов В.В. Выставки // Новости и биржевая газета. 1898. № 54.

⁶³ Ге П.Н. Художественные выставки 1899–1900 годов // Жизнь. 1900. № 5. С. 261.

⁶⁴ Глаголь С. По картинным выставкам. Нечто о закрывшейся выставке и о двух выставках акварелей // Курьер. 1900. № 89.

лись немецкая и русская культуры. Мюнхен стал центром «Сецессиона» – художественного объединения, противопоставлявшего новое искусство официальному академизму. В деятельности «Сецессиона» принимали активное участие В.В. Верещагин, И.Е. Репин, И.Н. Крамской, И.Э. Грабарь. Членами «Сецессиона» становятся В.А. Серов и И.И. Левитан. В воспоминаниях современников можно встретить отклики именно о Мюнхене. К.С. Петров-Водкин вспоминал позже: «Мюнхен был в то время тем окопом, который задерживал просачивающееся в Восточную Европу влияние французской живописи с ее барбизонцами и понтавенистами»⁶⁵.

Мюнхен стал европейским центром нового искусства, в котором начали проводиться художественные международные выставки. Сюда стремились представители богемы и научного мира, в числе которых было немало людей из России. Немаловажным, как отмечал И.Е. Репин, являлось то, что в Мюнхене можно было получить заказ: «В этих Афинах Германии образовался нарочито большой центр искусства. Говорят, здесь до пяти тысяч художников. Стекланный дворец для выставок, много галерей искусства – и частных, и правительственных, и торговых. Во многих магазинах выставлены хорошие картины и картинки. Даже в передней отеля «Bayeischer Hof» я был озадачен прекрасной картиной на стене. Стены многих пивных расписаны очень недурными картинами. Везде картины, картины»⁶⁶. В баварской столице искусство развивалось самостоятельно. В соответствии с мюнхенскими взглядами и идеями, при этом сохраняя направление течений в общеевропейском русле.

Выставки являлись фактом культурной жизни России, давая уникальную возможность публике высказывать свои эстетические интересы, раскрывая духовные потребности зрителей. На художественное общество Санкт-Петербурга того времени оказывали несомненное влияние национальные творческие школы Западной Европы. С 1880-х гг. в Санкт-Петербурге проходили редкие выставки зарубежного искусства, которые влияли на деятельность художников в целом и М.В. Веревкиной, в частности.

13 (25) января 1896 г. в возрасте семидесяти четырех лет скончался комендант Петропавловской крепости В.Н. Веревкин. М.В. Веревкина была вынуждена съехать со служебной квартиры, ей предоставили содержание в размере тысячи рублей сроком на три года⁶⁷. Данное содержание предполагало последующее замужество, но М.В. Веревкина от замужества отказывалась и дважды получала продление содержания вплоть до 1910-х гг. Имея материальное обеспечение, в поисках творческой реализации М.В. Веревкина осенью 1896 г. переехала в Мюнхен.

⁶⁵ Петров-Водкин К.С. Хлыновск. Пространство Эвклида. О «Мире искусства». М.: Фортуна, 2011. С. 342.

⁶⁶ Репин И.Е. Далекое близкое. Воспоминания. СПб.: Азбука-классика, 2002. С. 402.

⁶⁷ Дело Собственной Е. И. В. Канцелярии о выдаче негласных единовременных пособий и ссуд из «царских сумм»: Веревкиной М.В., дочери ген. от инф., коменданта Петропавловской крепости в г. Петербурге, для выплаты пожизненного негласного пособия вместо выдаваемой ей за заслуги отца // РГИА. Ф. 1419. Оп. 15. Д. 377.

«Исход» в Мюнхен группы художников⁶⁸

Столица Баварии в XVII в. приобрела славу «немецких Афин». С 1770 г. здесь существовала Академия изобразительных искусств. В 1800 г. появилась пинакотекa – обширное собрание работ европейских мастеров XIV–XVII вв. В начале XIX столетия король Людвиг I объявил, что хочет сделать из Мюнхена город, который «прославит Германию так, что никто не сможет сказать, что знает Германию, если он не видел Мюнхена»⁶⁹.

В 1853 г. в городе была основана Новая Пинакотекa, предназначенная для работ современных художников. Важной особенностью художественной жизни Германской империи было противостояние официального искусства развивающемуся свободному искусству. Влияние государства на официальную культуру было значительным, а в 1896 г. была образована комиссия по вопросам искусства (Decernat für Kunst), которая принимала решение о финансовой поддержке художественных проектов. Большие средства отводились на строительство новых зданий и монументальное искусство. Комиссия отдавала предпочтение прусским художникам не только для столицы – Берлина, но и для городов провинции, федеральных земель. Эта же организация принимала решение о покупке произведений искусства в коллекции музеев и контролировала экспозиции, назначала на должности в академиях, школах и музеях, распределяла государственные пособия. Из этого следует, что художественная жизнь находилась под контролем государства и лично императора Вильгельма II (Фридрих Вильгельм Виктор Альберт Прусский, нем. Wilhelm II.; 27 января 1859 г., Дворец кронпринцев, Берлин – 4 июня 1941 г., поместье Дорн, провинция Утрехт, Нидерланды). Связующим звеном между императором и художниками являлось «Всеобщее немецкое художественное товарищество» («Allgemeine deutsche Kunstgenossenschaft»). Каждый прусский художник был обязан с завидной регулярностью предоставлять свои произведения на всегерманские выставки⁷⁰.

В Германии с 1880 г. на изобразительном искусстве начинает сказываться влияние таких мастеров импрессионизма, как М. Либерманн, Г. Кюль, Р. Штерл, Ф. Скарбина, М. Слефогт, Л. Коринт и других. Новые тенденции проникали, в первую очередь, из Франции, но потребовалось довольно много времени, чтобы они были восприняты современными художниками. В 1880–1890-х гг. каждый мюнхенский художник существовал в процессе глобальных перемен и был неминуемо вовлечен в него. Эти перемены можно охарактеризовать как противостояние реализма и импрессионизма «официальному» искусству, борьбу художников за свободу самовыражения, не ограниченного требованиями императорской цензуры. Поклонники новых художественных направлений в изобразительном искусстве, в большей степени импрессионизма, в официальных художественных выставках участия принимать не могли.

Главными причинами ожесточенных споров о путях развития немецкого искусства были проводимая государством культурная политика и личная позиция кайзера Вильгельма II. Стремление к неограниченной власти кайзера в полной мере проявилось в сфере культуры. В сложившихся в Германии условиях искусство не могло развиваться так же ярко и многообразно, как во Франции. Мюнхен стал одним из европейских центров нового искусства, в 1869 и в 1879 гг. здесь прошли международные художественные выставки. Они заложили основы нового, свободного от норм искусства, которое постепенно находило своего зрителя и покупателя в основном из числа буржуазии. В конце 1880-х и в 1890-х гг. «официальное» искусство, опиравшееся на традиции предыдущих эпох, больше не могло развиваться как раньше, теперь

⁶⁸ Добужинский М.В. Воспоминания / Сост. и примеч. Г.И. Чугунова. М.: Наука, 1987. С. 164.

⁶⁹ Грицак Е. Мюнхен и Нюрнберг. <http://e-libra.ru/books/160831-munxhen-i-nyurnberg.html>. 11.12.2015.

⁷⁰ Любим Д.В. Искусство и художественная жизнь Германии в конце XIX – начале XX века: живопись и графика, скульптура: Учебн. пособие. СПб.: Астерион, 2009. С. 107–138.

ему активно противостояли последователи современных концепций – реализма, импрессионизма, символизма и других. Мюнхен стал местом концентрации творческих поисков и идей на рубеже веков.

Полная надежд М.В. Веревкина вместе с А.Г. Явленским остановилась в Мюнхене, за которым закрепилась репутация города, занявшего позицию стабильного художественного европейского центра. Париж к тому времени прослыл «беспокойным и суматошным»⁷¹. Сочетание передовых творческих идей и относительного спокойствия для художников стало решающим в выборе именно этого города. Художники отдали предпочтение размеренной жизни в районе Швабинга (Schwabing), который застраивался в новомодном «югендстиле», здесь соседствовали многие выдающиеся художественные деятели. Объединяющим фактором являлась Академия изобразительных искусств (Akademie der Bildenden Künste), основанная в 1808 г. для профессиональной подготовки художников, скульпторов, литейщиков, архитекторов. Они наняли однокомнатную квартиру (Atelierwohnung) на Гизелаштрассе (Giselastraße), 23, где М.В. Веревкина начинает устраивать своего рода светские приемы.

Появление салонов в европейской культуре характеризуется возникновением особой среды для внутреннего выражения людей со сходными интересами. Традиция такого рода гостиных, привнесенная из Франции, начала распространяться в дворянских кругах Российской империи уже с середины XVIII в., став подготовительным периодом формирования национальных традиций подобного общения. Домашние беседы, отчасти носившие подражательный характер, сформировали особую салонную культуру. В светских салонах России в процессе живого общения на примере лучших литературных деятелей – А.А. Дельвига, А.Н. Оленина, Е.М. Хитрово, Д.Ф. Фикельмона, Е.А. Карамзиной возникает тесная взаимосвязь между отечественной и европейской культурами. Салонные беседы теперь влияют не только на духовное формирование дворянского общества в России, но и на общественную жизнь.

Представительницы знатных дворянских семей как в столице, так и в провинции, выделявшиеся своей красотой, остроумием и образованностью, окружали себя выдающимися деятелями политики, науки и искусства. Держать салон – это особое искусство, а женское очарование и природные таланты отмечал П.А. Вяземский в «Старой записной книжке»: «Женский ум часто гостеприимен; он охотно зазывает и приветствует умных гостей, заботливо и ловко устраивая их у себя: так, проникательная и опытная хозяйка дома не выдвигается вперед перед гостями, но не перечит им, не спешит перебить им дорогу, а, напротив, как будто прячется, чтобы только им было просторно и вольно. Женщина, одаренная этим свойством, едва ли не перетягивает на свою сторону владычество женщины, наделенной способностями более»⁷².

М.В. Веревкина в своей мастерской в Петропавловской крепости, подобно светским львицам XIX в., собирала близких по духу ей людей. Она блистала отличным знанием иностранных языков и, не стесняя себя в средствах, выписывала издания по искусству, просвещала своих гостей, рассказывая о новых именах в изобразительном искусстве – Э. Мане, К. Моне, О. Ренуаре, Э. Дега, Дж. Эббе, М. Уистлере. М.В. Добужинский вспоминал: «У нее в П[етербурге], в Петропавловской крепости (где отец ее был комендантом) был «центр» общения <... > художников (в числе которых был и И.Э. Грабарь): там получались заграничные журналы, велись общие беседы»⁷³. Этот круг М.В. Добужинский противопоставлял существовавшему в это же время кругу А.Н. Бенуа: «...другой, обособленный от этого круг, группировавшийся около Александра Бенуа, – Сомов, Философов, Нувель, Бакст и позднее примкнувший к ним Дягилев»⁷⁴.

⁷¹ Бельгин Т. Алексей Явленский. Биография. СПб.: Государственный Русский музей, 2000. С. 44.

⁷² Вяземский П.А. Старая записная книжка / Сост. и ком-мент. Л. Я. Гинзбург. Л.: Издательство писателей в Ленинграде, 1927. С. 188.

⁷³ Добужинский М.В. Воспоминания / Сост. и примеч. Г.И. Чугунова. М.: Наука, 1987. С. 164.

⁷⁴ Там же.

В Мюнхене художник открыла салон, традиционный для русского богемного общества. По свидетельствам современников, М.В. Веревкина являлась своеобразным источником энергии и силы, воздействие которых на себе ощущали сами очевидцы. Историк Г. Пауль вспоминал позже: «Я никогда не чувствовал такого напряжения. Центром, источником этого энергетического поля, которое ощущалось почти физически, была баронесса (данное суждение ошибочно, М.В. Веревкина не имела титула баронессы) – грациозная женщина с черными глазами, полными яркими губами, с поврежденной во время охоты рукой <...> Она доминировала над всеми»⁷⁵.

В «русском уголке»⁷⁶ собирались представители аристократии, художники, поэты, артисты балета: барон Зедделер, И.Э. Грабарь, Д.Д. и Д.В. Бурлюки, Ф. и М. Марк, Х. Макке, Э. Нольде, А.П. Павлова, С.П. Дягилев, В.Ф. Нижинский, П. Клее, В.В. Кандинский. Жизнь в Мюнхене была относительно недорогой, позже И.Э. Грабарь вспоминал: «Марианна Владимировна привезла с собой кухарку Пашу <...> Мы ежедневно бывали у них, наслаждаясь всякими кулебяками, блинами, гречневой кашей и упивались чаем»⁷⁷. На Гизелаштрассе, по воспоминаниям современников, самовар не остывал «день и ночь»⁷⁸.

Первоначально «уголок» был создан для адаптации в Германии русских художников, сталкивавшихся с трудностями понимания немецкого менталитета: «Они даже смеются по команде»⁷⁹. Со временем мюнхенский круг расширялся, друзья начали приводить своих подруг и других друзей – это могли быть и студенты, и русские князья, для которых обратный путь в Россию был закрыт. Занятно, что имя М.В. Веревкиной ни разу не упоминается в мемуарах К.С. Петрова-Водкина и до сих пор не найдено писем с упоминанием имени светской львицы. Но именно в «русском уголке» К.С. Петрову-Водкину оказывают теплый прием, вот что пишет матери К.С. Петров-Водкин из Мюнхена 20 мая 1901 года: «...и тут я был спасен; услышал и русский язык и удивительный прием. Меня, как родного, здесь приняли: накормили, напоили и спать положили. Я сразу попал в кружок русских художников и ученых, какие они славные, милые, здесь же встретил из нашей школы двух девушек и сейчас пишу от них, ожидаюсь. С завтра начну рисовать в здешней школе. Пробуду здесь не меньше месяца, как-то они устроят мои денежные дела, все равно погибнуть не дадут. Да, под счастливой звездой я родился. Сегодня перейду в квартиру одного художника и поселюсь у него»⁸⁰

Основание для утверждения, что К.С. Петров-Водкин остановился именно у М.В. Веревкиной, можно найти в мемуарах художника: «Мои мытарства закончились стрельбищным полем. Прямо с него я попал в русскую семью за самовар. Встречен я был как курьез. Целый вечер рассказывал о моих приключениях разнородному обществу соотечественников. Материально на первое время я был выручен дружной подпиской»⁸¹. «Русская семья с самоваром», конечно, находилась на Гизелаштрассе, 23, именно там, по воспоминаниям И.Э. Грабаря, самовар не остывал «день и ночь»⁸².

В национальном сообществе М.В. Веревкина получила новую возможность – оказывать покровительство и посильное содействие художникам в эмиграции. М.В. Добужинский сторо-

⁷⁵ Толстой А.В. Марианна Веревкина и художники русского зарубежья // <http://pedsomet.org/forum/index.php?autocotm=blog&blogid=74&showentry=8087>. 07.02.2012.

⁷⁶ Грабарь И.Э. Указ. соч. С. 114.

⁷⁷ Там же.

⁷⁸ Там же.

⁷⁹ Веревкина М. Письма к неизвестному... С. 208.

⁸⁰ Петров-Водкин К.С. Письмо Петровой-Водкиной А.П. 7/20 мая 1901. ОР ГРМ. Фонд 105, ед. хр. 2, л. 48, 49.

⁸¹ Петров-Водкин К.С. Хлыновск. Пространство Эвклида: [Повести]; Самаркандия [Очерк] / Кузьма Сергеевич Петров-Водкин [Вступ. статья, с. 3-38, подгот. текста и примеч. Ю.А. Русаковой; рис. авт.]. 2-е изд., доп. Л.: Искусство. Ленингр. отделение, 1982 [Электронный ресурс]: книга [http:// az.lib.ru/p/petrowwodkin_k_s/text_1932_prostranstvo_evklida.shtml](http://az.lib.ru/p/petrowwodkin_k_s/text_1932_prostranstvo_evklida.shtml) (дата обращения 23.05.2008)

⁸² Грабарь И.Э. Указ. соч. С. 114.

нился общества на Гизелаштрассе: «Мы с женой продолжали жить обособленно, и я держался в стороне от главного русского центра – Веревкиной и Явленского (у которых собиралось много художников – и русских, и немецких) – исключительно по той глупой причине, что стеснялся общества, поэтому я также избегал и русского посольства, где многие бывали»⁸³. М.В. Добужинский, несмотря на смущение, обращался за помощью к М.В. Веревкиной. Сохранился черновик письма, в котором он просит помощи у женщины, имевшей связи и влияние в обществе: «У меня большая просьба к Вам. Помнится <...> просил Вас поговорить с Вашим братом о деле моего отца. Тема подобная не проста. Напомните Петру Владимировичу о нашем декрете [выкуп земли в декрет] которой находится пока у него <...> Отец стесняется просить и напоминать <...> было обещано одобрительное решение»⁸⁴. Можно предположить, что дело решилось положительно, поскольку впоследствии в мемуарах сам М.В. Добужинский часто упоминает имя отца.

Экстравагантность во внешности М.В. Веревкиной, проявившаяся в Петербурге в виде юношеского отказа от кокетства и женственности, в Мюнхене, напротив, обозначалась в изысканной элегантности. Светский образ М.В. Веревкиной невозможно представить без шляпы, богато украшенной бантами, лентами, фруктами. Мюнхенцы в одежде отдавали предпочтение национальному платью или практичному и качественному костюму, с французской модой с ее неотъемлемым аксессуаром в виде огромной шляпы не считались в отличие от Петербурга или Москвы. В одном из писем Г. Мюнтер написала В.В. Кандинскому: «Надо быть скромнее!»⁸⁵, не раз характеризуя облик русских художников как вызывающий. Она предлагала свой вариант: скромную шляпку с маленькими полями – «главное, чтобы все было как у людей»⁸⁶.

В живописной традиции сложился определенный вид парадного портрета, где головной убор являлся обязательной деталью, в большой степени подчеркивающей общественное положение модели. Безусловно, портреты дам в шляпах и шляпках возникли задолго до рубежа веков – это образы, созданные Т. Гейнсборо, А. Кауфман и Э. Шиле.

В начале XX в. шляпа становится частью художественных образов светской дамы, среди которых – Х. Серенсен «Артистка варьете» (1901, Усадьба принца Эжена Вальдемарсудде, Стокгольм), портреты артистки Беллы Горской [1910, Государственный музей изобразительных искусств Республики Татарстан, Казань] и актрисы М.Ф. Андреевой [1905, Национальный художественный музей Республики Беларусь, Минск] работы И.Е. Репина. Пожалуй, одним из самых ярких примеров по силе впечатлений мы встречаем в портрете княгини О.К. Орловой [1911, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург] кисти В.А. Серова. Художник создал выразительный образ, который невозможно представить без массивной шляпы графини. Шляпа, словно подталкиваемая углом рамы, будто рискует опрокинуться на фарфоровую вазу, раздавить модель своим весом.

Шляпа становится центром композиционного решения, всецело приковывая внимание к лицу модели. Сама же графиня сидит в столь неудобной позе, что, кажется, и удержаться в таком положении затруднительно, ее голова запрокинута назад, художник подчеркивает надменность графини, а шляпа дополняет художественный образ, созданный В.А. Серовым. Главная задача не только передать сходство с портретируемым, но и создать особый светский образ.

Несколько лет спустя Г. Мюнтер написала портрет М.В. Веревкиной и А.Г. Явленского, но не смогла удержаться, чтобы не изобразить ее в огромной шляпе. Это небольшой этюд 1908–1909 гг. [1908–1909, Городская галерея Ленбаххаус, Мюнхен], где на ярко-зеленой траве сидят мужчина и женщина. Изображенная пара людей лишена портретных черт, лишь характерные

⁸³ Добужинский М.В. Воспоминания / Сост. и примеч. Г.И. Чугунова. М.: Наука, 1987. С. 164.

⁸⁴ Черновое письмо Добужинского к М.В. (Веревкиной) / ОР ГРМ. Ф. 115, ед. хр. № 18.

⁸⁵ Веревкина М. Письма к неизвестному... С. 209.

⁸⁶ Там же.

детали намекают на друзей-художников: коренастая фигура Явленского в синем костюме и маленькой соломенной шляпе, а образ Веревкиной угадывается по яркой шляпе – именно головной убор становится в портрете смысловым акцентом. В 1909 г. Г. Мюнтер пишет экспрессивный портрет «Марианны фон Веревкин» [1909, Городская галерея Ленбаххаус, Мюнхен] в огромной шляпе, украшенной цветами. Колорит выстроен на сочетании желто-зеленого оттенка кожи модели с фоном оранжевого кадмия, в то время как цветовое решение шляпы повторяет этюд 1908 г. Нарочитая декоративность манеры письма приковывает внимание к лицу с правильными чертами и манящим взглядом. Сам образ М.В. Веревкиной в этом портрете передает в большей степени чувственное начало, раскрывая ее внутренние качества.

Подобный образ М.В. Веревкиной в огромной французской шляпе создал А.Г. Явленский в портрете 1906 г. [1906, фонд Марианны Веревкиной, Аскона]. Художник довольно много внимания обращает на детали – насыщенные красные ленты, желтые цветы. Лицо же модели выделяется отдельно на насыщенном темном фоне, оно лишено мягкости и добросердечного расположения – это скорее лишь выражение аристократической любезности. Автор концентрирует внимание на выразительных темных глазах, не приукрашивая внешних качеств. В цветовом решении портрета доминирует сочетание спектрального синего и красного, дополнительными цветами стали желтый кадмий и охра – подобный колорит создает неповторимый мерцающий образ.

Своеобразный облик очаровательной «баронессы» подчеркнула Э. Босси, одна из учениц А. Ашбе и Г. Книра, которая часто бывала в салоне М.В. Веревкиной. Портрет выполнен в утонченной живописной манере, М.В. Веревкина изображена в претенциозной позе, в темной накидке и большой шляпе с плюмажем. Удлиненная шея сливается со светлым тоном платья. Акцент сделан на длинные, тонкие пальцы, что придает образу изящество, подчеркивая грацию М.В. Веревкиной. Идеализируя внешние качества модели, Э. Босси изображает внутреннюю красоту дамы.

М.В. Веревкина-художник не обошла столь популярный прием – изображать дам в шляпах. В 1912 г. она написала портрет Г. Мюнтер [около 1912, частная коллекция] – образ дамы в скромной шляпке черного цвета, лишь ленты дополняют головной убор. Небольшой по формату этюд решен контрастно, фактура гладкая, в то же время лицо максимально лаконичное и знаковое. Выразительные синие глаза, аккуратные губы, контрастная линейная графика. Черный контур напоминает динамичную живопись фовистов, также перекликаясь и с графическими листами многочисленных блокнотов 1900–1910-х гг. Насыщенные цветовые пятна оранжевого, глауконита и краплака создают четкий ритм, подчеркивая характер трепетной женщины.

В эпоху модерна женскую фигуру сравнивали с ломким стеблем экзотического растения, увенчанного цветком – огромной шляпой. Многие художники, как и сама М.В. Веревкина, используют шляпу как дополнительный акцент. В ряду портретных изображений М.В. Веревкиной 1900–1910-х гг. широкополая шляпа, украшенная лентами и перьями, стала неотъемлемой деталью в богемном обществе Мюнхена. Изысканные французские головные уборы являлись визитной карточкой узнаваемого светского образа М.В. Веревкиной.

Особая одаренность, острый и пылкий ум М.В. Веревкиной притягивали к себе людей. В Мюнхене ее «русский уголок» становится литературно-философским салоном. Роль М.В. Веревкиной в обществе в Германии сравнивали с берлинским светским салоном Р.-В. фон Энзе (1771–1833), немецкой писательницы, организовавшей литературный кружок в Берлине (начало XIX в.). Популярность вечеров, бесед на Гизелаштрассе вполне сравнима с салонными петербургскими беседами В.И. Иванова «на башне», где проходили знаменитые «Ивановские среды», участницей которых была А.Н. Минцлова (1865 – исчезла в августе 1910), практически жившая в квартире В.И. Иванова.

Переводчица, оккультист, деятель теософского общества, она поддерживала связь и с московскими символистами, дискутировала с В.Я. Брюсовым, готовила переводы для издания журнала «Весы», публиковалась в изданиях «Гриф» С.А. Соколова (Кречетова). Вела теософский кружок Андрея Белого, где обсуждались идеи Р. Штайнера в форме оккультно-символических бесед.

Подобно А.Н. Минцловой в Петербурге, М.В. Веревкина в Мюнхене создала литературно-философское общество, где царил атмосфера декаданса. В обсуждениях отдавалось предпочтение учениям – эзотеризму и антропософии Р. Штайнера. В книге «О России: из лекций разных лет» Р. Штайнер пытается определить место России в политическом мире, пути будущего развития страны. После выхода издания в Германии и России началась настоящая волна штайнериады, основанной на антропософических принципах мировоззрения. Религиозно-мистическое учение Р. Штайнера опиралось на теософию. Широкий круг общественности получил конкретные методы саморазвития, основанные на духовном самопознании. Принципы стали настолько популярны, что породили довольно едкий комментарий М.А. Булгакова: «Неокантианство, это – что: подступает уже настоящая бездна – Штайнер»⁸⁷. Философ рассматривал человеческое бытие в прямой связи с космоструктурой и мировой эволюцией, эти постулаты легли в основу обсуждения мюнхенского общества.

М.В. Веревкина пыталась реабилитировать ценности житейского мира человека, ища для этого новое воплощение, стремясь определить направления прагматического использования эзотерических концепций и, следовательно, создать возможность целенаправленного изменения современной культуры и искусства. Исходя из дневниковых записей М.В. Веревкиной «Письма к неизвестному»⁸⁸, можно сделать вывод, что особый интерес в беседах салона вызывали философские воззрения русских мыслителей.

В частности, по мнению В.С. Соловьева, исходя из которого сохранение «материального мира от разрушительного воздействия времени и пространства»⁸⁹, преобразование его в «космос красоты»⁹⁰, объединение «космоса» с теорией «богочеловеческого процесса»⁹¹ как принципа, объединяющего спасение человечества в единое целое. Главенствующим для В.С. Соловьева является гармония между космической и социальной парадигмами, выраженная во «всеединстве»⁹² и учении о «цельном знании»⁹³. Постигание мира должно быть интуитивно-образным, символическим, основанным на нравственном усилии личности.

Независимые друг от друга идеи, каждая из которых определяется пониманием свободы, определил в своих рассуждениях Н.А. Бердяев, где творчество и материализация идей каждой личности – это основа социальной этики и философии. В дуалистической картине мира «свобода»⁹⁴, «дух»⁹⁵ противопоставлен личностному началу и необходимости понимания объекта, мира и феномена в целом. Обособленно выделен субъект – «существа и их существование: только в субъекте, в личности заключена глубина, коренящаяся в свободе»⁹⁶.

Противопоставление учения Христа обществу, христианства язычеству, которое, по мнению В.В. Розанова, выражает безнадежность или смерть, есть рождение самобытного и нового, всегда вызывавшее жаркие споры и особенно волновавшее многих на рубеже XIX и XX вв.

⁸⁷ Демин В.Н. Андрей Белый. М.: Молодая гвардия, 1999. С. 368.

⁸⁸ Веревкина М. Письма к неизвестному / Сост. Е. Шаронкина-Витек.

⁸⁹ Алексеев П.В. Философы России XIX–XX столетий: Биографии. Идеи. Труды. М.: Академ. пр., 2002. С. 913, 914.

⁹⁰ Там же.

⁹¹ Там же.

⁹² Там же.

⁹³ Там же. С. 107–110.

⁹⁴ Алексеев П.В. Философы России XIX–XX столетий: Биографии. Идеи. Труды. М.: Академ. пр., 2002. С. 107–110.

⁹⁵ Там же.

⁹⁶ Алексеев П.В. Философы России XIX–XX столетий... С. 107–110

Книга «Рождение трагедии из духа музыки» Фридриха Ницше оказала огромное влияние на искусство и философию, в частности, на рассуждения Л.И. Шестова, которые на Гизелаштрассе также были на слуху. Философ противопоставляет «героя»⁹⁷ «вселенной»⁹⁸. Философ расширяет понимание «философии трагедии»⁹⁹, «философии обыденности»¹⁰⁰.

Это универсальные мотивы, берущие начало в метафизических учениях. На Гизелаштрассе ставились вопросы о сущности бытия, о возможностях преодоления легкомысленного позитивизма в контексте действительности, здесь пытались описать первостепенные свойства человека и его разума, дающего возможность для существования, проявляли интерес к мистике под влиянием архетипических представлений в исканиях русских мыслителей.

Немаловажной темой бесед мюнхенского общества М.В. Веревкиной являлась тенденция развития символизма как отдельного течения в изобразительном искусстве. Постклассическая картина мира, несомненно, оказала влияние на «новое искусство». Миропонимание М.В. Веревкиной строилось на соприкосновении творческого воплощения и диалогичности искусств в семантической неисчерпаемости художественного произведения. В жаркой полемике мюнхенского общества, интенсивной работе в мастерских идет поиск художественного языка, новых принципов и методов в понимании изобразительного искусства.

⁹⁷ Там же.

⁹⁸ Там же.

⁹⁹ Там же.

¹⁰⁰ Там же.

«Женщина – учитель, мужчина – творец»¹⁰¹

М.В. Веревкина разделяла критические взгляды моралиста Л.Н. Толстого о положении женщины в современном обществе, мечтая о независимости женщины, которая сможет выражать себя в социальном мире, заниматься делом, предоставляющим женщине возможность самостоятельно реализовывать свои идеи. С конца XIX в. в Западной Европе начинает активно обсуждаться понятие – «женская независимость». В своих философских рассуждениях М.В. Веревкина довольно выразительно определяет это равенство: «Мужчина со вкусом равноценен женщине со вкусом. Один изобретает жилище, другая – одежду...»¹⁰²

В Мюнхене М.В. Веревкина отказывается от станковой живописи. Художник ссылается на отсутствие внутренней силы и уверенности для воплощения в живописи «картины будущего». Она осознанно выбирает позицию полового разделения, где женщина влияет на мужчину-творца, а воплощение в живописи должен реализовать мужчина. Этим человеком стал А.Г. Явленский, в то время как М.В. Веревкина выступала в качестве пророка, музыки, которая должна была решительно повлиять на творчество А.Г. Явленского, сформулировав свои идеи в теорию о «женщине – учителе, а мужчине – творце»¹⁰³.

Это живописные опыты, бесконечные разговоры о современном искусстве на Гизелаштрассе: «...ты на верном пути, иди смело, с тобой все, что есть лучшего, впереди единственная правда искусства – красивая ложь. Верь в свое значение, оно несомненно, потому что основано на настоящем таланте. Вся слабость – это ты как человек, а не как художник. У тебя встает вопрос вроде: поздно, мало знаю, мало работал. Прочь это, кто понял истину, так же близок к ней, если она открылась ему вдруг, как если он открыл ее после годов исканий. Истина остается истиной»¹⁰⁴.

М.В. Веревкина была одержима творческим гением А.Г. Явленского. Он был человеком увлекающимся, огромное влияние на него оказывало европейское искусство, творчество таких мастеров, как А. Цорн, А. Беклин, Ф. фон Штук, И. Сулоагу. И.Э. Грабарь вспоминал, что «каждый раз он (А.Г. Явленский) совершенно отдавался одному из художников и почитал его единственным гением. Сам он был очень талантлив, прекрасно чувствовал цвет, силуэт, ритм, до иллюзии перенимал у своего сегодняшнего бога все его внешние признаки – манеру, мазок, фактуру, но не углублялся в его внутреннюю, затаенную сущность. Он был слишком женственной натурой, быстро воспламенялся и в увлечении не в силах был сформулировать своих мыслей и ощущений, непрерывно ахая и охая, причмокивая, щелкая пальцами, не находя нужных слов, неистово жестикулируя»¹⁰⁵.

Главным художественным центром Мюнхена являлась частная художественная школа Антона Ашбе, открытая весной 1891 г. Педагог был настолько известен и популярен, что учились здесь не только немцы, но и русские, поляки, румыны, французы, венгры, чехи, американцы, швейцарцы и австрийцы. В.В. Кандинский охарактеризовал педагога так: «Антон Ашбе был очень маленьким человеком с большими, расчесанными усами, с большой шляпой и длинной Вирджинией во рту <...> внешне он был очень маленьким, внутренне очень талантливым, умным, строгим и доброжелательным по всем границам»¹⁰⁶. Класс в школе всегда был полон, занимались в нем с раннего утра до вечера с перерывом на обед.

¹⁰¹ Веревкина М. Письма к неизвестному... С. 81.

¹⁰² Там же. С. 66.

¹⁰³ Там же. С. 81.

¹⁰⁴ Из переписки Веревкиной и Явленского. Письмо 1903.09. (Carteret Munchen) // Laučkaitė, Laima. Ekspresionizmo raitelė Mariana Veriovkina. Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2007. S. 229.

¹⁰⁵ Грабарь И.Э. Указ. соч. С. 102.

¹⁰⁶ Ambrozic K. Der Künstler Anton Ažbe (1862-1905), in Ausst. Kat.: Wege zur Moderne und die Ažbe-Schule in München,

А.Г. Явленский, Д.Н. Кардовский и И.Э. Грабарь поступили в частную школу А. Ашбе. Сюда, на Гизелаштрассе, 16, в скором времени попадает и К.С. Петров-Водкин: «Сегодня третий день, как я рисую в знаменитой здешней школе Ашбе. В 8 ч. ухожу, рисую до 12-ти, до 2-х отдых. На обед – иду обедать в очень хороший ресторан, где я записался на целый месяц по хлопотам моих милых знакомых за 15 марок»¹⁰⁷. Материальная поддержка соотечественнику была оказана значительная: «Деньги мне собрали подпиской марок 60, на что я и обулся, и оделся: прямо не узнаешь; очень милая тройка какой-то полосатой материи, башмаки красной кожи, широкополая коричневая шляпа, рубашки и даже фильдекосовые носки к башмакам и проч.<...> Приютил меня один русский художник, где великолепно расположился. В школе, где я работаю, люди со всей земли: итальянцы, американцы, французы, даже негры и проч., русских довольно много»¹⁰⁸.

В обучении студентов мастер опирался на две первостепенные методические идеи: «принцип шара»¹⁰⁹, или «большой линии»¹¹⁰, и «принцип кристаллизации цвета»¹¹¹. Максимальное обобщение светотеневой градации, целостное видение объекта изображения заключались в принципе «большой линии», которая объединяла мелочи, расставляя акценты на главном. А. Ашбе исправлял рисунок студентов быстрым штрихом черного угля. М.В. Добужинский признавался, что эти вторжения в его ранние работы были откровением, которое работало против дилетантизма в изображении.

Упрощение формы, трактовка человеческой головы как многогранника с передними, боковыми и промежуточными плоскостями стали предшественниками кубизма, основанного на геометричности. Работа только «большой линией» предусматривала, что человеческая голова – это просто сфера, а освещение человеческой головы строится по тем же правилам, что и светотеневая градация на гипсовом шаре. Черты лица – это лишь «маски», где светотень распределяется соответственно распределению силы теней и рефлексов на шаре. Живопись становилась отдаленной целью, для которой требовалось мастерство со знанием линии, формы и анатомии. А. Ашбе призывал работать исключительно большими кистями, а тонкие штрихи предлагал выполнять краем широкой кисти. Принцип кристаллизации цвета основывался на чистоте цвета, которая достигалась посредством нанесения каждого мазка отдельно на холст. В двух принципах заключалась методика А. Ашбе, близкая к методу импрессионистов. А.Г. Явленский настолько проникся художественным методом учителя, что стал самым последовательным его учеником. Уже в 1899 г. он помогал А. Ашбе вести занятия в школе.

В богемном мюнхенском кругу М.В. Веревкина принимала деятельное участие в длительных обсуждениях живописи А.Г. Явленского. Она старалась создать для своего друга заинтересованное общество на Гизелаштрассе в надежде, что он воплотит ее новые идеи, найдет полезные знакомства, обретет новый круг общения. Отношения между друзьями казались странными.

Задачей А.Г. Явленского было завершить идеи М.В. Веревкиной в духе романтического культа гения, в рамках которого только мужчина имеет достаточно сил для того, чтобы осуществлять новое: «Только когда человек чувствует, что он способен преобразовать в себе каждое впечатление, придать в своей душе новую форму каждому опыту, только с этого момента он может считать себя личностью <...> художественная мысль – это откровение жизни в цвете, форме и музыке, и она имеет ценность, только если она личная <...> Мир художника – в его

Museum Wiesbaden 1988, S. 43.

¹⁰⁷ *Петров-Водкин К.С.* Письмо Петровой-Водкиной А.П. 10/23 мая 1901. ОР ГРМ. Фонд 105, ед. хр. 2, л.50, 51.

¹⁰⁸ *Ambrozic K.* Der Künstler Anton Ažbe (1862-1905), in *Ausst. Kat.: Wege zur Moderne und die Ažbe-Schule in München, Museum Wiesbaden 1988, S. 43.*

¹⁰⁹ Там же.

¹¹⁰ Там же.

¹¹¹ Там же.

глазах, а глаза, в свою очередь, создают душу. Воспитывать эти глаза, чтобы вырастить чувствительную душу – основной долг художника»¹¹². Понимая силу своего влияния на А.Г. Явленского, М.В. Веревкина излучала авторитарность и самоуверенность.

Она считала, что А.Г. Явленский – Лу, как она называет его в «Письмах к неизвестному», должен проиллюстрировать ее размышления. Если при этом стараться разложить метод обучения М.В. Веревкиной на принципы, то логики будет не много, художник подтверждает эту идею в «Письмах к неизвестному»: «Мысль художника не является логической. Она рождается от импульса извне, он ищет форму, новое выражение идеи, ищущей впечатления. Она пребывает в вечных колебаниях. Она есть сомнение, когда почти готова осуществиться, она есть сомнение – до тех самых пор, пока не превратится в нечто реальное. Воля служит лишь доказательством настойчивости исканий. Однако источник ее неясен, цель ее туманна, средства зависят от случая»¹¹³.

М.В. Веревкина могла помочь А.Г. Явленскому советом, беседой, тем временем как художник он был предоставлен самому себе. Таким образом, после окончания школы А. Ашбе образование А.Г. Явленского составляло в общей сложности восемь лет, творчеству художника нужно было время для развития. Его мысли, чувства реализовывались под влиянием широкого круга общения. Он встречался с В.В. Кандинским и А. Кубиным, интересы А.Г. Явленского в те годы были обращены к «Мюнхенскому сецессиону», к творчеству Ф. фон Штука, к немецким импрессионистам Л. Коринту и М. Слефогту.

А.Г. Явленский четко определил круг интересных ему жанров – это были натюрморты, пейзажи и портреты. Он выбирал мастера и живописную технику для подражания в определенных живописных сериях. Портреты, созданные с 1900 по 1901 г., традиционны и написаны под влиянием художников-импрессионистов. В портрете «Мария I» [около 1901] улавливаются сходные черты в композиционном решении с автопортретом Коринта (1900, Фонд городских музеев Берлина). Красочный слой положен пастозно, мелкая игра мазков читается лишь в моделировке лица. Портрет «Дмитрия в сером костюме» [около 1900] решен в лаконичной манере, в цветовом решении улавливается сходство с портретом М. Слефогта. А.Г. Явленский переосмысливает принципы импрессионизма, привнося в них черты собственного темперамента: отличительной особенностью произведений этого периода стали спокойствие и рационализм, а переживания художник передает посредством цветовых сочетаний.

¹¹² Веревкина М. Письма к неизвестному... С. 67.

¹¹³ Веревкина М. Письма к неизвестному... С. 81.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.