



«Русские сезоны» в старой Баварии

Ольга Атрощенко
Мария Валяева

Olga Atroshchenko
Maria Valyaeva

“Russian Seasons” in Old Bavaria

Идея проекта «Русский Мюнхен» родилась недавно и, по существу, спонтанно в беседах искусствоведов и художников. До сих пор история искусств не знала такого понятия, хотя сама по себе тема культурных связей России и Германии имеет уже свою историографию как на русском, так и на немецком языке.

The idea of the “Russian Munich” project has developed only recently - and spontaneously - in conversations between art critics and artists. Until that moment art history did not know any such notion, although the theme itself, of cultural ties between Russia and Germany, had its own historical background in both countries.

В.В.КАНДИНСКИЙ
Мюнхен. Швабинг
1901
Холст на картоне,
масло. 17х26,3
ггг

Vasily KANDINSKY
Munich. Schwabing
1901
Oil on cardboard
17 by 26.3 cm
State Tretyakov Gallery

As a rule, any analysis of a dialogue between two cultures is conducted along the lines suggested by the combination of the two capitals concerned. One such significant example was the exhibition “Paris-Moscow”, the first to raise the most crucial questions on the competition between the leading art trends of Russia and France at the turn of the 19th and 20th centuries.

On the other hand, a phrase such as “Russian Paris” already has a long history in literature and journalism, with associations to the life of Russian immigrants in Paris, full of contradictions as it was, as well as the contribution to the unique cross-cultural creative community called the Parisian school made by Russian artists.

Later the multi-faceted image of “Russian Berlin” appeared, where the interaction of cultures and their parallel developments was completely different in character. But that notion also contained the idea of a penetration between national artistic impulses, with the result that both cultures became richer and individual quests more intensified and transformed. In time, all that allowed the creation of a panoramic view of a “cross-roads” for both the major trends and the artistic marginalia of the vast European region.

The idea behind “Russian Munich” is a different one. Although many of the most famous figures of Russian literature and art have been closely connected with the capital of Bavaria for two centuries, until now no single attempt has been



В.В.КАНДИНСКИЙ
◀ Импровизация № 7
1910
Холст, масло. 131х97
ггг

Vasily KANDINSKY
◀ Improvisation no. 7.
1910
Oil on canvas
131 by 97 cm
State Tretyakov Gallery

Немалую роль играет то, что, как правило, исследование диалога двух культур артикулируется в формуле имен двух столиц. Как тут не вспомнить знаменательную выставку «Париж – Москва», впервые поднявшую острейшие вопросы соревнования передового искусства России и Франции на рубеже XIX и XX столетий. С другой стороны, понятие «русский Париж» издавна бытует в литературе и журналистике, обозначая полную противоречий жизнь русской эмиграции в Париже и вклад русских художников в уникальную многоликую творческую общность, именуемую Парижской школой.

Несколько позже сформировался многогранный образ «русского Берлина». Параллели и взаимовлияния куль-

тур читаются здесь совершенно иначе. Но и в это понятие вкладывается смысл взаимопроникновения национальных художественных импульсов, приводящее в результате к обогащению обеих культур, к активизации и трансформации индивидуальных исканий, что по истечении времени позволяет выстроить панорамную картину пересечений магистральных потоков и маргиналий искусства обширного европейского региона.

Иное дело – «русский Мюнхен». Несмотря на то что судьбы известнейших представителей русской литературы и деятелей искусства тесно связаны со столицей Баварии на протяжении двух веков, до сих пор не было предпринято ни одной попытки объединить

множество разрозненных событий и фактов их биографий в стройную картину, отражающую целостный историко-культурный феномен. Однако даже простое перечисление русских имен выпускников знаменитых мюнхенских учебных заведений, лауреатов проходивших в городе крупнейших международных выставок, мастеров, долгие годы живших в Мюнхене, не только впечатляет, но и вселяет уверенность, что феномен действительно существует.

Выставка, которая проводится в Третьяковской галерее, впервые обращает внимание специалистов и публики на оригинальное и яркое явление, имя которому – «русский Мюнхен». Разумеется, этот первый опыт не может претендовать на исчерпывающий охват материала. К тому же ограниченность экспозиционной площади поставила нас в жесткие рамки. Но это и помогло, с одной стороны, строго отобрать произведения, с другой стороны, осмыслить границы исторического отрезка времени, на протяжении которого вклад русских мастеров в художественную жизнь Мюнхена выглядел особенно заметным. Так в итоге взоры авторов и организаторов проекта сконцентрировались на эпохе рубежа XIX и XX веков.

В этот период целая плеяда знаменитых русских художников выступила на международных выставках, получив высшие оценки критиков и жюри. И.Левитан, В.Серов и Ф.Малявин были избраны действительными членами «Мюнхенского Сецессиона» – одной из крупнейших манифестаций европейского символизма и модерна. А В.Борисов-Мусатов провел в Мюнхене с большим успехом свою персональную выставку в 1904 году: она как бы подытожила творчество великого мастера.

В 1897 году в Мюнхен приехал Василий Кандинский – тогда еще никому неизвестный аспирант юридического факультета Московского университета, всего через несколько лет ставший одним из признанных лидеров группы самых радикальных мюнхенских авангардистов как русского, так и немецкого происхождения. Жизнь Кандинского была неразрывно связана с Мюнхеном вплоть до начала Первой мировой войны. Им основан целый ряд художественных объединений, сыгравших значительную роль в формировании мирового искусства XX столетия: «Фаланга» (1901), Новое мюнхенское художественное объединение (1909) и, наконец, «Синий всадник» (1911). Эта группировка соединила выдающихся предст-

И.Э.ГРАБАРЬ
Мартовский снег
1904
Холст, масло. 80x62
ггг

Igor GRABAR
March Snow. 1904
Oil on canvas.
80 by 62 cm
State Tretyakov Gallery

made to unite the considerable number of odd events and facts of their biographies into a clear picture, one that might demonstrate the historical and cultural phenomenon as a whole. A simple reprise of the names of the Russian graduates of acclaimed Munich academic institutions, of the prize-winners of the major international exhibitions that took place in that city, of the masters who lived in Munich for many years is impressive, allowing the critic to assert that such a phenomenon is real indeed.

The exhibition, currently on display in the Tretyakov Gallery, is the first to draw the attention of specialists and the general public to the original and remarkable phenomenon that can be called "Russian Munich." This first undertaking is, of course, far from complete or all-embracing, especially since the limitations behind the exhibition influenced its scale. However, that very lack of space brought strict criteria to the items chosen, while its curators had to decide and define the historical period in which the contribution of Russian artists to the artistic life of Munich was most obvious. Finally, the initiators and organisers of the project focused their attention on the turn of the 19th and 20th centuries.

During that period a number of famous Russian artists participated in international exhibitions held there, receiving high acclaim from both art critics and the judges concerned. Prime among such examples was the first-class medal awarded to Mikhail Nesterov for the picture "Saint Russia" at the International Munich Exhibition of 1909, as well as the second-class medals for the picture "In Summer" by Vinogradov and the picturesque interiors of Zhukovsky.

Levitan, Serov and Malyavin were elected members of the "Munich Secession", one of the major manifestations of European Symbolism and Modernism. Borisov-Musatov's personal exhibition was a huge success in Munich in 1904; it took place shortly before the artist's death, and summed up his creative life and work. Vasily Kandinsky arrived in the city in 1897, an unknown postgraduate of law from Moscow University who in a few years would become the acknowledged leader of a group of radical avant-gardists of both Russian and German descent.

Kandinsky's life was intimately associated with Munich up to the beginning of World War I. He was the founder of numerous artistic associations that played a considerable role in the development of 20th-century art – the "Phalanx" (1901),

the "New Artists' Association" (1909), and finally the "Blue Rider" (1911). The latter united outstanding figures of German and Russian Expressionism. Together with the group "The Bridge" it became the most notable community of expressionist artists.

The historical period concerned is characterised by various major features. Among them are: teaching practices of Munich academic schools that allowed many young artists, including Russians, to master the modern programme of artistic and creative education; the active participation of Russian artists in the exhibition life of Munich; and the rapid, exuberant growth and development of Expressionism, which not only gave rise to a considerable number of works now considered to be landmarks in painting, but also foretold the process of internationalisation of art in the 20th century.

All these three features influenced the concept and structure of the exhibition in a very natural way. Furthermore, in the process of collecting material for the three parts of the display and its catalogue the curators became convinced that those three features actually formed the core of the concept of "Russian Munich", complementing each other in the field of the systematisation of events. In fact, the concept itself appeared directly.

Starting with the turn of the 19th–20th centuries and its accompanying new artistic mentality, we tried to determine the lines along which further analysis of the contribution of Russian artists to Munich's versatile artistic life in later periods could be drawn. The exhibition includes surprising material known previously only to specialists, including twelve prints from the series of illustrations and elements of book design to "The Lay of the Host of Igor" created by Natalia Goncharova between 1922 and 1924. The book was published in German under the title "Die Maer von der Heerfahrt Igors" by the Munich publishing house Orchis Verlag as one of the publications in a series dedicated to the history and culture of Russia. In 1989 those illustrations were presented to the Tretyakov Gallery as part of a legacy in the will of A.K. Larionova-Tomilina.

The exhibition catalogue contains reproductions of the prints concerned, as well as the first publication of extracts of correspondence between Mikhail Larionov and the head of the publishing house, V. Klein, concerning the preparation of the book and revealing many interesting details about Goncharova's creative





А.А.МАНЕВИЧ ▶
Двор. 1910-е
Холст, масло. 69x72,5
ГТГ

Abram MANEVICH ▶
The Yard
From the 1910s
Oil on canvas
69 by 72.5 cm
State Tretyakov Gallery

М.Ф.ШЕМЯКИН
Мать и дитя. 1905
Холст, масло. 97x80
ГТГ

Mikhail SHEMYAKIN
Mother and Child
1905
Oil on canvas
97 by 80 cm
State Tretyakov Gallery

вителей немецкого и русского экспрессионизма, став наряду с группой «Мост» самым значительным сообществом художников этого направления.

Таким образом, историческая канва интересующего нас пространственно-временного континуума строится на трех основных моментах: педагогической практике мюнхенских учебных заведений, позволившей многочисленной, в том числе и русской, художественной молодежи существенно преуспеть в освоении современной программы творческого образования; активном участии наших художников в выставочной жизни Мюнхена; бурном расцвете экспрессионизма, не только стимулировавшем создание большого числа этапных живописных полотен, но и предва-рившем широкую интернационализацию мирового художественного процесса XX века. Эта триада явлений естественным образом сформировала концепцию и структуру выставки.

Приняв за отправную точку эпоху перелома и формирования нового художественного сознания на рубеже XIX и XX столетий, мы попытались пунктирно наметить перспективы исследова-

ния путей, на которых и в позднейшее время судьбы русских мастеров впитались в многообразный орнамент мюнхенской художественной жизни. Выставка представила неожиданный, до сих пор известный лишь в узком кругу специалистов материал – 12 оттисков из цикла иллюстраций и элементов оформления книги «Слово о полку Игореве», созданных Натальей Гончаровой в 1922 – 1924 годах. Книга вышла на немецком языке под названием «Die Maer von der Heerfahrt Irgors» в мюнхенском издательстве Orchis Verlag как одно из изданий серии, посвященной истории и культуре России. В 1989 году эти иллюстрации поступили в Третьяковскую галерею вместе с большим даром по завещанию А.К.Ларионовой-Томилиной.

В каталоге выставки воспроизведение оттисков сопровождается первой публикацией выдержек из переписки Михаила Ларионова с директором издательства В.Клейном, посвященной подготовке книги и выявляющей немало интересных штрихов творческого метода Гончаровой. Автору публикации Ирине Шумановой удалось показать,

method. The author of the article, Irina Shumanova, managed to show that this brief but convincing “Munich trace” in the biography of the most important representatives of avant-garde was an important contribution to the dialogue between Russian and German culture in the inter-war period.

The novelty of the “Russian Munich” theme, and the introduction of the associated new art term, has revealed an unexpected aspect in the understanding of artistic ties between Russia and Germany. The exhibition actually concludes the programme of official events arranged to celebrate the year of German culture in Russia.

Viewers have already had the opportunity to see projects developed by the Pushkin State Museum of Fine Arts and the State Historical Museum dealing with the problem of artistic ties between Germany and Russia on a wider basis; the Tretyakov Gallery display differs considerably because it does not pretend to be monumental or all-embracing. It comprises works belonging to the Tretyakov and pictures that complement them from the Russian Museum, the Omsk Vrubel Museum of Fine Arts, the Research Museum of the Academy of Arts, the Munich gallery “Leubahaus”, the “Starye Gody” (Old Years) gallery in Moscow, and pictures from the well-known private collection of Sergei Grigoryants.

Over many years Russian artists were interested in Munich’s artistic life. Bavaria’s main city impressed them not only by the intensity of its artistic and intellectual life, but by its silence, comfort and well-organised everyday life, factors completely new to the Russian people. Arguably, that was the reason why Russian painters stayed in the studios of Munich: they considered such an atmosphere creative and inspiring. Over time that attraction to Munich, and to Germany in general, grew into a passionate life-long love for the country, its culture and history, and in its turn brought remarkable results in Russia too.

Vasily Polenov was prime among the elder generation of “lovers of Germany”. The style of life of the small Bavarian towns – with their traditional university, theatre and museum – was dear to the artist and impressed him so much that he even tried to organise the life of the local peasant community at his Borok estate in a similar way, building a school, folk theatre and museum there.

Alexander Benois and the “Mir Iskusstva” (World of Art) painters are also relevant. Analysing and summing up the

experience of their Munich colleagues, namely, of the art historian P. Muter, the organiser of the “Secession” exhibitions A. Paulus and the German graphic artists T. Geine and U. Ditz, who created the artistic image and style of the “Simplicissimus” magazine, the *miriskusnikis* managed to organise publishing and exhibition activity in Russia on a completely new basis within a short period.

Another aspect that stressed the role of Munich – and made it possible to dedicate a separate unit of the exhibition to it – was the regular huge international exhibitions held there from 1863 to 1913, and the displays of the “Secession” association from 1893 to 1913. Without doubt those exhibitions played an important role in the development of Russian art at the end of the 19th and beginning of the 20th centuries.

Although it may seem paradoxical, it was the success of the joint exhibition of the St. Petersburg and Moscow groups of young artists at the Munich “Secession” of 1896 (organised by Benois and Paulus) that consolidated those two stylistically different groups and led to the formation of such associations as the “World of Art” movement (in 1898) and the Union of Russian Artists (in 1903) in Russia. The participation of Russian artists in the 1898 “Secession” was particularly successful, with 112 pictures displayed. Among them were such masterpieces as “Girl with Peaches”, “Portrait of Grand Duke Pavel Alexandrovich”, “October”, and “Woman with a Horse” by Valentin Serov; “Eternal Peace”, “The Last Snow”, “A Field on the Edge of the Forest”, and “Near the Creek” by Isaak Levitan; and “The Ringing of Church Bells” and “The Great Taking of Monastic Vows” by Mikhail Nesterov. The magazine “Kunst fur alle” in its twelfth issue of 1898 published a major article with reproductions of works by Bakst, Benois, Korovin, Levitan, Nesterov, Purvit, Somov and Serov that were on display in that exhibition. It is significant that in the same year Serov and Levitan were elected members of the Munich “Secession”, and in 1901 Philip Malyavin also became a member. It was also the time when Sergei Diaghilev developed the idea of introducing Russian art to the West; he would implement the idea a little later during the hugely successful Russian Seasons in Paris.

When analysed, the decisions of the judges of the International Art Exhibitions seem very interesting. Russian artists began participating in 1863: in that year Nikolai Geh showed his “Messengers of Resurrection” and “Christ in the Garden



С.А.ВИНОГРАДОВ ▶
В усадьбе. 1910-е
Холст, масло. 56,3x71
ГТГ

Sergei VINOGRADOV ▶
In the Mansion
1900s
Oil on canvas
56.3 by 71 cm

of Gethsemane". Repin and Kramskoi would also often take part in them: in the 1883 exhibition Repin showed his work "Rest", and Kramskoi "Portrait of Litovchenko" and "Portrait of S.I. Kramskaya, the Artist's Daughter". Even though Russian painters often won gold medals, their presence was sporadic. The situation changed drastically at the beginning of the century when a generation of young painters appeared: it was at that moment that the Russian school announced its independent and unique existence to the rest of the artistic world. The results of the 10th International Exhibition of 1909 and the 11th International Exhibition of 1913 were the most impressive.

Both exhibitions were organised by two Munich artistic societies, "Die Munchener Kunstlergenossenschaft" and "Munich Seccession", to show the state of modern world art. Usually they took place from July through to the end of October in the Munich Crystal Palace under the patronage of the Bavarian prince-regent. F.A. Rubo was appointed Commissar of the Russian section during those years, since he had lived and worked in Munich for a long time and was also a member of the Munich Academy of Arts. His reports to the Imperial Academy of Arts are eloquent and vivid statements about the place of Russian art within the European schools. Rubo's report from the exhibition of 1909 says that the jury was united in its judgement about "the Russian section being the best in the international exhibition". In a letter to V.P. Loboikov from June 7, 1913, he writes: "The novelty and fresh attitude of the Russian section as well as the number of good works displayed there make it one of the best without any doubts. The Academy can be proud."

The jury of the 10th International Exhibition of 1909, consisting of 36 individuals with Professor Albert von Keller as its head, awarded 15 medals to Russian artists. Two first-class medals were awarded to Nesterov for his picture "Saint Russia" (now in the State Russian Museum) and to S. Kolesnikov for his landscape "Spring". Thirteen second-class medals were awarded to A.E. Arkhipov, G.M. Bobrovsky, S.A. VINO-GRADOV, S.U. Zhukovsky, V.K. Byalyinitzky-Biryulya, N.I. Feshin, N.P. Khimona and others.

In 1913 the Russian section received nine medals. One first-class medal was awarded to G.M. Bobrovsky for "Portrait of a Lady", as Rubo referred to it in his reports, with eight-class medals in addition – an impressive result, given that the overall number of medals was less



than usual that year.

The fact that Munich became a major educational centre with a dynamic and well-organised art teaching process, and was perceived as such, explains the presence of Russian artists there that over the years turned it into a real place of pilgrimage. The Russian minister in Bavaria, Izvorsky, stated in his report to the Ministry of the Imperial Court in 1898 the number of Russian students studying in Munich: 36 at the University, 75 at the Higher Polytechnic School, and 14 at the Academy of Arts. The number of students studying at private art schools was so great that the minister could not cite the exact number in his report. As a result the "Russian Art Society in Munich" was formed. Besides the Academy of Arts, well known all over Europe, the Bavarian capital also hosted many private schools.

The intensity of Munich's art life was mainly due to the activity of the "Seccession", in which the newest trends in painting took shape, and of the Jugendstil movement in particular. The most famous schools were those of A. Aschbe, Simon Hollosy and K.Kish. Those numerous studios were international in character. They were also famous for their atmosphere that gave their students sufficient personal and creative freedom to pursue new trends and ways in modern painting without being limited by an adherence to one stylistic trend only. More than 50 Russian

Н.С.ГОНЧАРОВА
Птицы
Бумага, типографский
оттиск, гуашь
15,2x19, 10,5x10,7
ГТГ

Natalia GONCHAROVA
The Birds
Paper, typographical
print, gouache
15.2 by 19 cm,
10.5 by 10.7 cm
State Tretyakov Gallery

как этот краткий, но очень убедительный «мюнхенский» след в биографии крупнейших представителей авангарда стал достойным вкладом в диалог русской и немецкой культур в период между двумя мировыми войнами.

Новизна темы «русского Мюнхена», связанное с ней осмысление обширного ранее не исследованного художественного пласта, введение в искусствоведческий оборот нового термина – все это вполне соответствовало месту, которое было отведено нашей выставке в планах Третьяковской галереи.

Ранее зрителям уже представилась возможность познакомиться с проектами, разработанными Государственным музеем изобразительных искусств им. А.С.Пушкина и Государственным историческим музеем, которые достаточно широко рассматривали проблему художественных отношений Германии и России. Третьяковская экспозиция значительно отличается от них, не претендует на монументальность и исчерпывающую характеристику темы. В центре ее – произведения, принадлежащие самой Галерее и дополняющие их картины Русского музея, Омского музея изобразительных искусств им. М.А.Врубеля, Научно-исследовательского музея Академии художеств, мюнхенской галереи Ленбаххаус, московской галереи «Старые годы» и известного частного собрания Сергея Григорянца.

Интерес к художественной жизни Мюнхена возник у русских художников давно. Главный город Баварии поража не только интенсивностью художественной и интеллектуальной жизни, но тишиной, уютом, налаженным бытом, что для русского человека было весьма непривычным явлением. Знакомство с Мюнхеном, как, впрочем, вообще с Германией, претворялось со временем в пожизненную страсть к этой стране, к ее культуре и истории и, в свою очередь, приносило неожиданные результаты в России. Из старшего поколения «германофилов» можно выделить В.Поленова. Жизненный уклад маленьких баварских городков, особо любимых художником, с непрерывным университетом, театром и музеем, стал для него тем образцом, по которому он пытался наладить жизнь местного крестьянского населения в усадьбе «Борок», организовав там музей, народный театр и школы.

Из художников рубежа веков хочется вспомнить Александра Бенуа и мирискусников. Обобщив опыт мюн-

painters studied art at the school of Aschbe, which was especially popular with Russian artists.

This exhibition displays several brilliant pieces painted by such artists as I. Grabar, M. Dobuzhinsky, D. Kardovsky, O. Braz, D. Scherbinovsky, A. Yavlensky, and Kandinsky in their student years. Two of them, Dobuzhinsky and Braz, were Hollosy's students, while others studied with Aschbe. Dobuzhinsky described the difference between the two schools: "One could see here two completely different approaches to nature. Aschbe's principal of 'big line' and 'big form' logically led to simplicity and poster-like qualities, to a decorativeness and to transformation of nature in the end, to a deviation from reality. Hollosy, on the contrary, cherished nature. Hollosy... demanded that his students should perceive form not through 'the cold mind' but through feeling. Here reality was approved of, and individual form was admired with love and in general a deep, even intimate, relationship, so to speak, was established with nature." (M. Dobuzhinsky, Recollections, Moscow, 1987, p.p. 165–166)

To show the role played by the artists united around the Almanac with its symbolic name the curators had to cope with a difficult task: to demonstrate one of the brightest art phenomena of the beginning of the 20th century through a limited number of works of painting and graphic arts of the masters of the "Blue Rider" movement. It was important to saturate it with energy so that the viewer could feel a connection to the atmosphere of the epoch, and receive a taste of the "cocktail" of feelings and forces that made the appearance of the unique phenomenon of the "Blue Rider" possible. Only thanks to the joint efforts of museum employees in Russia and Germany, the curators of the Tretyakov Gallery and the German Embassy in Moscow, and thanks to the work of the main design figure involved, Nina Divova, as well as all other parties concerned who helped to organise this exhibition, was the task fulfilled.

Working on the concept of the exhibition and its catalogue, we considered the "Blue Rider" movement to be the central phenomenon of the period chosen within the wider process of the development of world art. It became the factor which most typified the development of cultural ties between Russia and Germany, terminated though it was for a while by World War I. Such an approach is justified from a historical point of view, not only because of the unparalleled character of the phenomenon itself, but



Н.С.ГОНЧАРОВА
Плач Ярославны
Бумага, типографский
оттиск, гуашь
28,4x20,5
ГТГ

Natalia GONCHAROVA
The Crying of Yaroslava
Paper, typographical
print, gouache
28.4 by 20.5 cm
State Tretyakov Gallery

хенских коллег, к примеру автора истории искусств Р.Мутера, устроителя выставок «Сеccessион» А.Паулюса, немецких графиков Т.Гейне и Ю.Дица, создавших художественный облик журнала «Simplicissimus», они смогли за короткий срок в несколько лет организовать в России выставочную и издательскую деятельность по новому принципу.

Другой момент, позволивший заострить внимание на роли Мюнхена и выделить в нашей экспозиции отдельный раздел, – это регулярно проводимые здесь крупные международные выставки (1863–1913) и экспозиции объединения «Сеccessион» (1893–1913). Без преувеличения можно сказать, что в судьбе русского искусства конца XIX – начала XX века эти выставки сыграли немаловажную роль. Как это не парадоксально, но именно успех совместного выступления петербургской и московской групп молодых художников на выставке «Мюнхенского Сеccessиона» 1896 года, устройством которой совместно с Паулюсом занимался Бенуа, послужил поводом для консолидации этих двух стилистически неоднородных коллективов и создания в России творческих объединений – «Мир искусства» (1898) и Союз русских художников (1903). Особенно успешным было участие русских художников на «Сеccessионе» 1898 года. На выставке было

показано 120 живописных произведений. Среди них такие шедевры, как «Девочка с персиками», «Портрет Великого князя Павла Александровича», «Октябрь», «Баба с лошадью» В.Серова; «Над вечным покоем», «Последний снег», «Луг на опушке леса», «У ручья» И.Левитана; «Под благовест», «Великий постриг» М.Нестерова. В журнале «Kunst fur alle» (Искусство для всех) № 12 за 1898 год опубликована большая статья с воспроизведениями работ Л.Бакста, А.Бенуа, К.Коровина, И.Левитана, М.Нестерова, В.Пурвита, К.Сомова, В.Серова, показанных на этой выставке. Стоит отметить, что в этом же году Серова и Левитана избрали членами «Мюнхенского Сеccessиона», а в 1901 году этой чести удостоен Ф.Малявин.

Именно с этого времени у С.П.Дягилева зарождается мысль познакомиться западного зрителя с русским искусством, как известно, с блеском воплощенная в реальность немного позже во время «Русских сезонов» в Париже.

Интересная картина раскрывается при анализе итогов и решений жюри Международных художественных выставок. Русские художники начали участвовать в них с 1863 года – тогда Н.Н.Ге показал в Мюнхене «Вестники воскресения» и «Христа в Гефсиманском саду». Довольно часто в этих выставках принимал участие И.Репин и И.Крамской. Так, в экспозиции 1883 года Репин демонстрировал картину «Отдых», а Крамской – «Портрет Литовченко» и «Портрет С.И.Крамской, дочери художника». Однако участие наших художников, даже принимая во внимание, что они нередко награждались золотыми медалями, носило случайный, эпизодический характер. Ситуация существенно изменилась в начале века, с появлением молодого поколения живописцев. Именно тогда русская школа заявила себя как достаточно самостоятельная и самобытная. Результаты Десятой Международной выставки 1909 года и Одиннадцатой – 1913 года поистине впечатляют.

Устройство этих экспозиций брали на себя два художественных общества Мюнхена – «Die Munchener Kunstlergenosenschaft» и «Munich Seccession» – с целью продемонстрировать картину современного положения искусства в мире. Как правило, выставки проходили с июня по конец октября в мюнхенском Хрустальном дворце под покровительством баварского принца-регента. Комиссаром русского отдела в эти годы назначался Ф.Рубо – художник, по долгу

because of the place it occupies in the artistic context of the epoch.

The creators of the "Blue Rider" movement and the theoreticians, musicians and writers centred around it were deeply rooted in, and came from, the German Jugendstil and Russian Modernism that manifested themselves at the "Seccession" exhibitions. The main theoretical texts of Kandinsky, Marc and Verevkina are based on a deep knowledge of German philosophy, using in a certain way the ideas of Nietzsche and Schopenhauer as their main source. It was not by accident that they met in Munich, a city famous for its tendency to add a philosophical aspect to the creative process, with a preference for the fundamental as part of a versatile artistic education. It was not by chance, either, that the Munich "Seccession" was the first association to consolidate and unite young artists who were in opposition to conservatism, among them those who managed due to this consolidation to master the aesthetic language of Impressionism, the decorative-linear rhythm of Symbolism and later on moved on to Expressionism.

The creation of the almanac "The Blue Rider" aimed towards the future, opening up new perspectives for the development of the emotional, rhythmic and artistic impulses of European avant-garde art. The creators and co-editors of the Almanac, Franz Marc and Vasily Kandinsky planned to publish it every year, with regular exhibitions under its name to follow: it was supposed to attract and bring together the best representatives of the modern national schools concerned. Nine months prior to the first publication of the Almanac Marc wrote to August Macke: "We want to create the Almanac destined to become the printed organ for all genuinely new ideas. (...) It should be published in Paris, Munich and Moscow simultaneously with numerous illustrations." ("The Blue Rider". Translation, comments and articles by Z.S. Pushnovskaya, Moscow, 1996, p.130). In another letter to Kandinsky he wrote: "We shall try to become the centre of modern trends, not only in Germany, but far beyond its boundaries" (*ibid*).

The painters' ambitions were well grounded. They managed to make Munich the main connecting point on the line traversing the route from Paris to Moscow. This pan-European aesthetic horizontal line was crossed by a chronological vertical line that reflected the evolution of notions and means from the ancient folk roots of art to present-day

great perspectives, or as Kandinsky put it, "the chain connecting us to the past, and the ray connecting us to the future".

Sadly, such plans were not to be fulfilled: the war turned the world upside down. Kandinsky left Munich and, with the majority of artists who were working abroad, returned to Russia. Marc was killed on an intelligence mission near Verdun in the middle of the war, in March of 1916.

When in the 1920s Kandinsky returned to Germany, he was repeatedly asked to revive the Almanac. But he firmly refused, saying: "The Blue Rider consisted of the two of us: Franz and me. My friend is dead and I would not like to attempt anything." This phrase shows that he was aware that it was impossible either to repeat or revive what had already been done. It is a sad summary of the epoch's romantic illusions, its knight-like faith in absolute spiritual values, and the belief that art carries out a highly moral mission in this world.

The special position of the "Blue Rider" movement should be noted for the scale of its contribution to the artistic history of our time. Against a background of many such groups at the beginning of the 20th century, it might appear somewhat loose – with no administrative structure, organising committee or board, members joining and leaving the association, with no clear "lines of demarcation" between its different parts and threatening separatism.

Unlike the rough statements, tricks and passionate accusations to be found in the majority of avant-garde manifestos of those years, the main texts of the ideologists and authors of the Almanac sound like deeply-held philosophical views, and attempts at historic and cultural research aiming for cognition and fundamental justification of the aesthetic positions concerned.

Kandinsky published his theoretical essay "On the Question of Form" after the text "On the Spiritual in Art" in "The Blue Rider", developing his main theoretical ideas. In the short memorial essay "The Spiritual Treasure" Marc raised the question of "total loss of interest of humanity as a whole to the new spiritual values." He finished the essay with the catching motto: "Spirit destroys the castles."

The composer Arnold Schoenberg in his article "Attitude to the Text" raised the problem of the inner harmony of music, the unique way it influences people, and the unity and homogeneity of the work of art and the possibility of understanding the meaning of the whole piece judging

К.А.КОРОВИН
*Натюрморт. Гвоздики
и фиалки*
1912
Холст, масло
91,5х73,5
ггг

Konstantin KOROVIN
*Still-Life.
Pinks and violets*
1912
Oil on canvas
91.5 by 73.5 cm
State Tretyakov Gallery

живший и работающий в Мюнхене, член Мюнхенской Академии художеств. Его отчеты в Императорскую Академию художеств являются красноречивыми документами, свидетельствующими о том, какое место среди европейских школ стало занимать русское искусство. В донесениях Рубо относительно выставки 1909 года сообщается, что мнение жюри было единодушным в признании «наилучшим отделом на Международной выставке "Русского"». В письме В.П.Лобойкову от 7 июня 1913 года он пишет: «Отдел русский по свежести своей и по хорошим работам бесспорно один из лучших, так что Академия может гордиться».

На Десятой Международной выставке 1909 года жюри из 36 человек под председательством профессора Альберта фон Келлера присудило 15 медалей русским художникам. Из них две первые – М.Нестерову за картину «Святая Русь» (ГРМ) и С.Колесникову за пейзажную работу «Весна», 13 вторых медалей получили: А.Архипов, Г.Бобровский, С.Виноградов, С.Жуковский, В.Бялыницкий-Бируля, Н.Фешин, Н.Химона и другие.

В 1913 году в русском отделе было получено девять медалей: одна – первая, присужденная Г.Бобровскому за «Портрет дамы» (так названа работа в отчетах Ф.Рубо), и восемь – вторых, учитывая, что общее количество выдаваемых медалей в этом году было сокращено.

Более серьезным моментом, объясняющим присутствие русских в Мюнхене, переросшее в настоящее паломничество, стал факт признания этого города как крупного центра художественного образования, с налаженным и динамичным художественно-педагогическим процессом.

В донесении Министерству Императорского Двора посланника России в Баварии А.П.Извольского указывалось, что в 1898 году в Мюнхене обучалось русских студентов: в университете – 36, в высшей политехнической школе – 75, в Академии художеств – 14. Привести количество обучающихся в частных художественных школах посланник не смог, настолько их было много. Это обстоятельство способствовало организации Русского художественного общества в Мюнхене.

Как известно, наряду с Академией художеств, слава которой имела европейский масштаб, в столице Баварии существовало много частных студий-ателье. Такому оживлению художественной жизни Мюнхена во многом спо-



собствовало объединение «Сецессион», в недрах которого формировались новейшие течения живописи, в частности югендштиль. Самыми известными были школы А.Ашбе, Ш.Холлоши и К.Киша. Будучи многочисленными и интернациональными по характеру, они славились открытостью для поисков современных направлений в живописи, что предполагало определенную свободу для личности художника, а не консервацию в рамках одного стилистического направления.

Особой популярностью в среде русских художников пользовалась студия Ашбе, через которую прошли курс обучения более 50 русских живописцев.

На нашей выставке представлена немногочисленная, но яркая группа произведений, написанных в ученический период такими художниками, как И.Грабарь, М.Добужинский, Д.Кардовский, О.Браз, Д.Щербиновский, А.Явленский, В.Кандинский. Из названных художников двое – Добужинский и Браз – посещали школу Холлоши, остальные учились у Ашбе. Добужинский в своих воспоминаниях так характеризовал разницу этих школ: «Тут можно было видеть два совершенно различных направления в подходе к натуре. У Ашбе его принцип «большой линии» и «большой формы» логически вел и к упрощению «плакатности», и к декоративности – в конечном итоге к преобразованию природы, к отходу от реальности. У Холлоши в противоположность тому, что делалось в мастерской Ашбе, было бережное отношение к натуре. Холлоши... взывал к своим ученикам, что форма должна восприниматься чувством, а не «холодным рассудком». Здесь было утверждение реальности, любованье индивидуальной формой и вообще как бы интимное углубление в натуре» (М.В.Добужинский. Воспоминания. М., 1987. С. 165–166).

Раздел экспозиции, посвященный работам мастеров «Синего всадника», также невелик. Поэтому, чтобы отразить роль, сыгранную художниками, объединившимися вокруг альманаха с этим символическим названием, нам предстояло решить сложнейшую задачу: не просто показать ряд значительных живописных и графических работ, но сделать экспозицию парафразом одного из самых ярких явлений искусства начала XX столетия. Нельзя не отметить, что справиться с достижением этой цели нам помогло единение музейщиков России и Германии, кураторов Третьяковской галереи и Посольства ФРГ в Москве, мастера экспозици-

онного дизайна Нины Дивовой, всех заинтересованных участников подготовки выставки.

Разрабатывая концепцию экспозиции и каталога «Русский Мюнхен», мы обозначили «Синий всадник» в качестве центрального явления избранного нами фрагмента мирового художественного процесса, явления, подводящего итог формированию русско-германских культурных связей, на время прерванных Первой мировой войной. Это исторически оправдано не только незаурядностью самого явления, но и его положением в контексте искусства эпохи. Создавшие «Синий всадник» художники, примыкавшие к нему теоретики, музыканты и литераторы были тесно связаны преемственностью с традициями немецкого югендштиля и русского модерна, манифестировавшими себя на «Сецессионах». В программных установках В.Кандинского, Ф.Марка и М.Веревкиной звучало глубокое знание немецкой философии, опосредованная, но осязаемая опора на идеи Ф.Ницше и А.Шопенгауэра. Не случайно, что «Мюнхенский Сецессион» – первый по времени создания – солидаризировал оппозиционную консервативную молодежь, в том числе и тех, кто благодаря этой консолидации освоил эстетический язык импрессионизма, декоративно-линейную пластику символизма и перешел к экспрессионистическим поискам.

Работа над созданием альманаха «Синий всадник» была нацелена в будущее, она открывала грандиозные перспективы развития духовных, эмоциональных и живописно-пластических импульсов европейского авангардного искусства. Составители и соредакторы сборника Франц Марк и Василий Кандинский планировали ежегодное издание альманаха, организацию под его эгидой периодических выставок, которые должны были привлечь лучшие имена мастеров современных национальных школ. За девять месяцев до выхода сборника в свет Марк писал Августу Макке: «Мы хотим основать Альманах, предназначенный стать печатным органом всех новых подлинных идей. (...) Он должен одновременно выходить в Париже, Мюнхене и Москве, со множеством иллюстраций» (цит. по кн.: Синий всадник /Пер., комм. и ст. З.С.Пышновской. М., 1996. С. 130). И в другом письме, Кандинскому: «Мы будем пытаться стать центром современных движений, причем не только в Германии, но и далеко за ее пределами» (там же).

Амбиции художников были вполне обоснованы. Им действительно удалось сделать Мюнхен главным опорным пунктом современной культуры на оси «Париж – Москва». С этой своего рода общеевропейской эстетической горизонталью пересекалась хронологическая вертикаль, отражавшая всемирную эволюцию совершенствования понятий и средств в искусстве, от древних народных истоков до нынешних великих перспектив, «цепь, связывающая с прошлым, и луч – с будущим», по словам Кандинского. Увы, планам не суждено было осуществиться в полной мере. Мир перевернула война. Первой трагической датой истории XX века стал август 1914 года. Кандинский покинул Мюнхен и вместе с большинством работавших тогда за границей русских художников вернулся на родину. А Марк погиб в разведке под Верденом в самый разгар войны, в марте 1916 года. Несмотря на адресованные вернувшемуся в Германию в 1920-е годы Кандинскому предложения возобновить издание знаменитого альманаха, художник безоговорочно отказался от этого. Его ответом стали слова: «Синий всадник» – это были мы двое: Франц Марк и я. Мой друг мертв, и мне одному не хотелось бы предпринимать что-либо». В этой фразе звучит не только сознание невозможности повторения пройденного. Она подводит печальную черту под завершившейся эпохой романтических утопий, рыцарской веры в безусловные духовные ценности и высококравственное предназначение искусства.

Говоря о масштабах вклада в художественную историю нашего времени, нельзя не отметить особое положение, которое занимал в ней «Синий всадник». В отличие от резких словесных эскапад, игровых трюков и пафосной обличительности большинства авангардистских манифестов тех лет, программные высказывания идеологов и статьи авторов альманаха звучат как глубокие философские суждения и историко-культурные изыскания, направленные не на агрессивное декларирование, а на познание и капитальное обоснование собственных эстетических позиций.

Кандинский поместил в «Синем всаднике» теоретическое эссе «К вопросу о форме», где вслед за докладом «О духовном в искусстве» продолжил формулировать свои основополагающие воззрения. Марк в коротком мемориальном эссе «Духовные сокровища» поставил вопрос о «всеобщей не-



by its part. And even a small extract from “From ‘The Italian Impressions’” by the philosopher Vasily Rozanov reveals the all-embracing metaphor of ancient art. The very choice and content of the articles published in “The Blue Rider” depict, according to its authors, the priorities that art faces, namely addressing the spiritual world of mankind and the concept of artistic synthesis that combines both the reflections of the ideas of Gesamtkunstwerk and the first glimpses of the avant-garde forms of the new theatre.

The first edition of “The Blue Rider” was published in May 1912. Though the print-run was 17,000 copies, it sold out quickly, and in 1914 a second edition with new opening articles was published.

Between the two print-runs the editorial board organised some exhibitions of painting and graphic works both in Munich and on tour through Germany. The first of those exhibitions took place in the Munich Gallery of Tanhauser. Works by Kandinsky, Marc, Yavlensky, Macke,

Verevkin and Munter comprised the core of the exposition, and the exhibition and artistic life of the Bavarian capital continued in parallel with that event. The current exhibition of the Tretyakov Gallery “Russian Munich” is the first attempt to reconstruct Russia’s contribution to an artistic life full of different events, heated discussions and major discoveries. The reconstruction of the whole, detailed picture with works by artists from both countries, whose pictures once decorated the walls of the halls of the International Exhibitions and those of the “Secession” and galleries of Munich, may be a task for the future.

С.Ю.ЖУКОВСКИЙ
Осенний вечер
1905
Холст, масло
75,2×115
ГТГ

Stanislav ZHUKOVSKY
Autumn Evening
1905
Oil on canvas
75.2 by 115 cm
State Tretyakov Gallery

заинтересованности человечества в новых духовных ценностях», завершив очерк девизом: «Дух сокрушает крепости». Композитор А.Шенберг в «Отношении к тексту» поднял проблемы внутренней гармонии музыки, самостоятельности ее воздействия, единства и однородности организма художественного произведения, исходящей отсюда возможности постижения смысла целого через его частицу. И даже маленький отрывок «Из “Итальянских впечатлений”» философа В.Розанова раскрывает всеобъемлющую метафоричность древнего искусства. Так в самом подборе материала и содержании опубликованных в «Синем всаднике» очерков многократно проявляются приоритетные, с точки зрения его авторов, задачи искусства: обращение к духовному миру человека и концепция художественного синтеза, в которой одновременно улавливаются отзвуки идей Gesamtkunstwerk и предвестия авангардистских форм новейшего театра.