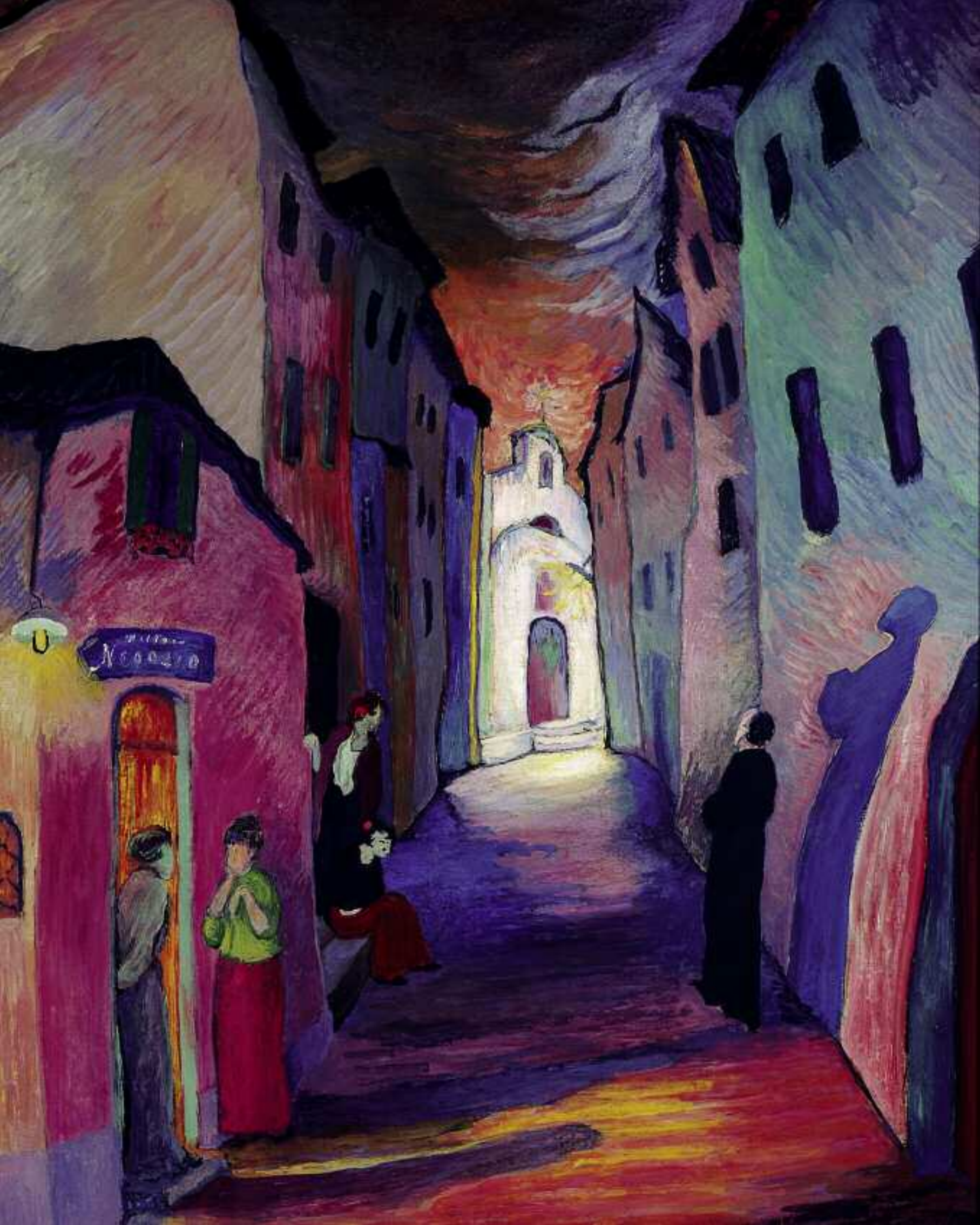




Наталья Толстая

Марианна Веревкина Женщина и художник

Выставка произведений Марианны Веревкиной (1860–1938) проводится в Третьяковской галерее в рамках Года швейцарского кантона Тичино в России и приурочена к 150-летию со дня рождения художницы, до сих пор, к сожалению, неизвестной широкой публике в нашей стране. Ее личность крайне любопытна в разных аспектах. Кому-то будет ближе творческая эволюция художницы – от передвижнического реализма, минуя символизм и другие многочисленные увлечения, через которые прошли практически все живописцы той эпохи, к своеобразному, собственному экспрессионизму. Кто-то наверняка заинтересуется ее неординарной для женщины XIX века судьбой, полной драматических событий и решительных поступков.

Марианна
Верекина в своей
мастерской
в Асконе
Фотография
1925–1930
Частное собрание,
Швейцария

Marianne Werefkin
in her studio. Ascona
1925–1930
Photo
Private collection,
Switzerland



Марианна (Мариамна) Веревкина родилась 29 августа (9 сентября) 1860 года в Туле, где ее дед Петр Михайлович Дараган, потомок старого казацкого рода, служил губернатором (1850–1865). Бабушка Марианны Анна Михайловна Дараган (урожденная Балугьянская) – известная детская писательница, мать Елизавета Петровна Веревкина (урожденная Дараган) занималась живописью. Отец, генерал Владимир Николаевич Веревкин, был героем Крымской и Русско-турецкой войн.

Марианна начала рисовать спонтанно в 14-летнем возрасте, во время болезни – первые работы девушки отражали видения, вызванные высокой температурой. Занятия рисованием поощряла мать, о которой Веревкина впоследствии не раз вспоминала в своем дневнике «Письма к неизвестному»¹.

Переезды, связанные с военной службой отца семейства, определили вехи становления таланта будущей художницы. Она занималась живописью сначала в Москве у Иллариона Прянишникова, позже в Санкт-Петербурге в мастерской Ильи Репина (в 1887 году Владимир Веревкин был назначен

¹ Дневник был начат в 1901 и окончен в 1905 году, он состоит из трех тетрадей, каждая из которых имеет дату: I (1901–1902), II (1903–1904), III (1904–1905). Тетради хранятся в Фонде Марианны Веревкиной в швейцарском городе Асконе. Они были опубликованы на французском языке в 1999 году с комментариями и вступительной статьей Габриэлы Дюфор-Ковальской (Marianne Werefkin. Lettres – un inconnu. Presentation par Gabriele Dufour-Kowalska. Klincksieck, 1999).

◀ *Ave Maria*. 1927
Бумага на картоне,
темпера
75 × 57
Фонд Марианны
Верекиной, Аскона

◀ *Ave Maria*. 1927
Tempera on paper
mounted on card-
board
75 × 57 cm
Marianne Werefkin Fund,
Ascona

Natalya Tolstaya

Marianne Werefkin: The Woman and the Artist

The exhibition “Russian Artists Abroad. Marianne Werefkin (1860-1938)”, opening at the Tretyakov Gallery, is a part of the Ticino Year in Russia – the year dedicated to the Swiss canton of Ticino in Russia – and is timed to coincide with the 150th anniversary of the artist’s birth.

Regrettably, the general public in Russia knows little about Marianne Werefkin, although she is a fascinating personality in many respects. Some viewers will be more interested in her evolution as an artist – from her “Peredvizhniki”-style realism, through symbolism and other schools that nearly all artists of her age engaged with, towards a very distinctive, idiosyncratic expressionism. Others will probably take an interest in her life story, so unusual for a 19th-century woman, including many dramatic turns of fate, and resolute decisions taken in the course of it.

Автопортрет. 1893
Холст, масло
69 × 51
Музей современного
искусства, Аскона

Self-portrait. 1893
Oil on paper
69 × 51 cm
Museum of Modern Art,
Ascona



Marianne (Marianna) Werefkin was born on August 29 (September 9 according to the Gregorian calendar) 1860 in Tula, where her grandfather, Pyotr Daragan, the offspring of an old Cossack clan, was governor at that time (from 1850 to 1865). Marianne’s grandmother, Anna Daragan (née Balugyianskaya, 1806-1877) was a renowned author of children’s books; her mother, Yelizaveta Werefkin (née Daragan), was an amateur painter. Her father, General Vladimir Werefkin (1821-1896), distinguished himself in the Crimean and Russo-Turkish wars.

Marianne started painting impulsively after falling ill at the age of 14, and her first pictures depicted visions resulting from her high body temperature. Her painting was encouraged by her mother, about whom Marianne later wrote more than once in her journals “Letters to an Unknown Man” (Lettres à un Inconnu)¹.

The family’s moves between cities, connected to the father’s military service, determined the path for the future artist to follow as an art student and a budding painter. She studied painting first in Moscow under Ivan Pryanishnikov, and afterwards in St. Petersburg in Ilya Repin’s workshop (in 1887 Werefkin was appointed as commandant of the Peter

¹ This journal is kept at the Marianne Werefkin Fund in Ascona. They were published in French in 1999 with commentary and foreword by Gabrielle Dufour-Kowalska: Werefkin, Marianne. Lettres à un inconnu: Aux sources de l’expressionnisme. Présentation par Gabrielle Dufour-Kowalska. Klincksieck, 1999.



and Paul Fortress). Repin had a very high opinion of his student, comparing her to Rembrandt and, perhaps to give a little encouragement, used to say that he envied her talent.

Werefkin's pieces of that period bear the stamp of the "Peredvizhniki" (Wanderers) tradition of her teachers, and yet, in spite of Repin's support and obvious progress on the path to realist art, she was already beginning to search for her own artistic identity. Connected with this, her acquaintance with Western European art, which broadened her perspective, played a crucial role in the formation of her worldview.

In 1888 during a hunt Marianne accidentally shot herself in the right hand and had to learn painting with her left hand — she continued plying her brush as if nothing happened. And because she went for medical treatment to Germany, she had a chance to see Western European art in the museums of Berlin, Dresden and

Munich before many of her contemporaries. She wrote to Igor Grabar on August 10 1895²: "Five years ago I spent two and a half months in Berlin, and every day I visited the museum to have at least a brief look at this divine masterpiece³, and every day my soul sang in response to it stronger and stronger. I was very sick then, and that genius alone reconciled me to my life when there was so much suffering in it. Looking at his creation, at these lines, at these half-tones (remember that shadowed jaw against the background or the column against the dress), at all this charm of the art, at this grand style, I started to want to live again, to see it again

Осень. Школа. 1907
Бумага на картоне,
темпера
56 × 73
Фонд Марианны
Веревкиной, Аскона

Autumn. School. 1907
Tempera on paper
mounted on card-
board
56 × 73 cm
Marianne Werefkin Fund,
Ascona

and again, to live on by painting and perhaps by painting alone."⁴

It is important to note Werefkin's ability to rejoice at other artists' success, and to genuinely admire their work: Werefkin's joy was so natural, so utterly devoid of envy, so sincere and free of the slightest affectation that the next turn in her life as an artist — her self-sacrifice to another painter's talent which she deemed much greater than hers — seems entirely natural.

At Repin's workshop Werefkin met other artists at the beginning of their careers, in particular the military officer Alexei Jawlensky, four years her junior, who became her friend and partner for many years. Marianne became a social centre of a group consisting of Igor Grabar, Dmitry Kardovsky and many emerging artists from St. Petersburg. Often they gathered in the Werefkins' apartment at the Peter and Paul Fortress, where they studied prints of the new generation of Western European artists

² Marianne Werefkin's letters to Igor Grabar are held at the Department of Manuscripts of the State Tretyakov Gallery (Igor Grabar fund); they have been published for the first time in the catalogue of the Werefkin exhibition at the Tretyakov Gallery – Ascona, 2010. [The author's acknowledgements to Yelena Terkel for her contribution to this publication].

³ In Berlin Werefkin's attention was captured by a portrait of the soldier of fortune Alessandro del Borro, then attributed to Diego Velázquez, and later to an unknown master.

⁴ Department of Manuscripts of the State Tretyakov Gallery, Fund 106. Item 3242.



Покинутый. 1907
Бумага на картоне,
темпера, пастель,
карандаш
23,6 × 20
Фонд Марианны
Веревкиной, Аскона

Abandoned. 1907
Tempera and pencil
on paper mounted
on cardboard
23.6 × 20 cm
Marianne Werefkin Fund,
Ascona

and discussed art.

Igor Grabar later reminisced about these gatherings: "...Jawlensky introduced me to his big friend – Marianne Vladimirovna Werefkin, also an artist, Repin's student. Her father was the commandant of the Peter and Paul Fortress, and the artists, including Repin, used to gather in their apartment at the fortress. With an excellent knowledge of foreign languages and financially comfortable, she

bought all the newest books and magazines on art and acquainted us, who knew but little about all this, with the latest developments in art, reading to us aloud fragments from the most recent publications on art. There I heard for the first time such names as Édouard Manet, Claude Monet, Renoir, Degas, Whistler; Werefkin and Jawlensky then were especially fond of the latter – they saw his artwork on prints."⁵ Werefkin's apartment at the fortress was

visited by Konstantin Somov, Nicholas Roerich, Philip Malyavin, Osip Braz, Alexander Gaush, Anna Ostroumova and others.

In 1893 Werefkin and Jawlensky set up their own studio in St. Petersburg, and after the death of Marianne's father in 1896, together with Grabar and Kardovsky moved to Munich, to continue studies at Anton Ažbè's school.

For the first time in her life, Werefkin, now without her father's support, had to assume responsibility, including financial responsibility, not only for Jawlensky but also for the household and two servants: "Both of my *donnas* are coming with us, both are beyond reproach".⁶

Werefkin and Jawlensky traveled across Europe extensively, studying new French painting as well as Renaissance art – in particular, in Italy, Fra Angelico and other "primitives", whom Werefkin admired. Their travel was financed by her father's 7,000-ruble pension, which Werefkin received after his death up until the time of the Bolshevik revolution.

Another important aspect of that time was that Marianne Werefkin devoted herself almost entirely to fostering the talent of Alexei Jawlensky, in whose genius she wholeheartedly believed. It was a crucial moment in her life – so devoted to art and so keen on painting, for the first time she put herself in a position of humility, sacrificing herself in the way only a woman in love can. There may have been other reasons for her giving up painting for a while, like the attitude to woman painters prevailing in the late 19th century – even in Europe they were thought of as eccentric creatures.

For nearly ten years, from 1896 until 1906, Werefkin did not work as an artist at all, with all her energies focused on nurturing the talent of Alexei Jawlensky.

That period, when Werefkin completely blended into Jawlensky, brought her a bitter disappointment in him and in the platonic and elevated sentiments which, she believed, they shared equally.

"For four years already we sleep together. I remained a virgin, he became a virgin again. Between us sleeps our child – art. It is the child who ensures our undisturbed sleep. Carnal desire has never once befouled our bed. We both want to remain unsullied, so that not a single impure thought could ever disturb the calm of our nights when we are so close to each other. And yet we love each other. Since we exchanged declarations of love many years ago we have not kissed once even for form's sake. He is everything for me, I love him as a mother, especially as a mother, as a friend, a sister, a wife, I love him as an artist and a friend. I am not his mistress



Женский пансион.
1907
Бумага на картоне,
темпера
55 × 73,5
Фонд Марианны
Веревкиной, Аскона

Womens' Boarding House. 1907
Tempera on paper
mounted on cardboard
55 × 73.5 cm
Marianne Werefkin Fund,
Ascona

⁵ Grabar, Igor. *Moya Zhizn [My Life]*. Monograph About Self. Moscow, 2001. P. 96.

⁶ The two maids are a woman cook named Pasha and a sixteen-year-old chambermaid named Lelya – Yelena Neznakomova, who was to play in Werefkin's life quite an unsavory role. Quote from Werefkin's letter to Grabar: Department of Manuscripts of the State Tretyakov Gallery, Fund 106. Item 3245.

комендантом Петропавловской крепости). Репин, кстати, высоко ценил способности своей ученицы, сравнивал ее с Рембрандтом и, вероятно, чтобы подстегнуть самолюбие молодой художницы говорил, что завидует ей.

В то время Веревкиной были близки передвижнические традиции ее учителей, однако, несмотря на поддержку Репина и явные успехи в освоении реалистической системы, она уже тогда начала поиски собственного пути в искусстве. Несомненно, решающую роль в формировании мировоззрения молодой художницы сыграло расширение ее кругозора благодаря знакомству с западноевропейским искусством.

В 1888 году во время охоты Марианна нечаянно прострелила себе правую руку и вынуждена была научиться работать левой. Это практически не мешало ее занятиям живописью, напротив, из-за того, что курс лечения проводился в Германии, Веревкиной раньше многих сверстников удалось увидеть западноевропейскую живопись в музеях Берлина, Дрездена и Мюнхена. 10 августа 1895 года она пишет Игорю Грабарю²: «Пять лет тому назад я прожила в Берлине 2,5 месяца и каждый день ходила хоть на минутку посмотреть на это божественное произведение³, и каждый день душа моя звучала ему в ответ все сильнее и сильнее. Я была тогда очень больна, и гениальный мастер один мирил меня с жизнью, где приходилось так страдать. Глядя на его творение, на эти линии, эти полутона (помните отношение теневой щеки к фону или колонны к платью), на всю эту прелесть живописи, на этот грандиозный стиль, я начинала снова хотеть жить, чтобы видеть еще и еще, чтобы еще жить живописью, и, пожалуй, только ею»⁴.

Такое, к сожалению, редкое для творца качество, как способность радоваться успехам коллег, искренне восхищаться чужим искусством Веревкина проявляет абсолютно искренне, без тени зависти, не рисуясь. Дальнейший поворот ее собственной судьбы, жертвенность перед талантом другого художника, превосходящим, как ей казалось, ее собственный дар, видятся абсолютно естественными.

В мастерской Репина Марианна познакомилась с офицером Алексеем Явленским, который был на четыре года младше ее. Случилось так, что Алексей стал другом и спутником Марианны на долгие годы. Веревкина была душой компании, в которую входили Игорь Грабарь, Дмитрий Кардовский, многие начинающие петербургские художники. Часто молодые люди собирались в квартире Веревкиных в Петропавловской крепости, где они изучали репродукции нового поколения западноевропейских художников и спорили об искусстве. Грабарь позднее так вспоминал эти вечера: «...Явлен-



Близнецы. 1909
Бумага на картоне,
темпера
275 × 36,5
Фонд Марианны
Веревкиной, Аскона

Twins. 1909
Tempera on paper
mounted on card-
board
275 × 36.5 cm
Marianne Wërefkin Fund,
Ascona Inv

ский познакомил меня со своим большим другом — Марианной Владимировной Веревкиной, тоже художницей, ученицей Репина. Она была дочерью коменданта Петропавловской крепости, и у нее в крепости собирались художники, среди которых бывал и Репин. Блестяще владея иностранными языками и не стеснясь в средствах, она выписывала все новейшие издания по искусству и просвещала нас, мало по этой части искушенных, читая нам вслух выдержки из последних новинок по литературе об искусстве. Здесь я впервые услышал имена Эдуарда Мане, Клода Моне, Ренуара, Дега, Уистлера; Веревкина и Явленский были тогда особенно увлечены последним, картины которого знали по репродукциям»⁵. В крепости у Веревкиной бывали Константин Сомов, Николай Рерих, Филипп Малявин, Осип Браз, Александр Гауш, Анна Остроумова.

В 1893 году Веревкина и Явленский устроили в Петербурге собственную мастерскую, а после смерти отца Марианны в 1896-м уехали в Мюнхен вместе с Грабарем и Кардовским, чтобы продолжить обучение в школе Антона Ашбе.

Впервые в жизни Марианны Владимировны наступил момент, когда она, оставшись без поддержки отца, приняла на себя ответственность, в том числе и материальную, не только за своего спутника, но и за ведение дома, содержание двух прислуг: «Со мной едут обе мои донны, обе могут служить моделями»⁶. Веревкина и Явленский много путешествовали по Европе, изучая новую французскую живопись и искусство Возрождения, в частности, обожаемых Веревкиной Фра Анжелико и других «*primitiv*» в Италии. Средства на поездки давала ежегодная пенсия в 7 тысяч рублей (художница получала ее после смерти отца вплоть до революции).

Марианна практически полностью посвятила себя воспитанию таланта Алексея Явленского, в чей гений она безоговорочно уверовала. Это был переломный период в ее жизни, когда она, преданная искусству, впервые поставила себя в подчиненное положение, проявив самоотверженность, на которую способно любящее женское сердце. Вероятно, существовали и другие предпосылки к тому, чтобы на время оставить занятия живописью, ведь в конце XIX века женщина-художник даже в Европе воспринималась окружающими как нечто экстравагантное и не внушающее доверия. В 1896–1906 годах всю свою энергию Веревкина направляла на формирование Явленского как художника. Она целиком растворилась в этом человеке и, к несчастью, испытала глубокое разочарование в их платонически-возвышенных чувствах (по ее убеждению, совершенно взаимных). «Уже четыре года мы

² Письма Веревкиной Грабарю хранятся в отделе рукописей ГТГ в фонде Грабаря. Они впервые опубликованы в каталоге выставки Марианны Веревкиной в ГТГ (Аскона, 2010). Благодарю автора публикации Елену Теркель за предоставленные материалы.

³ Веревкина в Берлине была поражена портретом кондотьера Алессандро дель Борро, который в то время приписывали Диего Веласкесу. Позже этот портрет стал считаться работой неизвестного итальянского мастера.

⁴ ОР ГТГ. Ф. 106. Ед.хр. 3242.

⁵ *Грабарь И.Э. Моя жизнь. Автобиография.* М., 2001. С. 96.

⁶ ОР ГТГ. Ф. 106. Ед.хр. 3245 (из письма Веревкиной Грабарю). Имеются в виду кухарка Паша и 16-летняя горничная Леля (Елена Незнакомова), которой суждено было сыграть в судьбе Веревкиной весьма неприглядную роль.



and my tenderness has never had a passionate turn. Because of his love for me, he became a monk. He loves in me his art, and without me he'll die – and he has never enjoyed me as a woman.”⁷

In 1901 it transpired that the chambermaid Lelya was pregnant, with Jawlensky the father. The baby was born in 1902 in Russia in a village and later on introduced to friends as Jawlensky's nephew. Werefkin felt betrayed, and most importantly, it turned out that the man to whom she sacrificed so much, including even her artistic individuality, did not share her views on love and the puritanical chastity of the relationship between men and women.

Faced with this betrayal, in utter despair, Werefkin started a journal filled with outpourings of the heart, and with recitals of her aesthetic opinions and views on art and the artist's place in society, and on relationships between men and women. Begun in 1901 and finished in 1905, the journal includes three notebooks, each dated: I – 1901-1902; II – 1903-1904; III – 1904-1905. The confession in “Letters to an Unknown Man” helped Marianne forgive Jawlensky; they continued living together, and Werefkin continued to educate herself and Jawlensky.

At that time Werefkin returned to painting – first in drawing-books, which are now held at the Museum of Modern Art in Ascona, Switzerland, and later, in 1906, to painting. But even the last of the three notebooks in “Letters to an Unknown Man” (1905) contains verbal descriptions marked by the palpability of a visual image, which it would not be posterous to call “scripts” for future paintings – the paintings free of her once-pre-

vailing realism, where colour, separate from light, is the vehicle for conveying moods and thoughts and the carrier of emotional states: “A colossal orange moon rolls as an unbelievable ball against intense blue. The silhouettes of the houses flank this blue on both sides, forming a childishly rigid little frame. As if we witness the birth of the song of flowers which are subordinated to this blue and dominated by the orange moon.”⁸

The decade of “artistic silence”, the resolution of the artist whose talent was so much appreciated by her teachers to abstain from painting, did not pass without yielding fruits. These years were spent not only nurturing the talent of Alexei Jawlensky, whom she adored, but also searching for her own identity, molding her own character. Werefkin not simply became the muse of an artist – she became the heart and soul of an artistic experiment fermenting in the international community of artists in Munich at the turn of the 20th century. Their discussions on art, of which Werefkin was one of main originators, undoubtedly benefited every member of the “Brotherhood of St. Luke” (the “Lukasbruder”), which she founded in Munich in 1897, as well as members of the “New Association of Artists in Munich” (“Neue Künstlervereinigung München”) that was created on Werefkin's initiative in 1909 and headed by Wassily Kandinsky.

Сад женщин. 1910
Бумага на картоне,
темпера
21 × 29
Коллекция Кармен и
Диего Хагманн, Цюрих

Womens' Garden.
1910
Tempera on paper
mounted on card-
board
21 × 29 cm
Carmen and Diego
Hagmann's collection,
Zurich.

In 1906, after a ten-year pause, the 46-six-year old Werefkin once again took a brush in her hands, but now she was a completely different sort of artist. Everything changed in her art: from the technique – she now used only distemper – to the style reflecting the daring and the innovative tendencies of symbolism, fauvism and cloisonnism, which attracted her so strongly in the French masters' art.

In 1903-1905 Werefkin and Jawlensky travelled in France: it was a very important visit for both – their itinerary included not only Paris, but also Normandy, Brittany, and Provence, the most significant hubs of creativity of the time. Jawlensky even took part in the activities of the Russian section (organized by Sergei Diaghilev) at the Autumn Salon (Salon d'Automne) in 1905. That Salon exhibition for the first time extensively featured fauvists – Henri Matisse and André Derain – who, along with Vincent Van Gogh and Paul Gauguin, influenced both Werefkin and Jawlensky.

After this travel Werefkin again returned to work. In the mid-1900s in Munich she and Jawlensky became close with Wassily Kandinsky, Paul Klee, Franz Marc, and Gabriele Münter – all these artists became members of the “New Association of Artists in Munich”. In 1909 Werefkin together with Kandinsky, Münter and Jawlensky summered in Murnau, in Gabriele Münter's house. However, soon these two artistic couples parted ways, and Werefkin and Jawlensky did not make the step towards abstraction that later brought fame to Kandinsky. However, it was Marianne Werefkin who was called by a critic “a midwife of abstraction”, meaning that the conversations and arguments about the new directions in art among these artists led to the birth of the new language, including Kandinsky's lyrical abstraction. Later, although Werefkin and Jawlensky did not join the “Blue Rider” (Blaue Reiter) society founded by Kandinsky, they participated in its shows. An Expressionist poet Else Lasker-Schüle in 1913 gave to Marianne yet another honorary title, “Amazon of the Blue Rider”⁹.

Marianne Werefkin and Alexei Jawlensky, strictly speaking, were not émigrés. When they left for Munich to continue their studies, they never severed ties with Russia: before World War I they spent long periods of time in the Russian Empire – in the Blagodats estate in Kovno in Lithuania, where Pyotr Verevkin, Marianne's brother, was governor. They were part of both the European and Russian art scene: they showed works at the exhibitions of the “Berliner Secession”, “Der Sturm” and “Blue Rider” in Germany and the “Jack of Diamonds” in Russia.

This artistic couple had an amazing, even extraordinary relationship. In “Letters to an Unknown Man” Werefkin often talks about the essence of love which, according to her deeply held belief, cannot have anything in common with the animal coupling

⁷ Werefkin, Marianne. *Lettres à un inconnu: Aux sources de l'expressionnisme*. Présentation par Gabrielle Dufour-Kowalska. Klincksieck, 1999. Pp. 75-77 (notebook I, pp. 29-30).

⁸ Werefkin, Marianne. *Lettres à un Inconnu: Aux sources de l'expressionnisme*. Présentation par Gabrielle Dufour-Kowalska. Klincksieck, 1999. P. 156 (notebook III, p. 120).

⁹ This information is provided in the catalogue of the exhibition in Rome, 2009: Marianne Werefkin (Tula 1860 – Ascona 1938). *L'amazzone dell'avanguardia*. Alias, 2009. P. 113.

спим рядом. Я осталась девственницей, он снова им стал. Между нами спит наше дитя — искусство. Это оно дает нам мирно спать. Никогда плотское желание не осквернило наше ложе. Мы оба хотим остаться белыми, чтобы ни одна дурная мысль не нарушила покой наших ночей, когда мы так близки друг другу. И тем не менее мы любим друг друга. С тех пор, как много лет назад мы признались в этом, мы не обменялись ни одним дежурным поцелуем. Он для меня — все, я люблю его как мать, особенно как мать, как друг, как сестра, как супруга, я люблю его как художника, как товарища. Я не его любовница, и никогда моя нежность не знала страсти. Он благодаря любви ко мне сделался монахом. Он любит во мне свое искусство, он без меня погибнет — и он никогда не обладал мною»⁷.

В 1901 году обнаружилось, что горничная Леля ждет ребенка от Алексея Явленского⁸. Веревкина чувствовала себя преданной: оказалось, что мужчина, ради которого она пожертвовала столь многим, даже своей творческой жизнью, абсолютно не разделял ее взглядов на любовь и пуританскую чистоту их отношений. Перед лицом этого вероломства, в полном отчаянии она начала вести дневник, где изливала свои чувства, излагала свои эстетические позиции, взгляды на искусство и место художника в обществе. Исповедь, изложенная в «Письмах к неизвестному», помогла Марианне простить Алексея; их совместная жизнь продолжилась, продолжилась и ее работа по образованию самой себя и Явленского.

Художница сначала вернулась к рисованию в альбомах, а в 1906 году — и к живописи. Но уже в последней из трех тетрадей дневника (1905) можно найти своеобразные словесные картины — «сценарии» будущих живописных произведений, где не осталось места прежнему реализму. Цвет в них независим от света и является выразителем настроения, мысли, носителем эмоционального состояния: «Огромная оранжевая луна катится, как неимоверный ком в интенсивно-синем. Линии домов обрамляют с двух сторон эту синь в по-детски жесткую рамку. Рождается словно песня цветов, подчиненных этому синему, над которым доминирует оранжевая луна»⁹.

Десятилетие творческого молчания художницы, чье дарование так ценили ее учителя, прошло не напрасно. Эти годы были посвящены не только развитию таланта Явленского, но и поискам самой себя, выковыванию собственного характера. Она стала не просто музой одного художника, а настоящим сердцем эксперимента, рождавшегося в интернациональном сообществе мюнхенских живописцев на рубеже двух столетий. Беседы об искусстве, одним из главных организаторов которых была Марианна, несомненно, принесли

Танцовщик
Александр Сахаров.
1909
Бумага на картоне,
темпера
73,5 × 55
Фонд Марианны
Веревкиной, Аскона

The Ballet-dancer
Alexander
Sakharoff. 1909
Tempera on paper
mounted on card-
board
73.5 × 55 cm
Marianne Werefkin Fund,
Ascona



взаимную пользу всем членам «Братства святого Луки», основанного ею в Мюнхене в 1897 году, а также членам «Нового объединения художников Мюнхена» (*“Neue Künstlervereinigung München”*), созданного по инициативе Веревкиной в 1909-м и возглавленного Василием Кандинским.

В 1903–1905 годах Верекина и Явленский предприняли очень важную для них обоим поездку во Францию. Они посетили не только Париж, но и побывали в Нормандии, Бретани, Провансе — во всех основных художественных центрах того времени. Явленский даже принял участие в Осеннем салоне 1905 года. Именно там впервые была широко представлена живопись фовистов — Анри Матисса и Андре Дерена, оказавших на Верекину и Явленского такое же сильное влияние, как Винсент Ван Гог и Поль Гоген.

В 1906 году 46-летняя Верекина снова берет в руки кисть, но теперь это уже совсем другая художница. В ее искусстве изменилось все, от техники — теперь она пишет исключительно темперой — до манеры, в которой отражаются смелость и свежие веяния символизма, фовизма и клуазонизма, привлекавшие ее у французских мастеров.

В середине 1900-х в Мюнхене Верекина и Явленский сблизилась с Василием Кандинским, Паулем Клее, Францем Марком, Габриэлой Мюнтер, которые вошли в «Новое объединение художников Мюнхена». В 1909-м вместе с Кандинским, Мюнтер и Явленским Верекина провела лето в Мурнау, в доме Габриэлы. Однако скоро пути двух творческих пар разошлись. Верекина и Явленский не сделали того шага к абстракции, который впоследствии прославил Кандинского. Тем не менее именно Марианну Верекину один из западных критиков назвал «повитухой абстракции», имея в виду, что разговоры и споры о новых путях искусства в этом кругу художников привели к рождению нового языка, в том числе и лирической абстракции Кандинского. Позднее, несмотря на то, что Верекина и Явленский не вошли в организованный Кандинским «Синий всадник» (*“Blaue Reiter”*), они участвовали в выставках этого объединения. Экспрессионистская поэтесса Эльза Ласкер-Шулер в 1913 году наградила Марианну Владимировну еще одним почетным титулом — «амазонка Синего всадника»¹⁰.

Марианна Верекина и Алексей Явленский, строго говоря, не являются

⁷ Lettres à un inconnu. Pp. 75-77 («Письма к неизвестному»). Тетрадь I. С. 29–30).

⁸ Их сын появился на свет в 1902 году в России, в деревне. Он представлялся друзьям как племянник Алексея Георгиевича Явленского.

⁹ Lettres un inconnu. P. 156 («Письма к неизвестному»). Тетрадь III. С. 120).

¹⁰ Сведения приводятся в каталоге выставки произведений Веревкиной, проходившей в 2009 году в Риме (Marianne Werefkin (Tula 1860 – Ascona 1938). L'amazonne dell'avanguardia. Alias, 2009. P. 113).



Ночная смена. 1924
Бумага на картоне,
темпера
56,7 × 74
Фонд Марианны
Веревкиной, Аскона

Night Shift. 1924
Tempera on paper
mounted
on cardboard
56.7 × 74 cm
Marianne Werefkin Fund,
Ascona

of human bodies. Werefkin's love for Jawlensky, while reserving an autonomous terrain for herself, was sacrificial.

Shortly before the start of World War I Werefkin, pained over new complications in her relations with Jawlensky — indirect references to this can be found in her exchange of letters with Igor Grabar — lived in Russia, a guest of her elder brother Pyotr in Kovno. Jawlensky was preparing to participate in the famous Russian exhibition in Malmö in Sweden¹⁰.

In August 1914 both artists returned to Munich, from which they were forced to move to Switzerland after war broke out. Paintings by their friends and teachers — Van Gogh, Gauguin, Kandinsky and others — were left unattended in their flat in Munich.

In Switzerland, Marianne, Alexei, his son and the son's mother Yelena Neznakomova first settled in Saint-Preux near Lausanne, and in 1917 in Zurich, where they visited the Dadaist Cabaret Voltaire; Werefkin had her first opportunity to work for theatre — in Lugano she cooperated on a ballet production with the Russian ballet dancer Alexander Sakharoff. In 1919 they settled in Ascona, a small town in the south of Switzerland, near Lago Maggiore, on the border of Switzerland and Italy. The local climate, warmer than in the north of Switzerland, suited Jawlensky better.

Switzerland became for Werefkin her last refuge. In 1921 she and Jawlensky

broke up forever. She wrote about it in her journal: "...he is the creation of my life, my ultimate goal, my torture"¹¹. Jawlensky finally decided to marry his son's mother, Werefkin's former maid Yelena Neznakomova and moved with her and their 20-year-old son from Ascona to Wiesbaden.

In spite of the deepest crisis in her life and a feeling of complete loneliness at 61, Werefkin not only continued to live and work but also set in motion artistic currents around herself, even in a town so small as Ascona. In 1924 Werefkin became one of the founders of an artists' association in Ascona "Great Bear" (Große Bär), open to artists who lived in or often visited the city. And in 1922 Werefkin together with the Swiss artist Ernst Kempter organized in the small and provincial Ascona a small museum of modern art. Making use of her connections, she asked painters she knew to gift to the museum one work each. Thus, she repeated the experience of Alexei Bogolyubov, who organized in Saratov the Radishchev museum, but unlike her predecessor she never had any support from powerful institutions or highly-placed persons.

The first show of the future museum took place in Ascona, at the Villa Pancaldi, now home to the museum. Today paintings gifted by Alexei Jawlensky, Paul Klee and other famous artists, together with the world's largest collection of Werefkin's works as well as pieces by Richard and Uli

Seewald, form the basis of the collection of the Museum of Modern Art in Ascona.

Marianne's last years were clouded with illness and poverty. She was no longer receiving her father's pension, and she sold her paintings only rarely, to people able to appreciate them. Yet, that period in her life was not without a stroke of luck: in the late 1920s Werefkin met Carmen and Diego Hagmann, who started collecting her works and supported the artist when she could no longer work. Werefkin's friends in 1937 managed to take out of Munich the pictures she had created there before World War I and so saved them from destruction, since her artwork was put on the so-called "degenerate art" list.

When Marianne Werefkin died in Ascona in 1938, her funeral, held according to Christian Orthodox tradition, drew crowds of local residents, for whom she had done so much and who repaid her in kind with loyalty and lasting memory to this day preserved at the Marianne Werefkin Fund (Fondazione Marianne Werefkin) and the Museum of Modern Art in Ascona, as well as in many of Ascona's families in possession of the Russian artist's works.

Unfortunately, not a single large Russian museum today owns Werefkin's artwork, and only private collectors hold individual pieces. However, interest in this figure at the centre of the cardinal changes in Russian and European art at the turn of the 20th century is growing, and recently

¹⁰The exposition was opened in 1914 in Malmö (Sweden), but soon war broke out and all of the exhibits were "under arrest". Some of them returned to Russia many decades later (Kuzma Petrov-Vodkin's "Bathing of the Red Horse"), others remained in Sweden for good. See: Tolstoy, Andrei "Exhibition in Malmö – 1914": Soviet painting-5. Moscow: Sovetsky khudozhnik [Soviet artist], 1982. Pp. 215-222.

¹¹Werefkin, Marianne. *Lettres à un Inconnu: Aux sources de l'expressionnisme. Présentation par Gabrielle Dufour-Kowalska.* Klincksieck, 1999. P. 107 (notebook II, p.10).

эмигрантами. Уехав в Мюнхен для продолжения образования, они не прерывали связей с Россией. До начала Первой мировой войны часто и подолгу жили в Российской империи — в имении Благодать в Литве, в Ковно, где старший брат Марианны Петр Веревкин был губернатором, принимали участие в европейской и русской художественной жизни (экспонировали свои работы на выставках Нового Сецессиона, галереи “*Der Sturm*” и «Синего всадника» в Германии, «Бубнового вала» в России).

Удивительные, можно сказать необыкновенные отношения сложились у этой пары. В «Письмах к неизвестному» художница неоднократно рассуждает о сути любви; она была глубоко убеждена в том, что это высокое чувство не может иметь ничего общего с животным совокуплением человеческих организмов. Любовь Веревкиной к Явленскому была одновременно независимой и жертвенной.

Накануне Первой мировой войны Веревкина, измученная осложнившимися отношениями с Явленским, о чем косвенно свидетельствует ее переписка с Грабарем, жила у брата в Ковно. Явленский был озабочен своим участием в знаменитой русской выставке в шведском городе Мальмё¹¹. В августе 1914 года оба художника вернулись в Мюнхен, откуда с началом войны вынуждены были эмигрировать в Швейцарию. В мюнхенской квартире оказались брошены картины их друзей и учителей — Ван Гога, Гогена, Кандинского...

Марианна Владимировна, Алексей Георгиевич, его сын и Елена (Леля) Незнакомова поселились в Швейцарии: сначала в Сент-Прё под Лозанной, а в 1917 году — в Цюрихе, где они посещали дадаистское кабаре «Вольтер». Веревкина впервые получила возможность работать для театра — в Лугано она сотрудничала с русским танцовщиком Александром Сахаровым в постановке его балета. В 1919-м художники выбрали местом жительства Аскону — маленький городок на берегу Лаго Маджоре. Более теплый, чем на севере Швейцарии, климат подходил Явленскому.

Швейцария стала для Веревкиной местом последнего прибежища. В 1921 году состоялся окончательный разрыв отношений с Явленским, о чем она писала в своем дневнике так: «Он — творение моей жизни, моя конечная цель, моя пытка»¹². Явленский решил, наконец, жениться на Незнакомовой и переехал с ней и их 20-летним сыном в Висбаден.

Несмотря на крушение личной жизни и полное одиночество, 61-летняя женщина продолжала не просто жить и работать, но и организовала вокруг себя культурную жизнь. В 1924 году Веревкина стала одним из учредителей объединения «Большая Медведица»

Костел Святой Анны в Вильне. 1913
Бумага на картоне, темпера
99,5 × 85
Фонд Марианны Веревкиной, Аскона

St. Anne's Church in Vilnius. 1913
Tempera on paper mounted on cardboard
99,5 × 85 cm
Marianne Werefkin Fund, Ascona



(“*Große Bär*”), в которое вошли художники, жившие и часто бывавшие в Асконе. В 1922-м Веревкина вместе со швейцарским художником Эрнстом Кемпером создала в провинциальной Асконе небольшую музей современного искусства. Воспользовавшись своими дружескими связями, она попросила знакомых живописцев подарить музею по одной работе. В этом смысле она повторила опыт Алексея Боголюбова, организовавшего Радищевский музей в Саратове. Однако в отличие от своего предшественника Веревкина не прибегала к поддержке влиятельных институций или высокопоставленных особ.

Первая выставка будущего музея проходила в Асконе на вилле Панкальди, где теперь он располагается постоянно. Сегодня картины, подаренные Алексеем Явленским, Паулем Клее и другими художниками вместе с самой значительной в мире коллекцией произведений Марианны Веревкиной, а также работами Ришара и Ули Зеewальдов составляют основу коллекции Музея современного искусства Асконы.

Последние годы жизни Марианны Владимировны были омрачены обострением болезней и бедностью. Пенсию за отца она уже не получала, картины свои продавала очень редко и только тем, кто был способен их оценить. Тем не менее и в этот период жиз-

ни Веревкину ждали находки и удачи. В конце 1920-х она познакомилась с Кармен и Диего Хагманнами, ставшими собирателями ее работ. Они поддерживали художницу, когда та уже не могла работать. Друзья Веревкиной в 1937 году вывезли из Мюнхена ее работы, созданные там еще до Первой мировой войны, и тем самым спасли их от неминуемой гибели, поскольку ее живопись попала в список так называемого «дегенеративного искусства».

Когда в 1938-м Марианна Веревкина умерла, на ее похороны, проходившие по православному обряду, собралась вся Аскона. Швейцария отплатила ей преданностью и долгой памятью, которую и сегодня хранят Фонд Марианны Веревкиной, Музей современного искусства Асконы, а также многие семьи-обладатели произведений русской художницы.

В настоящее время работ Марианны Веревкиной, к сожалению, нет ни в одном из крупных российских музеев, отдельные вещи встречаются лишь в частных коллекциях. Однако интерес к этой фигуре, оказавшейся в центре кардинальных перемен русского и европейского искусства на рубеже XIX–XX веков, растет. В последнее время появились специалисты по творчеству Веревкиной и в России. Большая часть ее живописи позднего периода, а также

¹¹ Выставка была открыта в 1914 году в Мальмё, но вскоре началась война, и все экспонаты оказались «в плену». Некоторые из них вернулись в Россию спустя много десятилетий («Купание красного коня» К.С.Петрова-Водкина), другие остались в Швеции навсегда. Об этом см.: Толстой А. Выставка в Мальмё, год 1914-й // Советская живопись-5. М., 1982. С. 215–222.

¹² Lettres un inconnu. P. 107 («Письма к неизвестному». Тетрадь II. С. 10).



Город скорби
Около 1930
Бумага на картоне,
темпера
89 × 72,5
Фонд Марианны
Веревкиной, Асcona

City of Mourning
Circa 1930
Tempera on paper
mounted on card-
board
89 × 72.5 cm
Marianne Werefkin Fund,
Ascona

art scholars in Russia started to focus on Werefkin too. Most of the paintings she created late in life — from the time when she returned to painting — and dozens of drawing-books with sketches, as well as the manuscript of “Letters to an Unknown Man”, are held in Ascona at the Marianne Werefkin Fund and the Museum of Modern Art. The rest of the artist’s legacy is scattered across such European museums as the Villa Stuck in Munich, Museum Wiesbaden, Schloßmuseum Murnau and others.

A distinctive, dramatic vision of the world, the bright, rich colours entirely unrelated to objects or lighting, a somber or, in contrast, a highly intense general colouring are characteristic of Werefkin’s art. Although she spent 30 years by Jawlensky’s side, and several years by Kandinsky’s, her manner is idiosyncratic. Her later works (starting from 1906) are made with distemper; nearly all of them are of a small size, and the artistic temperament they are injected with make them hard to confuse with other artists’ works.

One of the main motifs of Werefkin’s art of the 1900s–1930s is that of the road. Her 1907 piece “Autumn. School” (Marianne Werefkin Fund, Ascona) depicts schoolgirls filing along a road in

pairs, in a calm and measured fashion, under a teacher’s supervision. All wear similar little black dresses and hats. The image would have looked cheerful had it not been for the potent and jarring combination of orange, black, grey and dark-blue in the scenery, and the naked black tree trunks that split the image, making the girls look as if they are in cages and arresting their movement.

The blue “Country Road”, also created in 1907 (Marianne Werefkin Fund, Ascona), looks frighteningly deserted. The road rises nearly vertically from the picture’s forefront to the background and, rather than terminating, simply blends into the valley. In the foreground are three tersely imaged figures of old women in white kerchiefs¹² who look in this simple but horrifying setting like characters from a fairy-tale. Similar looking old women in white kerchiefs — Werefkin probably saw them once in Lithuania — figure in one of her 1930s paintings “City of Mourning” (Marianne Werefkin Fund, Ascona), where she links these old women to a Swiss alpine setting and the city which residents of Ascona easily recognize as their own.

The sharp diagonal of the yellow road cuts in two a red field in the painting “Tragic Atmosphere” (1910, Museum of Modern Art, Ascona). Red is charged with

this feeling of the irremediability of what is happening, and the road can be likened to a spring unwound. Undoubtedly, this painting, like many others of Werefkin’s works, was an immediate reflection of the tensions in her relationship with Jawlensky. “Whirl of Love” (heritage of Carmen and Diego Haggman’s collection, Zurich), created around 1917, when, one would think, everything was in the past, shows how important a place he occupied in her life.

Besides the theme of the road, Werefkin used other motifs as well, including the multiplication of figures in similar poses (“Autumn. School”, “Womens’ Boarding House”, “Skating Rink”, “Industrial City. Return Home”, “Mine” — presently all at the Marianne Werefkin Fund in Ascona), electric light (“Skating Rink”, “Arrival of Night”, “Ave Maria” — all at the Marianne Werefkin Fund in Ascona), boats on a lake (“Ship of Fools”, “Full Moon”, “Fishermen in a Storm” — all at the Marianne Werefkin Fund in Ascona). But in every image these motifs have a slightly different turn, which, on the one hand, makes the artist’s manner recognizable, and on the other, enables her to translate her own emotions into painting.

Yet it seems that the analytical spotlight ought to be directed not so much on her artwork as on her exceptional personality, her views of art and morality, her life itself, which can serve as an example of personal integrity and selfless devotion to art and the supreme, spiritual love.

“I adore my life: it is filled with so much true poetry, fine feelings, things many have no idea about. I despise my life, which, being rich, allowed itself to be crammed into the confines of conventions. Between these two opinions pulsates my soul always longing for beauty and good.”¹³

“A man with taste is the same as a woman with taste. Man invents his home, woman — her dress... Being an artist means having an individual, distinct from all other people’s perception and concept of every single thing. Being an artist does not mean possessing a faculty of combining lines and paints, being artful in this or that sort of art, but having a world inside oneself and individual forms to express it.”¹⁴

The artist’s inner world with which she communicated through her journal is her creation in the same measure as her paintings and graphics. In “Letters to an Unknown Man” she talks time and again about “my ‘self’” (in French, in which the journal is written, this sounds more beautiful — “mon moi”). This is her soul molded by much suffering and many a loss, the soul of a woman and an artist.

¹² Similar figures are featured in the “St. Anne’s Church in Vilnius”, 1913 (Marianne Werefkin Fund, Ascona), which suggests that the “Country Road” too was created in Lithuania.

¹³ Werefkin, Marianne. *Lettres à un inconnu: Aux sources de l’expressionnisme*. Présentation par Gabrielle Dufour-Kowalska. Klincksieck, 1999. P. 101 (notebook I, p. 234).

¹⁴ Werefkin, Marianne. *Lettres à un inconnu: Aux sources de l’expressionnisme*. Présentation par Gabrielle Dufour-Kowalska. Klincksieck, 1999. P. 106 (notebook II, p. 8).

десятки тетрадей с набросками хранятся в Фонде Марианны Веревкиной, а также в Музее современного искусства Асконы. Остальное наследие рассеяно по таким европейским собраниям, как Музей Вилла Штук в Мюнхене, Музей Висбадена, Дворец-музей Мурнау...

В произведениях Веревкиной отражено драматическое видение мира, для них характерны яркие насыщенные цвета, не имеющие ни малейшей связи ни с предметами, ни с освещением, мрачный или, напротив, чрезмерно напряженный общий колорит. Несмотря на то, что 30 лет она была рядом с Явленским, несколько лет — рядом с Кандинским, ее манера индивидуальна. Поздние картины (начиная с 1906 года) выполнены темперой, почти все они небольшого размера. Пронизывающий их художественный темперамент не позволяет перепутать их с работами других авторов.

Одним из главных мотивов творчества Веревкиной 1900—1930-х годов является дорога. В работе «Осень. Школа» (1907, Фонд Марианны Веревкиной, Аскона) изображена спокойная и мерная прогулка школьниц парами под присмотром учительницы. На всех — одинаковые черные платья и шляпки. Картина могла бы быть радостной, если бы не энергичное и конфликтное сочетание оранжевого, черного, серого и темно-синего в пейзаже и не разрезающие композицию по вертикали черные стволы голых деревьев, которые замыкают группы девочек в некое подобие клеток и словно останавливают их движение.

Пугающе пустынной выглядит голубая «Деревенская дорога» (1907, Фонд Марианны Веревкиной, Аскона). Она почти вертикально поднимается от переднего плана к дальнему и не заканчивается ничем, растворяясь среди долины. На первом плане — три лаконичные фигуры старух в белых косынках¹³, кажущихся в этом простом, но пугающем пейзаже сказочными героинями. Такие же старушки, увиденные, вероятно, в Литве, возникают в одной из работ 1930-х годов — «Город скорби» (Фонд Марианны Веревкиной, Аскона); здесь художница соединила своих персонажей с горами Швейцарии и пейзажем, в котором жители Асконы легко узнают родной город.

Резкая диагональ желтой дороги разрезает красное поле в картине «Трагическая атмосфера» (1910, Музей современного искусства Асконы). Красный несет в себе ощущение непоправимости происходящего, а дорога может быть уподоблена распрямившейся пружине. Несомненно, эта картина, как и многие работы Веревкиной, отражает напряженность ее отношений с Явленским. «Вихрь любви» (собрание Кармен и Диего Хагманн, Цюрих), написанный около 1917 года,

«Я люблю вещи, которых нет»
Марианна Веревкина. Аскона. 1937
Фотография художницы с автографом
Фонд Марианны Веревкиной, Аскона

“J’aime les choses qui ne sont pas”
Marianne Werefkin, Ascona. 1937
Signed photo
Marianne Werefkin Fund, Ascona



когда, казалось бы, все иллюзии остались в прошлом, показывает, насколько важную роль он играл в жизни художницы.

Помимо темы пути, Веревкина вновь и вновь использует многие мотивы — это и мультиплицирование фигур в одинаковых позах («Осень. Школа», «Женский пансион», «Каток», «Промышленный город. Возвращение домой», «Шахта»), и электрический свет («Каток», «Приход ночи», «Аве Мария»), и лодки на озере («Корабль дураков», «Полная Луна», «Рыбаки во время бури»; все — Фонд Марианны Веревкиной, Аскона). Однако каждый раз эти мотивы трактованы немного по-другому, что, с одной стороны, делает манеру художницы узнаваемой, с другой, — позволяет ей передать в живописи все нюансы собственных эмоций.

Но, кажется, даже больше, чем живопись Веревкиной, изучения и осмысления требует ее неординарная лич-

ность, взгляд на искусство и мораль, сама ее жизнь, являющаяся примером цельности и беззаветного служения искусству и высшей, духовной любви. «Я обожаю мою жизнь, — писала Марианна, — она так наполнена истинной поэзией, прекрасными чувствами, вещами, неизвестными многим. Я презираю свою жизнь, которая, будучи богатой, позволила себя втиснуть в рамки общепринятого. Между этими двумя оценками бьется моя душа, жаждущая всегда красоты и блага¹⁴ <...> Мужчины со вкусом — это то же самое, что женщины со вкусом. Один придумывает свой дом, другая — свое платье... Быть художником — это иметь собственное, отличное от всего мира восприятие и идею всякой вещи. Быть художником — это не значит уметь комбинировать линии и краски, не значит быть искусным в том или ином искусстве, а иметь мир внутри себя с собственными формами, чтобы этот мир выразить»¹⁵.

Внутренний мир художницы, открытый благодаря дневнику, — такое же ее творение, как живопись и рисунок. Многократно в «Письмах к неизвестному» она упоминает «*mon moi*» — это и есть ее душа, воспитанная многими страданиями и утратами, душа женщины и художника.

¹³ Таких же персонажей мы видим в работе «Костел Святой Анны в Вильне» (1913, Фонд Марианны Веревкиной, Аскона), из чего можно сделать вывод, что и «Деревенская дорога» была написана в Литве.

¹⁴ Lettres un inconnu. P. 101 («Письма к неизвестному», Тетрадь I. С. 234).

¹⁵ Lettres un inconnu. P. 106 («Письма к неизвестному», Тетрадь II. С. 8).