

Кристина Хопфенгарт. Тонкие связи. Пауль Клее и Роберт Генин в Мюнхене // Роберт Генин (1884-1941). Русский экспрессионист в Мюнхене. Выст. каталог. Художественный музей Мурнау. 2019. С. 99-113. © Christine Hopfengart, 2019. Источник: <http://robertgenin.org/>

# Роберт Генин 1884–1941

Русский экспрессионист  
в Мюнхене

	<b>7</b>	Введение и благодарности
Алексей Родионов	<b>11</b>	Лирический элемент
Ральф Йенч	<b>77</b>	Роберт Генин и «Современная галерея Таннхаузер» в Мюнхене
Бернд Фетке	<b>89</b>	О кратком пребывании Генина в школе Ашбе
Кристина Хопфенгарт	<b>99</b>	Тонкие связи. Пауль Клее и Роберт Генин в Мюнхене
Зандра Уриг	<b>115</b>	«Относительно свободен» — Роберт Генин. Русский «цивильный пленный» в Мюнхене во время Первой мировой войны
Генриетта Мента	<b>123</b>	Роберт Генин и Карл Имоберштег, «наш швейцарец на все случаи жизни»
	<b>132</b>	<b>Иллюстрации</b>
Ральф Йенч / Алексей Родионов	<b>202</b>	Роберт Генин (1884–1941), хроника жизни и творчества
Ральф Йенч / Алексей Родионов	<b>210</b>	Прижизненные персональные и групповые выставки Генина
	<b>215</b>	Права на изображения



**1** *Фотопортрет Пауля Клее, Мюнхен, 1911, фото: Александр Элиасберг, 10,3 x 8,5 см, Центр Пауля Клее, Берн, дар семье Клее*

**Когда говорят о Пауле Клее** в Мюнхене, обычно вспоминают о «Синем всаднике». И хотя среди художников, объединившихся тогда вокруг Василия Кандинского и Франца Марка, роль Клее не была ведущей, это было объединение, вошедшее в историю искусства, и сам он чувствовал себя в наибольшей степени причастным именно к этой группе.

И все же делать упор лишь на «Синем всаднике» — значит искажать реальную картину той художественной среды, в которой жил Клее. Ведь в мюнхенские годы он был еще не зрелым авангардистом, а молодым ищущим художником. Он не только пробовал для себя разнообразные творческие пути, но и присоединялся к разнонаправленным художественным объединениям. И хотя именно в «Синем всаднике» Клее в конце концов получил решающий импульс, определивший его дальнейшее развитие, в круг его общения входило множество людей, о которых до сих пор известно довольно мало, но которые тем не менее оказали на него влияние. Можно вспомнить о продолжительных отношениях Клее со швейцарскими друзьями юности, о его связях в кругу музыкантов и композиторов, а также о контактах и взаимодействии с другими членами мюнхенского художественного сообщества. Одним из таких «других» художников был Роберт Генин.

У Генина — как и у Клее, который был всего на четыре года старше, — судьба складывалась типично для многих мюнхенских художников начала XX века. Привлеченный славой «города искусств» и известностью Академии художеств, он попытался там закрепиться, но не смог реализовать свои амбиции, во всяком случае с первой попытки. Не получив того, на что он рассчитывал в плане художественного образования, примерно через год он покинул этот город. Только в 1907 году, опять-таки почти одновременно с Клее, Генин снова обосновался в столице Баварии. В художественном отношении он был значительно консервативнее, чем Клее, и в бурлящей творческой среде Мюнхена придерживался направления фигуративной живописи, в определенной степени ориентированной на традиции классицизма. Очевидно, он был равнодушен к опытам кубизма и экспрессионизма, типичным для того времени. То же самое относится и к беспредметному искусству. Творческий прорыв, совершенный художниками «Синего всадника», коснулся его по-видимому только слегка. При этом Генин был весьма успешен в финансовом отношении и имел сторонников в среде пишущих искусствоведов.

Между Клее и Гениным сложились отношения, которые можно проследить лишь пунктирно ввиду недостатка сохранившихся материалов; тем не менее их достаточно, чтобы судить об их интересе друг к другу. Применительно к Клее это позволяет взглянуть на ту область его деятельности, где он был столь же активен, как и среди друзей по «Синему всаднику», однако здесь раскрываются иные грани его жизни в период творческого взлета.

### **Эксперимент и цельность: Клее и Генин в группе «Зема»**

Они должны были познакомиться самое позднее в 1911 году в группе «Зема», если не были знакомы до этого.

«Зема» была создана в начале лета 1911 года по инициативе искусствоведа Максимилиана Карла Роз. Клее был среди учредителей группы, хотя его восторги по этому поводу были весьма умеренны. *«Мы встретились пару раз в каком-то симпатичном клубе и были едины насчет Эль Греко и насчет того, что ни у кого из нас нет денег»*, так записал он в дневнике.<sup>1</sup> Художественной общности он не ощущал, но «Зема» была для него интересна по крайней мере из-за возможности обмена с коллегами творческим опытом: *«Ну вот, во всяком случае это знак того, что внешняя изоляция не будет вечной»*.<sup>2</sup> Генина не было среди первых учредителей, но вскоре, не позже конца 1911 года, он вошел в состав группы.<sup>3</sup>

В апреле 1912 года состоялась первая выставка группы «Зема» в галерее Таннхаузер, к которой был издан иллюстрированный каталог. И Клее, и Генин были представлены большим количеством работ, однако очень по-разному.

Пауль Клее выставил 13 мелкоформатных рисунков и акварелей 1910–1912 годов и таким образом оказался — по числу работ — наиболее солидно представленным участником на выставке.<sup>4</sup> За несколько недель до этого примерно такую же группу своих произведений он экспонировал на второй выставке «Синего всадника» в галерее Гольц.<sup>5</sup>

Выставленные работы Клее были и тематически, и технически неоднородны. В основном доминировали пейзажи, к ним он добавил несколько работ с фигурами. Это были преимущественно рисунки пером, в которые он пробовал вводить изобразительные элементы в виде разнонаправленных штриховок и живописи водяными (в т. ч. акварельными) красками. Спектр выразительных средств, которые использовал Клее, не позволял отнести его произведения к определенному стилю, а скорее демонстрировал его эксперименты и поиски. В этом проявилась его установка на то, что следует показывать не только готовые произ-

ведения, но и процесс их становления, экспериментируя с разными направлениями современного искусства.<sup>6</sup> В то же время такой подход свидетельствует о его неуверенности в том, что собственный художественный язык уже найден.

В отличие от экспериментаторского выступления Клее, Генин выставил стилистически единую группу произведений, тяготеющую к другому направлению современного искусства. Это были композиции с фигурами, где идеализированные обнаженные тела, вписанные в столь же идеализированные пейзажи, объединены благодаря ритмичным, величественным движениям. Формальные соотношения — повторы, параллели, симметричность — усиливают общее впечатление вневременной гармонии и вместе с тем придают этим работам ясный композиционный строй. Фигуры и элементы пейзажа своими мягкими контурами и пластической моделировкой отвечают неоклассическому идеалу, воспринятому Гениным от выдающихся образцов — Пюви де Шаванна и Ханса фон Маре. Одна из его работ — темпера «Мельники» (1912) — была репродуцирована в каталоге (илл. на с. 140). У Клее, напротив, ни одна из работ в каталоге не воспроизведена.

Мюнхенское издательство «Дельфин» выпустило к выставке папку с 15 литографиями.<sup>7</sup> Поначалу Клее сопротивлялся изданию этой папки. Он расценивал ее как рекламу и не был готов тратить время в «целях пропаганды», а также осваивать новую для себя литографскую технику.<sup>8</sup> Затем он колебался относительно того, какой сюжет лучше будет представлять его творчество. Он выбирал между пейзажем «Вид на реку» (1912, 2) и женской фигурой со спины «Обнаженная» (1912, 3)<sup>9</sup> (илл. 2). И если первый из сюжетов отвечал его предпочтительному отношению к пейзажам, то странно, что он вообще задумался о композиции с фигурой.

**2** Пауль Клее,  
Обнаженная, 1912,3,  
литография, 28,8 x 16 см,  
Художественный музей Берна

**3** Роберт Генин,  
У колодца, 1912,  
литография из папки *Sema*.  
Изображение 21 x 18 см,  
лист 46 x 40 см



По всей вероятности, свою роль сыграло то обстоятельство, что в тот момент он всерьез работал над обнаженной натурой и исполнил целый ряд штудий движений и поз.<sup>10</sup> В конце концов он все же остановился на пейзаже, поскольку сомневался относительно художественной ценности своей обнаженной.<sup>11</sup> Для особых экземпляров папки «Зема», в которые вкладывалась оригинальная работа одного из участников, он дал цветную гуашь «Церковь и дом среди деревьев» (1911, 91).<sup>12</sup>

Генин сделал для папки «Зема» фигурную сценку «У колодца» (илл. 3), стоящую в одном ряду с его другими композициями этого времени. Уже на выставке он показал серию литографий, а немного позже издал собственную папку под названием «Композиции с фигурами», объединившую 20 литографий в том же стилевом ключе.

Первая выставка группы «Зема» оказалась и последней. В 1913 году, через два года после создания, группа самораспустилась, с тем чтобы войти в более крупное художественное объединение — Новый мюнхенский сецессион, которое объединило многие умеренно модернистские объединения художников Мюнхена. На этот раз уже оба — и Клее, и Генин — были среди учредителей. Создание этой организации Клее также прокомментировал с иронией и сдержанной неудовлетворенностью,<sup>13</sup> что однако не помешало ему не только быть ее членом, но и выполнять функции одного из секретарей как минимум до 1922 года.

### **Успехи и поражения**

Сколь по-разному проявляли себя Клее и Генин в творческом отношении, столь же различно выглядел и счет их побед.

Тем не менее, поначалу у обоих, кажется, были одни и те же проблемы — «подобрать ключи» к мюнхенской художественной среде. Так, к 1907 году у Клее уже был длинный список неудач как по части выставок, так и по части возможных публикаций. Его заявки об участии в выставках приводили к столь же плачевным результатам, что и попытки сблизиться с ведущими художественными критиками или пристроить свои рисунки в сатирический журнал «Симплициссимус».<sup>14</sup>

Список выставок Генина сперва тоже выглядел весьма скромно.<sup>15</sup> Но ему по крайней мере удалось опубликовать некоторые из своих рисунков в «Югенд», втором крупном сатирическом журнале Мюнхена.<sup>16</sup> Между 1907 и 1912 годом там было напечатано не менее 33 нарисованных им карикатур. Они обеспечили Генину не только определенный заработок, но и некоторую известность. Как заядлый читатель сатирической прессы, Клее наверняка был знаком с этими публикациями.

Выступление в составе группы «Зема» еще более способствовало тому, чтобы фортуна повернулась лицом в сторону Генина. Если участие Клее в выставке мало что для него изменило, то искусство Генина так срезонировало с представлениями мюнхенцев о модернизме, что в скором времени он был объявлен многообещающим молодым художником. В программу своей деятельности его включил не только издатель Рихард Ландауэр, опубликовавший папку «Зема» в принадлежащем ему издательстве «Дельфин», но и галерист Генрих Таннхаузер.

В том же 1912 году в издательстве «Дельфин» вышла в свет упомянутая выше папка «Композиции с фигурами», продемонстрировавшая новые опыты Генина в литографии. Это привело к быстрому распространению его только что вспыхнувшей славы.<sup>17</sup> В свою очередь, галерея Таннхаузер заключила с художником эксклюзивный договор и получила исключительное право на продажу его произведений. В ней прошли три его персональных выставки, первая из которых состоялась в октябре 1913 года, вторая — в 1917 и третья — в 1919 году. Выставка 1913 года — в просторном зале с верхним светом — пришлось на особенно удачный период деятельности галереи, когда у Таннхаузера одна за другой шли выставки, привлекавшие широкое внимание. Всего за полгода до этого, в феврале 1913 года, здесь состоялась первая ретроспектива Пикассо, а через месяц готовилась выставка Ловиса Коринта, так что Генин мгновенно попал в один ряд со знаменитыми художниками-современниками.

После такого прорыва Генин оказался впереди своего коллеги по части публичного признания, что, возможно, спровоцировало у Клее сравнение с его собственными обстоятельствами. Ведь у Клее тоже был шанс выставиться у Таннхаузера в июне 1911 года, но тогда он воспринял это как унижение: ему не предлагали ни одного из больших залов, он должен был довольствоваться только коридором.<sup>18</sup>

Выход «Композиций с фигурами» также должен был вызвать у Клее невольное сопоставление с собственными усилиями. Ведь он тоже искал в 1912 году издательство, которое взялось бы за публикацию его иллюстраций к «Кандиду» Вольтера. Несмотря на поддержку коллег-художников Франца Марка и Ганса Арпа, а также искусствоведа Альфреда Майера, ни одно из издательств, включая издательство «Дельфин», не взялось за этот проект.<sup>19</sup> Пришлось от него отказаться; проект был реализован лишь в 1920 году, после Первой мировой войны.

Так что неудивительно, что ведущие публицисты отзывались о Генине более доброжелательно, чем о Клее. И хотя в адрес Генина прозвучал упрек, что он гонится за модой,<sup>20</sup> все же критические высказывания о нем были гораздо сдержаннее, чем в отношении Клее, которому от них доставалось больше по сравнению не только с Гениным, но и со всеми ос-

тальными участниками группы «Зема». Формулировки свидетельствовали о резком неприятии («мы с отвращением рассматриваем бессмыслицы, наподобие «рисунков» Пауля Клее...»),<sup>21</sup> а также об отрицании каких-либо перспектив в будущем. «Дальше всех от того, что до сих пор понималось под художественными выразительными средствами, — писал, например, критик из газеты «Мюнхнер Нойсте Нахрихтен» Фритц фон Остини, — отошел, очевидно, Пауль Клее в своих рисунках пером — это скорее намеки на действительность, до такой степени нереалистичные, что их вполне заменили бы слова, написанные на бумаге. Можно констатировать: в эту сторону дороги нет».<sup>22</sup>

### Обмен работами

Контакты в группе «Зема» привели, по-видимому, к сближению Клее с Гениным, так что в результате дело дошло до обмена работами. Клее подарил Генину рисунок кистью «Вид на реку» (1911,74), это был подготовительный рисунок к одноименной литографии (илл. 4), опубликованной в папке «Зема». В свою очередь Генин отдал Клее крупноформатный цветной пейзаж под названием «Оберталь» (илл. 5). Обмен происходил не ранее последних месяцев 1912 года, поскольку работа Генина датирована августом того года. Оберталь — название местечка в Шварцвальде, в котором он любил бывать и которое многократно изображал (илл. на с. 147–149).<sup>23</sup>

Это событие само по себе замечательно, т. к. Клее дарил собственные работы или менялся ими только с избранными коллегами-художниками. Его рукописный кондуит за период 1910–1912 годов содержит отметку об обмене только с одним художником, а именно с Гансом Арпом,<sup>24</sup>

**4** Пауль Клее, Вид на реку, 1912,2, литография, 19,8 x 28,7 см. Ч. собр., Швейцария, на хранении в Центре Пауля Клее, Берн

**5** Роберт Генин, Оберталь, 1912, б., пастель, уголь, 30,7 x 40,4 см. Центр Пауля Клее, Берн, дар Ливии Клее







6 Ханс фон Маре,  
Выход рыбаков в море,  
фреска в Зоологической  
станции Неаполя  
(западная стена), 1873

тогда как более интенсивный обмен с Василием Кандинским, Францем Марком, Алексеем Явленским и Марианной Веревкиной начался только в 1913 году.<sup>25</sup>

Предпосылки для обмена работами — личная симпатия, а также повышенный интерес к творчеству другого. Имея в виду различия между творчеством Клее и Генина, хочется спросить, что же именно могло вызвать их взаимный интерес. Можно ли представить, что Клее, находящийся в поисках новых форм выразительности, был пленен сравнительно традиционным формальным каноном Генина? Или можно ли допустить, что Генин, погруженный в свою неоклассическую изобразительную схему, впечатлился рисовальными экспериментами Клее?

Вероятно, ответ состоит в том, что для обоих художников авторитетом, объединявшим их, был Ханс фон Маре. В случае Генина влияние Маре очевидно, ведь это был тот мастер, который наряду с Пюви де Шаванном в наибольшей степени определил формирование его художественного языка, вплоть до выбора сюжетов. По отношению же к Клее не все так просто, поскольку у него вряд ли можно найти формальное сходство с фигуративными идеализированными композициями «немецкого римлянина». На самом деле, еще в 1902 году Клее был поражен фресками Маре при посещении Аквариума в Неаполе. Сюжеты фресок были ему чужды, как он рассказывал в письме невесте, *«но их форма исходит из самого сердца»*.<sup>26</sup> В 1909 году его впечатление еще больше усилилось после масштабной выставки Маре в Мюнхенском Сецессионе.<sup>27</sup> *«Это событие»*, — записал он в дневнике.<sup>28</sup> Маре был интересен Клее прежде всего концептуально. Ведь независимо от темы картин, главным в творчестве Маре всегда оставалась форма. Построение фигур и их пропорции, плоскость и объем, одиночная форма и цельная композиция — вот содержание его работ даже в тех случаях, когда эмоциональная атмосфера мифологических сюжетов могла отвлечь от формальной строгости и точности его картин. С этой строгостью Клее связывал и собственные задачи, выдвигая на передний план «конструкцию» и формальную композицию и подчеркивая чисто изобразительное в противовес натурализму, а также чувственно-духовному нарративу.

Интерес Клее к Генину мог исходить из тех же самых соображений. «Мельники» Генина, которых он показал на выставке группы «Зема», могли напомнить Клее о фресках Маре в Зоологической станции

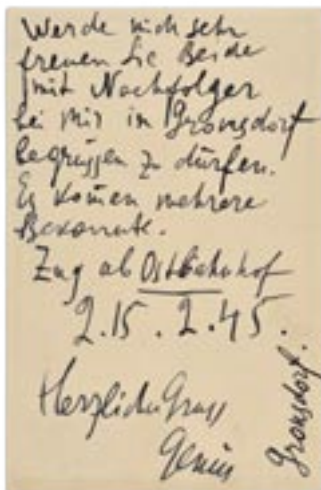
Неаполя (илл. 6), а метод Генина точно соотносить фигуры с элементами пейзажа и выстраивать ясно структурированные композиции посредством формальных аналогий был продолжением формального мышления Маре и должен был также представлять интерес для Клее в его собственном поиске формально ясного изобразительного языка.

Между тем, Клее получил в подарок от Генина именно пейзаж, а не одну из его композиций с фигурами. Возможно, выбирая рисунок на обмен, Генин ориентировался на «Вид на реку» Клее и остановился на собственной трактовке пейзажа. Можно полагать, что Клее действительно оценил эту композицию Генина. Ведь «Оберталь», с его ясным чередованием горизонтальных и вертикальных штрихов, демонстрирует ту же самую формальную решительность, что и его сюжеты с фигурами. Даже при том, что этот рисунок натуралистичнее, чем графика и живопись самого Клее, между ними можно найти много общего. Глядя на блочную конструкцию горы, можно вспомнить об интересе Клее к архитектуре каменоломни в Остермундигене, неоднократно, начиная с 1907 года, вдохновлявшей его на этюды.<sup>29</sup> Его городские виды Мюнхена и Берна, созданные в тот же период, также демонстрируют некоторое родство с пейзажем Генина,<sup>30</sup> и даже его сравнение с гораздо более поздними пейзажами Клее, как например «Сад на равнине II» (1920, 185; илл. 7),<sup>31</sup> позволяет увидеть неожиданные соответствия. Графические ритмы и композиционная ясность, присущая пейзажам Генина и Клее при всем их различии, — вот то, что их объединяет.

**7** Пауль Клее, *Сад на равнине II (с садовым домиком)*, 1920, 185, б. на картоне, масло, 18,5 x 25,5 см. Собр. Вольфганга Виттрока, Берлин



## Клее и окружение Генина



8 Роберт Генин, открытка Паулю Клее, 7 мая 1914 г. (сторона с текстом), 9 x 14 см, Центр Пауля Клее, Берн, дар семьи Клее

Помимо художественного интереса между Клее и Гениным установился и человеческий контакт. «Буду очень рад, если смогу приветствовать вас обоих и наследника у себя в Гронсдорфе. Придет много знакомых», — писал Генин 7 мая 1914 года, приглашая в гости не только самого Клее, но и его жену Лили и их семилетнего сына Феликса (илл. 8).<sup>32</sup> Вероятно, Генин устраивал подобные сборы нередко, в особенности в годы Первой мировой войны, когда дружеские компании поредели: кто-то воевал, кто-то эмигрировал; оставшиеся в Мюнхене сплотились теснее. Однако места всех этих встреч определить нелегко, поскольку вплоть до 1918 года Генин часто менял адреса, живя то в пригородном Трудеринге, то в богемном Швабинге. С 12 августа по 18 ноября 1915 года он был зарегистрирован по адресу Айнмиллерштрассе, 17,<sup>33</sup> по соседству с семьей Клее, чья квартира располагалась на той же улице в садовом доме участка № 32.

Состав знакомых Генина тоже непросто реконструировать ввиду недостатка документов. С кем из художников он общался, кто еще входил в его круг? Были ли это художники из России, с которыми Генин был связан происхождением, или это коллеги по группе «Зема» и Новому мюнхенскому сецессиону? Во всяком случае Клее должен был встретить там старых знакомых и познакомиться с новыми людьми, некоторые из которых были интересны ему с человеческой и с профессиональной точки зрения. Вероятно, кроме художников в круг приглашаемых входили искусствоведы и художественные критики. Так, Клее вспоминал позже об одном из авторов журнала «Das Kunstblatt» под именем «д-р Антанта», который «то и дело бывал у Генина».<sup>34</sup> Это имя очевидно по-клеевски зашифровано и не поддается однозначной идентификации; но двух других представителей этой профессии можно выделить среди гостей с высокой вероятностью. Это, во-первых, критик и коллекционер Альфред Майер, друживший с обоими художниками и писавший о них публицистические и искусствоведческие тексты; о Генине он написал статью для словаря Тиме-Беккер,<sup>35</sup> а Клее имел возможность почувствовать поддержку Майера, когда тот хлопотал о публикации его иллюстраций к «Кандиду». Во-вторых, в круг знакомых Генина вероятно входил историк искусства Фриц Бургер. Он считал Генина одним из наиболее значительных талантов современного искусства и неоднократно о нем писал. Так, большая статья была опубликована им в журнале «Deutsche Kunst und Dekoration», и кроме того в своем фундаментальном исследовании современного искусства — книге «Сезанн и Ходлер. Введение в проблемы современной живописи» он посвятил Генину довольно большой раздел.<sup>36</sup> Знакомство с Бургером было бы для Клее несомненно полезным. И художник, до той поры ни разу не упоминавшийся в его публикациях, наверняка имел его в виду, что недвусмысленно



9 *Сандра Друкер (1875–1944), фото*

ленно подтверждает запись в дневнике Клее: «[...] также приват-доцент д-р Бургер Фриц представляет интерес».<sup>37</sup>

Интерес Клее к кругу Генина коренится еще и в другой сфере, а именно в музыкальной. «Мы часто бываем у Генина и познакомимся у него с некоторыми симпатичными людьми», — писала Лили Клее Габриэле Мюнтер, — «мы там музицируем».<sup>38</sup> Сам Генин, насколько известно, на инструментах не играл, но среди его друзей и знакомых были музыканты. В Мюнхене это прежде всего русская пианистка Сандра Друкер, бывшая в то время замужем (1910–1918) за композитором Готфридом Гальстоном<sup>39</sup> (илл. 9). Клее был в высшей степени заинтересован в подобных музыкальных знакомствах, т. к. он был не только профессиональным художником, но и страстным скрипачом. Вместе с женой Лили, пианисткой по образованию, он выступал на домашних концертах, музыкальных салонах и художественных собраниях и очень любил играть вместе с гостями.<sup>40</sup> Познакомившись (вероятно, у Генина) с Сандрой Друкер и Готфридом Гальстоном, Пауль и Лили Клее повстречали родственные музыкальные души. Несколько позже, в 1919–1921 годах они сблизилась с Гальстоном еще теснее, после того как он, уже женившись на художнице Александре Корсаковой, поселился напротив Клее в новой квартире на Айнмиллерштрассе. Тут уже взаимные визиты и совместные концерты стали регулярными.<sup>41</sup> Корсакова также входила в окружение Генина и была давно знакома с Клее и его семьей. Она нарисовала несколько маленьких портретов Клее, которые наряду с весьма немногочисленными автопортретами и фотографиями дают впечатление о его тогдашнем облике (илл. 10).

### «Он на глазах скатывается в китч»

Похоже, что к концу десятилетия Пауль и Лили Клее постепенно отдалились от окружения Генина. Об изменившихся отношениях Лили Клее упомянула летом 1918 года в письме Марианне Веревкиной: «Еще передаю горячие приветы от Генина. Я вижу с ним довольно редко — у нас разный круг общения. Его художественное развитие огорчает, он на глазах скатывается в китч».<sup>42</sup>

Генин действительно изменил свой стиль. Изменения стали очевидны на его второй персональной выставке у Таннхаузера (1917). Он отказался от элементов классицизирующей художественной традиции, от тщательно скомпонованных групп фигур и строго спланированных пейзажей. На их место пришли более раскованные композиции, выполненные мягкими, эскизно-виртуозными движениями кисти. Тематически он стал разрабатывать сюжеты из жизни нижних слоев общества и маргинальных групп. Предпочтительные сюжеты — пьяницы обоих полов, горбатые музыканты

и собрания курильщиков в сгущенной атмосфере (илл. на с. 159, 165). Рядом с этими персонажами продолжали еще существовать идеальные фигуры — прежде всего мать, держащая своего ребенка подобно мадонне. Но в отличие от более ранних фигур патетическая экспрессия сообщала им теперь черты чрезмерной телесности. При этом появилась некая специфическая сентиментальность, которая хоть и была заметна ранее, но тогда она была подчинена формальной точности.

Если предположить, что, критикуя Генина, Лили Клее выражала также и мнение своего супруга, то неприятие такого рода нетрудно объяснить. Видимо все дело в том, что те качества творчества Генина, которые Клее ценил несколько лет назад, исчезли при переходе к новой живописной манере. Интерес Клее был связан с такой художественной формой, которая благодаря конструктивной ясности композиционной структуры отчасти пересекалась с его собственными творческими целями. Теперь же, когда Генин перешел к расплывчатой живописности и литературности, для Клее это стало неинтересно. В свое время Клее критиковал Фердинанда Ходлера за чрезмерную концентрацию на «переживаниях», записав в дневнике: *«Его значительность состоит все-таки не в чистой изобразительности, к которой я постоянно стремлюсь. [...] Этого Ходлера интересует только душевно возбужденный человек [...]. Такие вещи надоедают, особенно в больших количествах, действуют на нервы»*.<sup>43</sup> Можно представить себе, насколько сильно ему должна была быть не по душе новая манера Генина, когда тот не только пренебрегал изобразительной точностью, концентрируясь на передаче эмоций, но и при выборе тем тяготел к богемной романтике и болезненной меланхолии.

Следует заметить, что Клее отвернулся от Генина в тот момент, когда у него самого появились основания работать, опираясь на возросшее чувство уверенности. В начале 1918 года, после долгих лет художественного «испытательного срока» у него наконец произошел творческий взлет, приведший также к успехам по части публичной оценки. В это насыщенное военными настроениями время его обуяло вдохновение, и из смеси кажущейся беспомощности, поэзии и рефлексии родился изобразительный язык, ставший в дальнейшем для него типичным. Деловые контакты Клее расширялись в это время также исключительно успешно, наконец его признала и художественная критика. Короткого промежутка времени хватило, чтобы Клее был объявлен представителем новейшего искусства и приобрел почти культовый статус.<sup>44</sup> Особое удовлетворение Клее получил от рецензии Вильгельма Хаузенштайна, вышедшей в марте 1918 года по поводу Графической выставки Мюнхенского нового сецессиона. В ней рецензент выделил произведения Клее словами *«самые значительные для меня впечатления»*.<sup>45</sup> Клее записал в дневник: *«Чудо признания моего творчества свершилось»*.<sup>46</sup>

**10** Александра Корсакова-Гальстон, Пауль Клее, играющий на скрипке, ок. 1919, картон, тушь, гуашь, 17,8 x 10,5 см. Ч. собр., Швейцария, на хранении в Центре Пауля Клее, Берн



## Эпилог

Насколько трудно определить момент знакомства Клее и Генина, настолько же трудно сказать, когда их отношения подошли к концу. Известно, что художники имели контакт как минимум один раз после того, как Генин в конце 1918 года переехал в Берлин и пытался оживить старые связи. Там он бывал у Кандинского — после того, как в декабре 1921 года тот вернулся в Германию из России<sup>47</sup> — и также связался с Клее. В это время Клее руководил мастерской в Баухаузе в Веймаре, и он был на пути к тому, чтобы стать одним из ведущих художников новейшего немецкого искусства.

В начале 1923 года Генин послал Клее открытку, очевидно узнав, что тот в Берлине. Как и раньше в Мюнхене, Генин звал к себе в гости, для убедительности упомянув о том, что среди гостей будет Марк Шагал.<sup>48</sup> Последовал ли Клее этому приглашению — неизвестно; можно предположить, что скорее всего встреча не состоялась, т. к. уже через две недели Генин послал Клее другую открытку, на этот раз с целью пригласить его к участию в запланированном графическом издании. «Дорогой Клее! Мы издаем папку: Шагал, Архипенко, Хофер, Майднер, из Веймара — Клее, Файнингер, Кандинский; мы не знаем точно, что Кандинский рассказывал об этом Вам и Файнингеру, в свое время он говорил, что Вы бы к нам охотно присоединились». Далее Генин заявлял о намерении посетить Баухауз и «в ближайшее время приехать на неделю в Веймар»<sup>49</sup> (илл. 11). Похоже, что проект издания графической папки не реализовался — во всяком случае не с Клее. В наследии Василия Кандинского, на которого Генин ссылается, также не сохранилось никакой переписки с ним, так что

11 Роберт Генин, открытка Паулю Клее в Веймар, 13 февраля 1923 (сторона с адресом), 9 x 14 см, Центр Пауля Клее, Берн, дар семье Клее



и с этой стороны теряются следы того проекта, который мог бы стать последним совместным выступлением обоих художников. Не сохранилось и свидетельств о том, действительно ли Генин приезжал в Веймар.

Видимо, на этом и завершились отношения между Клее и Гениным. Они не носили характера близкой дружбы и не достигали высокой интенсивности. Тем не менее, взаимоотношения обоих художников заслуживают внимания в качестве такой исторической подробности, на примере которой можно критически взглянуть на то, как пишется история искусства. Ведь в начале их знакомства не Клее, ныне художник мирового уровня, а Генин (сегодня забытый) был более успешным и значительно более выдающимся в табели о рангах тогдашней публики. И если живопись и графика Генина до Первой мировой войны представляется с точки зрения сегодняшнего дня традиционной, то для большинства тогдашних современников она означала куда более существенный вклад в современное искусство, чем тогдашнее творчество Клее. Да и сам Клее с интересом относился к творчеству коллеги, при всем его отличии от собственной изобразительной манеры.

Помимо сказанного, отношения Клее и Генина являются наглядным примером на тему созревания художника. Ведь будучи молодым художником, Генин довольно рано принял решение о выборе определенного стиля, что позволило ему быстро добиться значительного успеха. Его академический школьный фундамент и решительное следование выбранным образцам позволили ему быстро продвинуться вперед, однако в дальнейшем развитии привели его к такой стагнации, которая закончилась личной катастрофой и привела к забвению его произведений.<sup>50</sup> Клее, наоборот, испытывал проблемы в развитии в начале своей карьеры. Но когда ему все-таки удалось совершить творческий прорыв, он выстроил на этом фундаменте такое искусство, слава которого не меркнет до сих пор.

Искренне благодарю Алексея Родионова, делившегося со мной своими обширными знаниями о Роберте Генине и с готовностью отвечавшего на все вопросы.

- 1 Пер. с немецкого по: Paul Klee, Tagebücher 1898–1918, textkritische Neuedition hg. von der Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, bearb. von Wolfgang Kersten, Stuttgart/Teufen 1988, Nr. 902, S. 319.
- 2 Там же.
- 3 Susanne Kaufmann, Die «Künstlervereinigung Sema». Eine Künstlergruppierung zwischen expressionistischer Kunstauffassung und den Mechanismen des Kunstmarktes, Magisterarbeit, Fakultät für Geschichts- und Kunstwissenschaften der Ludwig-Maximilians-Universität München, München 2008 (<http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:vbv:19-epub-12181-9>), S. 7 f. und Anh. Nr. 2, 3.
- 4 См. репринт каталога выставки группы «Зема» в: Kaufmann 2008 (см. прим. 3), Anh. 42, S. 160.
- 5 См. документацию выставочного каталога в: Rosel Gollek, Der Blaue Reiter im Lenbachhaus München. Kat. der Slg. in der Städtischen Galerie, München 1974, S. 276–281, здесь S. 277.
- 6 Klee 1988 (см. прим. 1), Nr. 899, S. 315.
- 7 См. репринт папки Зема в: Kaufmann 2008 (см. прим. 3), Anh. 41, S. 142 ff.
- 8 См. письмо Пауля Клее Альфреду Кубину от 12.12.1911 в: Ausst.-Kat. Paul Klee. Das Frühwerk. 1883–1922 (München, Städtische Galerie im Lenbachhaus), hg. von Armin Zweite, München 1979, S. 82 f.
- 9 Eberhard W. Kornfeld, Paul Klee. Verzeichnis des graphischen Werkes, Bern 2005, Nr. 42, S. 120 f., Nr. 43, S. 122 f.
- 10 См. Catalogue raisonné Paul Klee, Bd. 1, 1883–1912, hg. von der Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, Bern 1998, Nr. 715, 716, 717, 718.
- 11 См. письмо Пауля Клее Эрнсту Зондерэгеру, 24.1.1912, цит. по: Kornfeld 2005 (см. прим. 9), S. 122.
- 12 См. Catalogue raisonné 1998 (см. прим. 10), Nr. 686. Работа не сохранилась; в своем рукописном каталоге Пауль Клее в свое время записал: «Оригинал предназн. для папки Зема». Этот лист имеет схожие технические характеристики с двумя городскими пейзажами — «Вид на площадь» (1912, 10) и «В квартале вилл» (1912, 11).
- 13 Klee 1988 (см. прим. 1), Nr. 925, S. 336.
- 14 Там же, Nr. 790, S. 251.
- 15 См. список выставок в наст. каталоге.
- 16 См. статью А. Родионова в наст. каталоге, с. 23.
- 17 Там же, с. 29.
- 18 Klee 1988 (см. прим. 1), Nr. 896, S. 312 f.
- 19 См. Michael Baumgartner, «Es ist an «Candide» ein Höheres, was mich anzieht», in: Ausst.-Kat. Franz Marc. Paul Klee. Ein Dialog in Bildern (Kochel, Franz Marc Museum, Halle, Kunstmuseum Moritzburg, Bern, Zentrum Paul Klee), hg. von Michael Baumgartner, Cathrin Klingsöhr-Leroy und Katja Schneider, Wädenswil 2010, S. 51 f.
- 20 См. Kaufmann 2008 (см. прим. 3), Anh. 28, S. 125.
- 21 Там же (пер. с немецкого).
- 22 Fritz von Ostini, Sema, in: Münchner Neueste Nachrichten, 65. Jg., Nr. 206, 23.4.1912, Morgenblatt, перепечатано в: Kaufmann 2008 (см. прим. 3), Anh. 27, S. 124 (пер. с немецкого).
- 23 Сообщено Алексеем Родионовым.
- 24 См. Catalogue raisonné 1998 (см. прим. 10), Nr. 765.
- 25 См. Josef Helfenstein, «Die kostbarsten und persönlichsten Geschenke». Der Bildertausch zwischen Feininger, Jawlensky, Kandinsky und Klee, in: Ausst.-Kat. Blaue Vier. Feininger. Jawlensky. Kandinsky. Paul Klee (Kunstmuseum Bern, Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen), hg. von Vivian Endicott Barnett und Josef Helfenstein, Köln 1997, S. 79–136; Nachwort. «Wenn Ihnen etwas von diesen Sachen gefallen wird, bitte ich Sie zu behalten». Der Bildertausch von Paul Klee mit Alexej Jawlensky und Marianne Werefkin, in: «In inniger Freundschaft». Alexej Jawlensky. Paul und Lily Klee. Marianne Werefkin. Der Briefwechsel, hg. vom Zentrum Paul Klee, Bern, Stefan Frey und Katja Förster, Zürich 2013, S. 247–274.
- 26 Письмо Пауля Клее Лили Клее, 28.3.1902, в: Paul Klee. Briefe an die Familie. Bd. 1. 1893–1906, hg. von Felix Klee, Köln 1979, S. 219–220, здесь S. 220 (пер. с немецкого).
- 27 Hans von Marées, Kgl. Kunstaustellungsgebäude am Königsplatz, München 23.12.1908–10.2.1909.
- 28 Klee 1988 (см. прим. 1), Nr. 847, S. 285 (пер. с немецкого).
- 29 См., например, Catalogue raisonné 1998 (см. прим. 10), Nr. 291, 423; Catalogue raisonné Paul Klee, Bd. 2, 1913–1918, hg. von der Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, Bern 2000, Nr. 1548.
- 30 См., например, Catalogue raisonné 1998 (см. прим. 10), Nr. 363, 413, 430.
- 31 Catalogue raisonné Paul Klee, Bd. 3, 1919–1922, hg. von der Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, Nr. 2531.
- 32 Почтовая открытка от Роберта Генина Паулю Клее, 7.5.1914, Zentrum Paul Klee, Bern, дар семьи Клее (пер. с немецкого).
- 33 Polizeimeldebogen von Robert Genin, Stadtarchiv München, PMB G/C/K 162.
- 34 Письмо Пауля Клее Лили Клее, 24.8.1918, в: Paul Klee. Briefe an die Familie. Bd. 2. 1907–1940, hg. von Felix Klee, Köln 1979, S. 934. Здесь Клее ведет речь о номере журнала «Das Kunstblatt» (Das Kunstblatt, 2. Jg., H. 7, Juli 1918), среди авторов которого он опознал одного из гостей Генина. Именем «д-р Антанта» Клее вероятно намекает на весьма актуальное в 1918 году название альянса государств-победителей в Первой мировой войне. Зашифрованный таким образом человек в действительности должен быть одним из следующих: Альберт Штеффен, Карл Джоэль, Ганс Мюлештайн, Ганс Грабер, Даниэль Анри [= Даниэль Анри Канвайлер].
- 35 Об Альфреде Майере см. Irene Dütsch, Alfred Mayer — Ein Mäzen im Umkreis des «Blauen Reiter». Hinter den Kulissen der Münchner Boheme, in: Jahrbuch des Historischen Vereins Murnau, Murnau 2004, S. 69–124. Alfred Mayer, Robert Genin, in: Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker, hg. von Ulrich Thieme, Bd. 13, Leipzig 1920, S. 390.
- 36 Fritz Burger, Robert Genin — München, in: Deutsche Kunst und Dekoration, Jg. XVII, Januar 1914, H. 4, S. 289–296. Ders., Cézanne und Hodler. Einführung in die Probleme der Malerei der Gegenwart, München 1913, S. 118 f.
- 37 Klee 1988 (см. прим. 1), Nr. 924, S. 336 (пер. с немецкого).
- 38 Письмо Лили Клее Габриэле Мюнтер, 7.12.1915, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München (пер. с немецкого). Письмо относится к переписке между Паулем Клее и Василием Кандинским, которая готовится к публикации: Paul Klee und Wassily Kandinsky. Der Briefwechsel, hg. von Christine Hopfengart.
- 39 Сообщено Алексеем Родионовым.
- 40 Об отношении Клее к музыке и его музыкальной жизни в Мюнхене см. выст. каталог: Paul Klee. Musik und Theater in Leben und Werk (München, Galerie Thomas), hg. von Christine Hopfengart, Köln 2018.



- 41 Christine Hopfengart, Paul Klee. Musikalisch unterwegs. München 1898–1921, in: Ausst.-Kat. Paul Klee 2018 (как Прим. 40), S. 161–199, здесь 182–184.
- 42 Письмо Лили Клее Марианне Веревкиной, 22.8.1918, в: Innige Freundschaft 2013 (см. прим. 25), S. 60 (пер. с немецкого).
- 43 Klee 1988 (см. прим. 1), Nr. 904, S. 320 (пер. с немецкого).
- 44 Christine Hopfengart, Klee. Vom Sonderfall zum Publikumsliebbling, Bern 2005, S. 26–36.
- 45 Wilhelm Hausenstein, Die Graphische Ausstellung der Neuen Sezession (Galerie Caspari), in: Münchner Neueste Nachrichten, 71. Jg., Nr. 141, 18. März 1918, S. 2 (пер. с немецкого).
- 46 Klee 1988 (см. прим. 1), Nr. 1109, S. 456 (пер. с немецкого).
- 47 См. записи Генина в гостевой книге Нины Кандинской, которую та завела в 1922 году в Берлине. Воспроизведена в: Christian Derouet, Jessica Boissel, Kandinsky. Oeuvres de Vassily Kandinsky (1866–1944), Collections du Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris 1984, S. 490, Abb. f 3, f 4.
- 48 Почтовая открытка от Роберта Генина Паулю Клее, 30.1.1923, Zentrum Paul Klee, Bern, дар семьи Клее. Текст открытки (пер. с немецкого): *«Дорогие г-жа и г-н Клее, я все-таки очень надеюсь снова с вами увидеться. В пятницу вечером у меня собираются друзья, Шагал очень хотел бы с вами познакомиться. Могли бы вы не занимать этот вечер? Жду вашего ответа. Сердечно ваш Генин»* [Адрес: Grunewald Kunz-Buntschuhstraße 12].
- 49 Почтовая открытка от Роберта Генина Паулю Клее, 13.2.1923, Zentrum Paul Klee, Bern, дар семьи Клее (пер. с немецкого).
- 50 См. статью А. Родионова, стр. 47 и далее.