

УДК 7.07

DOI: 10.17223/22220836/32/25

А.Н. Сенокосова

ВЛИЯНИЕ РОССИЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ НА ХУДОЖЕСТВЕННУЮ САМОИДЕНТИФИКАЦИЮ ВАЛЬТЕРА ШПИСА В ПЕРИОД ЭМИГРАЦИИ В ГЕРМАНИИ (1919–1923)

Универсальное и разнообразное творческое наследие Вальтера Шписа (1895–1942) представляет собой уникальный феномен, расширяющий взгляд на проблему трансформации национальной идентификации художника, утратившего свою изначальную родину. В статье рассмотрены основные вехи формирования художественной идентичности В. Шписа, включая профессиональную и национально-культурную составляющие, выявлены взаимосвязи немецкого периода жизни с российским этапом – воспитанием, традициями, кругом общения. Влияние российской культурной среды на мировоззрение художника прослежено автором на материале живописных и графических произведений, особенностях их тематики и характере интерпретации мастером современного ему историко-культурного контекста.

Ключевые слова: Вальтер Шпис, идентичность, искусство русского зарубежья, культура Урала, экспрессионизм, магический реализм.

Творческая биография Вальтера (Вали) Шписа (Walter / Valya Spies, 1895–1942), художника, музыковеда, этнографа, режиссера, изначально связана с Россией, где он родился, впервые осознал себя художником и духовную связь с которой сохранил в годы послереволюционной эмиграции – сначала в Германии (1919–1923), затем в экзотической Индонезии (1924–1942). Проявив себя в зарубежные годы жизни как транснациональный мастер, внесший значительный вклад в культуру индонезийского острова Бали, он оставался внутренне близок российскому искусству до конца, сохраняя яркие визуальные воспоминания о многонациональной России, питавшие его творчество.

Универсальное творчество Вальтера Шписа представляет собой уникальный феномен, расширяющий взгляд на проблему трансформации культурной и национальной идентификации художника-эмигранта, утратившего родину и вынужденного адаптироваться в чужой социокультурной среде. Идентичность этого художника плодотворно рассматривать в контексте западных и восточных межнациональных взаимодействий. Однако в зарубежных исследованиях творчество Шписа, как правило, рассматривается только в русле немецкого или индонезийского контекстов, исключая его русские корни. Начиная с первой биографии в письмах под редакцией Х. Родюса «Вальтер Шпис: красота и богатство жизни» [1] и его совместной работы с Дж. Дарлингом «Вальтер Шпис и балийское искусство» [2], заканчивая публикациями современных исследователей – Дж. Стоуэла [3], С. Веснер, М. Хичкока, И.Н. Дарма Путры [4], М. Соджимы [5], авторы однозначно причисляют его к немецкой культуре, отмечают его важный вклад в индонезийское искусство. Между тем творческая идентификация В. Шписа в зару-

бежный период жизни во многом обусловлена его российским опытом – воспитанием, культурными традициями, кругом общения¹.

Родившись 15 сентября 1895 г. в Москве в обеспеченной семье крупного промышленника и почетного немецкого консула Леона Шписа (Leon Spies, 1858–1921) и его супруги Марты фон Моля (Martha von Mohl, 1863–1946)², Вальтер воспитывался в очень благоприятной творческой и интеллектуальной атмосфере. Московский дом его родителей, обрусевших немцев (поныне находится в Большом Спасоглинищевском переулке), был открыт для широких художественных кругов. Гостями часто бывали известные музыканты и писатели, среди которых А. Скрябин, С. Рахманинов, М. Горький и многие другие. В семье Шписов с большим пиететом относились к русской культуре и ее традициям: Вальтер, его братья Бруно (Bruno Spies, 1888–1965) и Леон (Leon Spies, 1899–1965), сестры Маргарет (Daisy Spies, 1905–2000) и Ирен (Ira Spies, 1889–1981) с детских лет хорошо знали русскую историю, литературу и фольклор, свободно говорили и читали на русском языке. Вальтера в семье называли на русский манер Валентином, его сестру Ирен – Ирой, а брата Леона – Львом. Впоследствии, находясь уже в эмиграции, художник нередко использовал в неофициальном общении и письмах свое русское имя Валя.

Леон и Марта Шписы поддерживали увлечения детей изобразительным искусством и музыкой, причем в детские годы Вальтер отдавал предпочтение музицированию, осваивал игру на фортепьяно, мечтал стать знаменитым пианистом. Его младший брат Лев вспоминал позднее: «Очень занятная музыкальная обстановка была в доме родителей, в который были вхожи лучшие музыканты всех стран. Богатый опыт посещения московских концертных залов с сенсационными премьерами Прокофьева и Скрябина были решающими впечатлениями того времени» (цит. по: [1. Р. 586]).

¹ Кратко эта проблема затрагивается в статьях автора: *Senokosova A. The artistic life of Bali in the 1930-s in the context of the creative activity of the Russian-German artist Walter Spies // Special Issue in INFORMATION-An International Interdisciplinary Journal. 2016. September. Vol. 19, Iss. 9B. P. 4017–4024; Eadem. The Association of Balinese Artists Pita Maha (Bali, Indonesia) in the 1930-s : Between East and West // International Journal of Management and Applied Science (IJMAS). 2018. Vol. 4, Iss. 2. P. 21–24.*

² История семьи Шписов в Российской империи насчитывала не одно десятилетие. Дед художника Роберт Шпис (Robert Spies) жил в России с 1846 г., был основателем фирмы «Spies & Stucken», которой принадлежали предприятия сахарного производства в Киевской и Подольской губерниях. По данным М.Н. Барышникова и К.К. Вишнякова-Вишкевецкого, в 1859 г. компания «Шпис и Стукен» «входила в число крупнейших фирм-экспортеров Петербурга по импортным и экспертным операциям» [6. С. 46]. Р. Шпис «играл видную роль в московском биржевом комитете, занимал пост директора московской конторы Государственного банка» [7. С. 82]. В 1871 г. он стал почетным консулом Германии в России, что дало ему право на потомственное почетное двойное гражданство (получил в 1872). Его сыновья, Леон (1858–1921), Альберт (1859–1930), Георг (1861–1926) и Рудольф (1874–1958), продолжили дело отца. Компания «Шпис, Стукен и Ко» расширила свое присутствие в Российской империи, включив Северный Кавказ. Отец художника, Леон Робертович, принимал участие в благотворительной деятельности, был в числе руководителей московской организации «Попечительство о бедных» и вице-президентом Евангелического госпиталя в Москве. По материнской линии прапрадедом Вальтера был выходец из Шотландии Джон Парланд (1758–1842), большую часть жизни проживший в России. Прадед, Александр Парланд (ок. 1800–1880), имел много детей, среди которых – Ольга (родилась ок. 1841) и Альфред (1842–1919), впоследствии знаменитый архитектор, академик. Ольга была замужем за Людвигом фон Модем, с которым они после свадьбы проживали в Неаполе (Италия), где у них родилась дочь Марта (1863–1946) – будущая мать Вальтера. Рано потерявшая отца, семилетняя Марта вместе с матерью и другими детьми переехали в Санкт-Петербург в 1870 г. Архитектор А.А. Парланд принимал большое участие в жизни овдовевшей сестры, способствовал ее устройству преподавателем английской литературы в Смольный институт.

Мальчик серьезно увлекался естественными науками, что давало ему материалы и для художественного творчества. В 1939 г. он признавался: «Я вырос в „грандиозной“ атмосфере богатой довоенной России. По словам матери, маленьким ребенком меня интересовали животные: они были единственным, что я рисовал. Я помню, как в загородном доме в подмосковном Неклюдово бегал с лягушками, ящерицами и змеями в кармане, которых я любил доставать при любой возможности: даже за обеденным столом, к ужасу моих родителей и их гостей. Я собирал всех насекомых: и больших, и маленьких – бабочки, жуки, стрекозы – все веранды нашего большого загородного дома были заставлены аквариумами и террариумами. Эта любовь к природе и страстный интерес ко всем естественным наукам остались со мной на всю жизнь, и, вероятно, я должен был быть ботаником или зоологом» (цит. по: [2. Р. 9]).

Это признание можно считать ключом к пониманию личности Вальтера Шписа. Жизнь природы, ее бесконечное разнообразие стали едва ли не основными элементами его дальнейшей творческой практики, нашли плодотворное выражение в индонезийский период в этнографических трудах, в живописных и графических произведениях, наполненных таинственной атмосферой лесов, причудливыми растениями и животными.

Пятнадцатилетним подростком в 1910 г. Вальтер отправляется в Дрезден для обучения в закрытой мужской гимназии с художественным профилем Витсхум (Vitzthum-Gymnasium, основана в 1828 г.). Сложно говорить об его художественных интересах или влияниях в эти годы: сохранилось лишь несколько портретных графических работ («Автопортрет», 1910 и др.) и ряд акварельных пейзажей, носивших явно ученический характер. Занятия искусством в Германии прервала Первая мировая война, заставшая Вальтера на летних каникулах в Москве, где годом позже он, немец по документам, был арестован и принудительно отправлен в лагерь для интернированных, расположенный в башкирском городке Стерлитамак на Южном Урале¹.

С годами жизни на Урале (1915–1918) связаны первые творческие озарения художника. Впоследствии он неоднократно говорил об этом периоде как о поворотном в своей судьбе. Мысли и чувства Шписа находят отражение в многочисленных письмах родным, отчасти позволяющих оценить взгляды на искусство начинающего художника. Характерно, что его переписка с друзьями и семьей не содержит никаких признаков беспокойства или жалоб на тяготы жизни арестанта вдали от цивилизации. Напротив, Вальтер с восторгом рассказывает своим близким о живописных путешествиях по Башкирии и окрестным регионам, ярких эмоциональных ощущениях. По словам Дж. Стоуэла, имевшего возможность внимательно познакомиться с многочисленными письмами художника из Стерлитамака на немецком языке, Шпис пишет в них о «поразительном чувстве дома, об отказе от идеи стремиться к неуловимым целям в будущем, о радости „получения“ от настоящего момента всего того, что он может предложить; о прелести адаптации в окружающем пространстве, подобной хамелеоновской, и о праздновании ду-

¹ Стерлитамак – город в Уфимской губернии, число жителей которого в 1916 г. составляло 17,9 тыс. человек. Население отличалось межнациональным составом (башкиры, татары, русские, киргизы, чувашы, удмурты, немцы и другие народы) и религиозной толерантностью: официальные религии – ислам и христианство – совмещались с языческими традициями.

ха в каждый происходящий момент» [3. Р. 31]. Исследователь резюмирует, что художник переживал свою жизнь в Стерлитамаке «как самый счастливый человек» [Ibid.].

В новой среде обитания художник искал и находил общечеловеческие объединяющие ценности. Он погружается в изучение башкирских мифов и сказаний, в которых видит выражение духа народа, в начале XX в. по-прежнему связанного с кочевыми традициями. Исследователи башкирской культуры Р.Г. Кузеев и Е.С. Данилко полагают, что «обычаи, обряды и верования башкир были напрямую связаны с кочевыми традициями, а полукочевое скотоводство по-прежнему оставалось одним из важных видов деятельности сельского населения Башкирии» [8. С. 484]. Занимаясь повседневными делами вместе с местными жителями (выпасом домашнего скота, рыбалкой), Шпис внимательно наблюдал за их жизнью, записывал народные сказания, песни, сохранившиеся надолго в его музыкальной памяти. Изучая местные песни и мелодии, он признавался: «Я никогда ничего столь прекрасного раньше не слышал» [3. Р. 32]. Ему оказалось близко свойственное башкирам восприятие природы как некой живой сущности, обладающей сакральной силой и как следствие почитание ими воды, земли, гор, растений; их отождествление людей со священными животными и возможность их взаимного перевоплощения. В системе народных верований башкир он обращает внимание на огромное значение духов и демонов. По наблюдениям современного исследователя С.И. Руденко, «у башкир каждая вещь имеет своего духа-хозяина (эйе), и каждый дух называется тем предметом, в котором он обитает» [9. С. 22]. Все это вызывало в молодом художнике не только исследовательский интерес, но и давало импульсы для творчества.

В Башкирии Шпис много занимался рисованием с натуры, отдавая предпочтение зарисовкам или орнаментальным стилизациям. Один из первых рисунков этого периода подписан 15 октября 1915 г. («Стерлитамак»), выполнен карандашом в натуралистической стилистике и фиксирует жилище художника – обычный, ничем не примечательный деревянный дом, характерный для башкирской провинции. Однако из писем известно, что художник обустроился в нем с достаточным комфортом, самолично оформив интерьер в духе кочевого колорита: подушки, покрывала, вышитые пышными узорчатыми орнаментами, традиционные ковры, утварь местных мастеров – каждая деталь обстановки была тщательно им продумана.

Большая часть изобразительных опытов Шписа этих лет восходит к метаморфозам и гротесковой орнаментации символистского характера. В рисунках художника нередко использованы элементы традиционного башкирского орнамента, из которых он создает зоо- и антропоморфные изображения. Так, он изобретательно модифицирует рогообразный орнаментальный элемент – кускар, один из устойчивых знаков-символов кочевого народа. Как и традиционные башкирские орнаменты, графические стилизации Шписа симметричны по композиционному построению. В них он также часто использует как основную конструктивную форму треугольник, реже – ромб. Обе эти фигуры в башкирском орнаменте являются символическим изображением глаза и распространенной формой оберега (треугольник изображает глаз в профиль, ромб – в фас). Такое акцентирование глаз, которые у башкир наделялись магической силой, можно встретить во всех основных листах

уральского периода. Традиционный мотив в стилизованных композициях перестает быть просто декоративным украшением поверхности, превращается в графический символ, приобретающий новую семантику: сакральные и эстетические начала трактуются художником как единая стихия.

Некоторые рисунки художника этого периода своей конструктивностью и обобщенностью сближаются с работами Давида Бурлюка (1882–1967), жившего в Башкирии (в деревне Иглино близ Уфы) в 1915–1918 гг., т.е. практически в это же время. Возможно, Вальтер был знаком с громким творчеством «отца русского футуризма» еще раньше, в Москве.

В немногочисленных сохранившихся работах Шписа 1915–1918 гг. еще нет стилистической определенности, но чувствуется готовность автора к творческим трансформациям. Вероятно, его культурно-художественная самоидентификация обозначилась именно в эти годы. Исследователи С. Вернер и М. Хичкок правомерно считают, что «духовная сущность, которая стала отличительной чертой творчества Шписа, во многом связана с его опытом жизни на Урале, что определило его стремление к проникновению в суть явлений, интерес ко всему, что сопряжено с мифическим и сакральным» [4. Р. 241]. Более того, сам художник признавался, что его движение в изобразительном искусстве шло от абстрактных композиций раннего немецкого периода, заполненных треугольниками, линиями, плоскостями, под влиянием экспрессионистов и футуристов, к фигуративной предметной живописи, в которой реальная действительность преобразовывалась им в духе своеобразной версии реализма [5. Р. 66].

Связанная с революционными событиями в России эмиграция В. Шписа в 1919–1923 гг. в Германию ознаменовала новый творческий период в его жизни. В эти годы он продолжил общение с немецкими экспрессионистами, с которыми его объединяло стремление «изображать не человека, переживающего эмоцию, а саму эмоцию, таким образом „овеществляя“ её» [10. С. 16]. Позднее он сблизился с художниками немецкой «новой вещественности» (Neue Sachlichkeit) – Отто Диксом (O. Dix, 1891–1969), Георгом Гросом (G. Grosz, 1893–1959), Максом Бекманом (M. Beckmann, 1884–1950) и другими, чье творчество было своеобразной реакцией на абстрактные тенденции экспрессионизма. Художники этого направления своей основной целью ставили возвращение к предметному миру в искусстве.

В 1919 г. в Дрездене, где жили родственники Шписа, для совершенствования профессиональных навыков он посещал вольнослушателем Академию художеств, где познакомился с ее профессором, известным экспрессионистом Оскаром Кокошкой (O. Kokoschka, 1886–1980), который стал его близким другом на многие годы. Биограф австрийского мастера так характеризует их дружбу: «Шпис проводил много времени с Кокошкой в обсуждениях искусства, в попытках исследовать границы между живописью, танцем и театром. Кокошка был начитан и имел широкие интересы; как историк-любитель, философ и социолог, он, казалось, нашел в Шписе родственную душу» [11. Р. 436].

Некоторое время Вальтер провел в местечке Хеллерау (Hellerau), ставшем в начале XX в. одним из главных центров нового танцевального искусства, созданным Э. Ж. Далькрозом (E.J. Dalcroze, 1865–1950) и его последователями. Здесь он не только изучал историю танца, занимался хореографией

и музыкой, но и работал в мастерской Хедвиги Йенихен-Верман (H. Jaenischen-Woermann, 1879–1960), которая в короткий дрезденский период жизни обратилась к рисунку и живописи в духе «новой вещественности».

В 1920 г. Шпис переехал в Берлин, именно в это время приобретший статус художественной столицы Германии, где проходили самые громкие авангардные выставки. Художник и здесь оказался в культурном эпицентре, общался со многими выдающимися деятелями искусства: композиторами Ф. Бузони (F. Busoni, 1866–1924) и А. Шнабелем (A. Schnabel, 1882–1951), скульптором А. Архипенко (A. Arhipenko, 1887–1964) и его будущей женой Гелой Форстер (Angelika Bruno-Schmitz, Gela Forster, 1892–1957), архитектором В. Гропиусом (W. Gropius, 1883–1969), киноактером Ч. Чаплином (C. Chaplin, 1889–1977, позднее приезжал к нему в Индонезию на о. Бали) и др. С кинорежиссером Фридрихом Мурнау (F. Murnau, 1888–1931) у художника сложились не просто дружеские отношения, но и творческое сотрудничество: в 1921 г. он принял участие в качестве декоратора в съемках культового фильма «Носферату. Симфония ужаса» («Nosferatu, eine Symphonie des Grauens»)¹.

Художественная среда Берлина в тот период была затронута влиянием многих талантливых представителей русской эмиграции и увлечена темой русской революции, что не могло не вызвать у Шписа обострения интереса к российской тематике в живописи. Он плодотворно работает над привезенным с Урала разнообразным творческим материалом в студии-мастерской, организованной для него Ф. Мурнау в Грюневальде, пригороде Берлина.

Живописное творчество художника этого времени отмечено тяготением к формальным принципам «новой вещественности». Его версия этого художественного направления была определена теоретиком экспрессионизма Францем Рохом (F. Roh, 1890–1965) как «магический реализм». Искусствовед, с интересом следивший за художественной карьерой Шписа, первым связал его основные работы начала 1920-х гг. («Карусель», 1922; «Фигуристы», 1922; «Башкирский пастух», 1923) с этим явлением в ряду таких имен, как О. Дикс и Г. Грос². Их объединяло стремление упорядочить мир хаоса, в который оказался погружен современный человек, с помощью подчеркнутых статичных композиций, определенности осязательности форм.

Некоторые живописные произведения Шписа берлинского периода, имеющие явный автобиографический подтекст, дают представление не только о развитии стилистики его живописи, но и о его мироощущении в Германии. Так, картина «Прощание» (1921), с выраженными чертами «ноктюрна» – пейзажа в сумерках, наполнена мягкой поэзией и тонкой самоиронией. Влюбленные расстанутся после ночной прогулки: дама машет с балкона, ка-

¹ «Носферату» – знаменитый фильм ужасов, снятый Ф. Мурнау в 1921 г. и выпущенный на экраны в 1922 г., первая из сохранившихся ныне экранизаций романа «Дракула» (1897) Б. Стокера (B. Stoker, 1847–1912). По мнению Ж. Лурселля, «„Носферату“ стоит у истоков фундаментального направления в кинематографе... и представляет собой метафизическую кинопоэму, в которой борьба добра и зла противопоставляется без какого-либо морализаторства» [Лурселль Ж. Авторская энциклопедия фильмов / пер. С. Козина. Т. 2. СПб., М.: Rosebud Publishing, 2009. С. 91]. Впрочем, имя В. Шписа в титрах фильма не значилось.

² Ф. Рох выявил основные оппозиции постэкспрессионизма и магического реализма: динамизм экспрессионизма сменяется статикой магического реализма, деформациям противопоставлена точность, монументальным формам – миниатюрность, а вместо диагоналей появляются прямые углы (см. подробнее: [12. P. 119–120]).

валер галантно снимает шляпу. Ракурс снизу вверх открывает вид на крыши крошечных домов с аккуратными маленькими деревянными заборами и воротами. Четкое деление изображения на диагональные и вертикальные плоскости, контрастная свето-теневая моделировка полотна и миниатюрная манера передачи форм придают произведению ощущение ирреальности в духе «магического реализма». Но также отчасти в ней есть близость картинам Марка Шагала (1887–1985), с работами которого Шпис познакомился еще в России непосредственно перед эмиграцией в Германию. В 1919 г. в письме отцу он писал: «Шагал и Клее – вот люди, которые восхищают. Шаггал – свободой воображения, Клее – своей деликатностью. Какая чистота и наивность чувствуется в них обоих!» (цит. по: [1. Р. 49]). Переключаясь с Шагалом ощутима и в картине «Черный дрозд» (1920): в ее своеобразной гротескной образности и особой праздничности.

Характерный русский мотив – традиционная уличная ярмарка из тех, что Шпис мог видеть в Москве или Стерлитамаке, неожиданно появляется в картине «Карусель» (1922). Художник через тематическое обращение к обрядово-зрелищному феномену ярмарки словно актуализирует свою принадлежность к народной культуре. Однако картина наполнена странной атмосферой: укрупненные лица персонажей с акцентированной мимикой и жестами в верхнем регистре композиции противопоставлены мелким фигурам людей, размещенным внизу. На ярмарочных киосках хорошо читаемы названия на русском языке: «Игрушки» и «Американская борьба». Хотя Шпис был чужд открытым политическим высказываниям, нельзя счесть случайным появление на полотне этих надписей, искаженных лиц и фигур, расположенных вокруг карусели, подвешенных в палатке марионеток и борцов в правой нижней трети картины, передающих общее зловещее настроение современной художнику ситуации.

Нарастающее внутреннее напряжение еще более ощутимо в картине «Фигуристы» (1922), в которой вновь используется ракурсное построение снизу вверх. В ней холодный искусственный свет, резко очерченные ряды синих елей задают драматический, эмоциональный настрой. В полотне ощутимо то настроение, которое С. Даниэль удачно определяет как «пластически выраженное одиночество»¹: фигуры внутренне разобщены, замкнуты в горделивой самодостаточности, которая не позволяет им войти в эмоциональное общение с другими персонажами.

Европейский культурный контекст обострил духовные связи Шписа с Россией. Так, картина «Башкирский пастух» (1923) явно восходит тематикой к годам жизни на Урале. В ней запечатлен простой, почти пасторальный мотив: старый пастух, сидящий в прохладной тени, играет на курае – башкирском национальном духовом инструменте. Простирающаяся на переднем плане долина доходит до холмов, изображенных в верхней части картины, и оставляет лишь узкую полосу неба. Это композиционное построение, словно связывающее земной и небесный миры, будет встречаться в поздних работах Шписа, созданных уже в Индонезии. Например, в известной картине «Пейзаж и его дети» (1939) рождается схожее пантеистическое восприятие приро-

¹ См. подробнее: Даниэль С.М. Искусство видеть: о творческих способностях восприятия, о языке линий и красок и о воспитании зрителя. Л.: Искусство, 1990. 223 с.

ды, прекрасной во всем многообразии ее явлений: от величественных деревьев до самого маленького листа или травинки.

Практически накануне отъезда в Индонезию художник написал картину «Тюрингский лес» (1923). В ней лаконичное композиционное решение объединяет два главных образа: одинокого путника, поднимающегося в гору и тянущего за собой сани с грузом, и будто расступающийся перед ним суровый зимний лес, заполняющий все видимое пространство. Сказочные заросли Тюрингии, написанные Шписом в наивной стилистике с тщательной геометризацией прорисовкой хвойных ветвей, парадоксальным образом напоминают леса далекой Башкирии. Всеобщая аллегория судьбы художника, преодолевающего жизненные невзгоды и осознанно выбравшего нелегкий путь к вершинам, обрастает дополнительными смыслами, связанными с легендами и сказками Тюрингского леса, краткий смысл которого Гете с свое время передал короткой фразой: «Здесь, как в раю».

Названные работы отражают последовательность изменений в мировоззрении мастера, ощутившего со временем острое несоответствие чувства настоящей свободы, которую он постиг на Урале, современной европейской действительности. Он постепенно близился к переломному моменту жизни, обусловленному его желанием уехать из Германии. По точному замечанию Дж. Стоула, «идея покинуть Европу возрастала в нем соразмерно тому, как росло общественное признание его как художника» [3. Р. 58].

Действительно, в Германии художественная карьера Шписа развивалась вполне успешно, о чем свидетельствует его активная выставочная практика. В 1919 г. молодой художник принял участие в первой выставке только что созданного Дрезденского сецессиона (Dresdner Sezession), члены которого представляли социально-ориентированное искусство, тяготеющее к экспрессионизму. В 1922 г. в Берлине Шпис представил несколько работ, связанных с российской тематикой, на выставке Ноябрьской группы (Novembergruppe)¹. В марте–апреле 1923 г. на ежегодной выставке Голландской художественной гильдии (Hollandsche Kunstenaars Kring) в музее Стеделек (Stedelijk) в Амстердаме, а затем в том же году в частной галерее Клейкам (Galerie Kleijkamp) в Гааге Шпис показал основные работы, созданные в Германии². В этот период художник получил от критика Ф. Роха предложение участвовать в выставке «магических реалистов» вместе с О. Диксом, К. Менсом (С. Mense, 1886–1965), Г. Шримпфом (G. Schrimpf, 1889–1938) и Г. Гроссом. Но Вальтер был уже мыслями далеко от западного мира. Одновременно с обсуждением деталей мероприятия в переписке с Рохом он искал возмож-

¹ Ноябрьская группа (нем. Novembergruppe) – объединение немецких художников-экспрессионистов, созданное М. Пехштейном (М. Pechstein, 1881–1955) и Ц. Клейном (С. Klein, 1876–1954) в 1918 г. Участники ее были в большей степени связаны общими идеями социалистического толка, чем стилями в искусстве: их основной задачей было способствование сокращению дистанции между официальным искусством и людьми, искусственно выстроенной государственной системой. Шпис разделял не все взгляды группы, зачастую радикальные. Например, в 1920 г. после погрома членами группы Дрезденской картинной галереи в связи с Капповским путчем он поддержал призыв О. Кокошки «ставить искусство выше политики» [3. Р. 53]. К 1922 г., однако, в группу уже входило большое количество художников, которые могли просто считаться принадлежащими к авангардизму.

² На выставках в Амстердаме и Гааге в 1923 г. экспонировалось 11 картин: «Приключение г-на Снippetти» (1919); «В Бескидских горах» (1920); «Процессия» (1920); «Трансформационное изменение» (1920); «Прощание» (1921); «Карусель» (1922); «Фигуристы» (1922); «Башкирский пастух» (1923); «Шпреевальд» (1923); «Татарский праздник» (1923) и «Тюрингский лес» (1923).

ность покинуть Европу. Художник писал в этот период: «...после Башкирии я не чувствую себя в Европе как дома. Чтобы обрести чувство принадлежности здесь, я должен оставить то, что со мной было там (в Башкирии), что составляет все мое существо, так или иначе продать себя. Вместо этого я предпочту „уйти“ от всех этих людей и попытаться найти для себя новую обитель» (цит. по: [3. Р. 62]).

Несмотря на явное одобрение его деятельности художественной критикой и плодотворное общение с широким кругом творческих людей, Шпис внутренне все более отдалялся от немецкой культурной среды. Согласимся с исследователем М. Соджимой, которая считает, что «на пути к обретению своего собственного стиля и индивидуальности в Германии он (Шпис) понял, что его чувства были сформированы другой культурой. Несмотря на то, что он был дружен с Нольде, Пехштейном, Гросом и другими экспрессионистами, Шпис никогда не испытывал полного чувства принадлежности к общим с ними идеям» [5. Р. 62]. Действительно, российское прошлое и воспоминания о нем не позволяли немецкому по своему происхождению художнику идентифицироваться с немецким искусством.

Характерные воспоминания о последней встрече с художником холодной осенью в Берлине в 1922 г. оставил О. Кокошка, остро чувствовавший «расколотость» художественного сознания друга (он и сам вскоре покинул Германию): «Валя читал по памяти стихи Пушкина, поэзией которого восхищался. Он показывал переводы народных песен и мифов, которые слышал на Урале от местных жителей, и подарил мне графический рисунок созвездия звезд в северном небе, на которое он часто смотрел во время жизни в Башкирии. Валя хотел уехать из Европы, чтобы попытаться опять встретиться с людьми, с которыми бы он мог, как тогда, во время танцевальных ритмов татар в русских степях, забыть о существовании времени или даже весь настоящий век, который только начался, но уже стал таким несчастливый» (цит. по: [1. Р. 119]).

Душевное отторжение художником надуманных ограничений, свойственных западному миру, привело его к переживанию острого личного кризиса, итогом которого стал отъезд в Индонезию в августе 1923 г.¹ Шпису удалось получить место простого моряка на корабле голландской судоходной компании, отплывавшего к индонезийскому о. Ява². Художник, с ранних лет принадлежавший российской многонациональной культуре, богатой традициями разных народов, населявших территорию Российской империи, болезненно переживал разрыв с исторической родиной, о которой никогда не забывал. Его самобытный творческий путь в Германии, а потом и в Индонезии, был во многом определен вдохновенным зарядом сверхъестественной энергии, полученной им на Урале, где он впервые познал «внутренний» Восток, своеобразный «Рай» и куда мечтал вернуться.

¹ Выбор В. Шписом в качестве страны эмиграции Индонезии был отчасти навеян экспозицией Колониального музея в Амстердаме, который он посетил в 1923 г. До этого, еще в Берлине, художник познакомился с книгой Г. Краузе «Бали: земля и люди; танцы, фестивали, храмы» (*Kruuse G. Bali: landund, Volk; Tänze, Feste, Tempel.* 1920), содержащей многочисленные фотографии индонезийского острова Бали, крайне его впечатлившие.

² Художник до конца жизни оставался в Индонезии: с 1923 по 1927 г. он жил на о. Ява, затем с 1927 по 1942 г. – на о. Бали.

В Германии на основе духовного влечения к условному идеалу и особенностям творческого пути сформировалась характерная поэтика живописи Вальтера Шписа, в которой архетипические начала, переживание тайны бытия человека, определявшие его искусство, вобрали отголоски башкирских размышлений и художественных поисков. Российский опыт дал художнику возможность и в Индонезии ощущать себя органичной частью местной культуры, адаптироваться, не потеряв своей идентичности, установить связи между восточной мудростью и западным знанием, построить мосты взаимопонимания между этими казалось бы противоречивыми явлениями.

Литература

1. Rohdius H. Schönheit und reichthum des lebens. Walter Spies. Den Haag : L.J.C. Doucher, 1964. 601 p.
2. Rhodius H., Darling J. Walter Spies and Balinese art / ed. by J. Stowell. Amsterdam : Tropical Museum, 1980. 99 p.
3. Stowell J. Walter Spies: a life in art. Jakarta : Afterhours books, 2010. 327 p.
4. Wesner S., Hitchcock M. & Darma Putra I.N. Walter Spies and Dresden: The Early Formative Years of Bali's Renowned Artist, Author and Tourism Icon // Indonesia and the Malay World. 2007. № 35 (102). P. 211–230.
5. Soejima M. Walter Spies and Weimar culture // Language Studies. Otaru University of Commerce Academic Collections. 1997. № 5. P. 59–71.
6. Барышников М.Н., Вишняков-Вишневецкий К.К. Иностранные предприниматели в Петербурге во второй половине XIX – начале XX в.: состав, торговые и промышленные операции, общественная деятельность. СПб : Книжный Дом СПБГО, 2006. 383 с.
7. Дорожкин А.Г. Немецкое участие в экономике дореволюционной России в освещении германского россиеведения конца XX – начала XXI в. // Вестник Пермского университета. История. 2010. Вып. 2. С. 82–92.
8. Башкиры / под ред. Р.Г. Кузеева, Е.С. Данилко. М. : Наука, 2015. 662 с.
9. Руденко С.И. Башкирские сказы и поверья // Археология и этнография Башкирии. Т. 5. Уфа : БФАН СССР, 1973. С. 17–31.
10. Гужин А.А. Магический реализм в контексте литературы и искусства XX века: феномен и некоторые пути его осмысления. М. : НЦ славяно-германских исследований ИСЛ РАН, 1998. 117 с.
11. Werner A., Hodin J.P. Oskar Kokoschka: the artist and his time // Art Journal. NY. 1967. № 22 (4). P. 434–444.
12. Roh F. Nachexpressionismus. Magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei. Leipzig : Klinkhardt und Biermann, 1925. P. 134.

Anastasia N. Senokosova, Scientific Laboratory of Comparative Studies of Tolerance and Recognition, Ural Federal University named after the first President of Russia B.N. Yeltsin (Ekaterinburg, Russian Federation).

E-mail: aleksandrova.2121@mail.ru

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2018, 32, pp. 254–264.

DOI: 10.17223/22220836/32/25

THE INFLUENCE OF RUSSIAN CULTURE ON THE ARTISTIC SELF-IDENTIFICATION OF WALTER SPIES IN THE PERIOD OF EMIGRATION IN GERMANY (1919–1923)

Keywords: Walter Spies; identity; the art of Russian emigration; culture of the Urals; expressionism; magical realism.

Walter Spies (1895–1942) was an artist and musician whose artistic path was related to Russia, Germany and Indonesia. The universal and diverse artistic heritage of Spies represents a unique phenomenon expanding the view on the problem of transformation of the national identification of an artist bereft of his original motherland. It is efficient to artistic identity of this master to regard in the context of international cooperation. However, in the foreign research, as a rule, his creative work is

seen exclusively in the light of German and Indonesian influences, almost excluding his Russian roots of an artist: starting from the first biography in letters edited by H. Rodius "Walter Spies: beauty and wealth of life" (H. Rodius "Schönheit und Reichtum deLebens, Walter Spies", 1964), finishing with publications of modern researchers – M. Hitchcock, S. Wesner, M. Soejima, J. Stowell. At the same time, artistic self-identification of Spies, was in many respects connected with the Russian stage of his life – education, traditions, social contacts. The artist was born in Moscow, in the family of a large German manufacturer Leon Spies, whose ancestors lived in Russia for more than one generation.

His original creative path was also largely defined by artistic and cultural environment during his life in Moscow and after it the Ural region one (1915–1918). After his emigration to Germany (1919–1923), Spies worked with musical and artistic material, brought from Bashkiria. This activity was reflected in his fine art. Famous art historian F. Roh was the first to connect painting of Spies with the direction of "magical realism". The development of Spies' artistic style and his world perception in Germany can be observed in the following 5 paintings with an explicit autobiographical implication, made in the Berlin period: "Farewell" (1921), "Carrousel" (1922), "Figure-skaters" (1922), "The Bashkir Shepherd" (1923) and "The Thuringian Forest" (1923). The analysis of these works outlines the consequence of significant changes in the world perception of the artist, who experienced the encouragement of Bashkir culture and felt an acute opposition between the sense of real freedom discovered in the Ural and values of modern European reality. In 1923 Spies went to Indonesia was hoping to gain his "new Ural paradise" from where he did not return to Europe. In this way, his Russian period of life and creative activity has determined not only the subjects and scale of psychological saturation of Spies' paintings, but first and foremost – the development of his sense of artistic world perception through his reverential attitude towards creative freedom.

References

1. Rohdius, H. (1964) *Schönheit und reichthum des lebens. Walter Spies* [Beauty and wealth of life. Walter Spies]. Hague: L.J.C. Doucher.
2. Rhodius, H. & Darling, J. (1980) *Walter Spies and Balinese art*. Amsterdam: Tropical Museum.
3. Stowell, J. (2010) *Walter Spies: a life in art*. Jakarta: Afterhours books.
4. Wesner, S., Hitchcock, M. & Darma Putra, I.N. (2007) Walter Spies and Dresden: The Early Formative Years of Bali's Renowned Artist, Author and Tourism Icon. *Indonesia and the Malay World*. 35(102). pp. 211–230. DOI: 10.1080/13639810701440640
5. Soejima, M. (1997) Walter Spies and Weimar culture. *Language Studies. Otaru University of Commerce Academic Collections*. 5. pp. 59–71.
6. Baryshnikov, M.N. & Vishnyakov-Vishnevetskiy, K.K. (2006) *Inostrannyye predprinimateli v Peterburge vo vtoroy polovine XIX – nachale XX vv.: sostav, torgovyie i promyshlennyye operatsii, obshchestvennaya deyatel'nost'* [Foreign entrepreneurs in St. Petersburg in the second half of the 19th – early 20th centuries: composition, trade and industrial operations, social activities]. St. Petersburg: Knizhnyy Dom SPbIGO.
7. Dorozhkin, A.G. (2010) Nemetskoe uchastie v ekonomike dorevolutsionnoy Rossii v osveshchenii germanskogo rossiavedeniya kontsa XX–nachala XXI vv. [German participation in the economy of pre-revolutionary Russia in the coverage of German Russian studies at the end of the 20th – beginning of the 21st centuries]. *Vestnik Permskogo Universiteta. Istoriya – Perm University Herald. History*. 2. pp. 82–92.
8. Kuzeev, R.G. & Danilko, E.S. (2015) *Bashkiriy* [The Bashkirs]. Moscow: Nauka.
9. Rudenko, S.I. (1973) Bashkirskie skazy i pover'ya [Bashkir tales and beliefs]. In: Kuzeev, R.G., Bikbulatov, N.V. & Mazhitov, N.A. (eds) *Arkheologiya i etnografiya Bashkirii* [Archeology and Ethnography of Bashkiria]. Vol. 5. Ufa: USSR AS. pp. 17–31.
10. Gugin, A.A. (1998) *Magicheskiy realizm v kontekste literatury i iskusstva XX veka: fenomen i nekotorye puti ego osmysleniya* [Magic realism in the context of literature and art of the 20th century: the phenomenon and some ways of its understanding]. Moscow: RAS.
11. Werner, A. & Hodin, J.P. (1967) Oskar Kokoschka: the artist and his time. *New York: Art Journal*. 22(4). pp. 434–444.
12. Roh, F. (1925) *Nachexpressionismus. Magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei* [Neexpressionism. Magic Realism. Problems of the latest European painting]. Leipzig: Klinkhardt und Biermann.