

Swietłana Czerwonaja  
Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu  
Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata

## Der Blaue Reiter (Błękitny Jeździec) i echo jego tryumfalnego marszu w narodowych szkołach artystycznych Europy Wschodniej

Monachium na początku XX wieku odróżniało się od innych ośrodków kultury Niemiec większą swobodą poszukiwań artystycznych i tolerancją ze strony tutejszej elity. Było to miasto „artystów-filozofów”, poetów i muzyków, którzy zachwycali się muzyką Wagnera, doceniali innowacje teatralne, czytali Nietzschego, Schopenhauera, Strindberga, Maeterlincka, Ibsena, Hamsuna. Monachium, określone wtedy jako „niemieckie Ateny”, przyciągało do siebie wielu utalentowanych młodych ludzi z całej Europy.

W 1891 roku w Monachium powstała szkoła sztuk pięknych, znana w całym świecie z imienia jej założyciela i kierownika jako „szkoła Ażbego”. Anton Ażbe (1862–1905) był wybitnym pedagogiem, artystą wysokiej klasy. Szkoła przyciągała do siebie młodych ludzi brakiem rutyny, możliwością przyswojenia nowoczesnych nurtów artystycznych. Panował tu gust uformowany przez estetykę moderny – Jugendstil. Prawdopodobnie słoweńska narodowość Ażbego spowodowała szczególną popularność tej szkoły wśród wychodźców ze słowiańskiego i całego wschodnioeuropejskiego świata. Jej absolwentami byli nie tylko artyści niemieccy, austriaccy i francuscy, lecz również Słoweńcy – Ferdo Vesel, Matija Jama, Serbowie – Nadežda Petrović, Rista Vukanović, Chorwat Josip Račić, Czech Ludvík Kuba, Estończyk Anton Starkopf, Ormianin Hakob Kojoyan (Akop Kodžojan), Osetyńczyk Maharbek Tuganov (Macharbek Tuganow) oraz inni artyści „ze Wschodu”, którzy mieli odegrać później znaczącą rolę w rozwoju własnych kultur narodowych. W ten sposób w Monachium formowała się artystyczna „międzynarodówka”, dzięki której życie artystyczne bawarskiej stolicy odbijało się szerokim echem i zyskiwało ogólnoeuropejskie znaczenie.

Przyjazd pierwszych artystów z Rosji do Monachium dał początek formowaniu się rosyjskiej kolonii artystycznej

w Niemczech. Wśród tych artystów byli: Marianna Wierio-kin (Marianne von Werefkin), Aleksiej Jawlenski, Igor Grabar, Dmitrij Kardowski, Mstisław Dobużyński, Kuźma Pietrow-Wodkin, Wassily Kandinsky. Dom, w którym zamieszkała Marianna Wierio-kin i Jawlenski w bawarskiej wiosce



Il. 1. Marianna Wierio-kin (Marianne von Werefkin), *Autoportret*, ok. 1910, tempera, karton, papier; Miejska Galeria (Städtische Galerie), Lenbachhaus, Niemcy (reprodukcja w: Magdalena M. Moeller, *Der Blaue Reiter*, Köln 2003, s. 159)

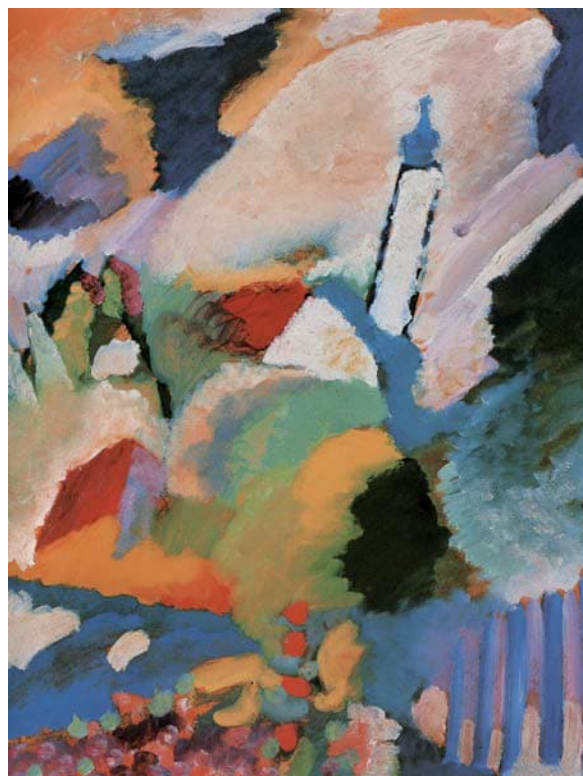
Murnau, stał się ośrodkiem rosyjskiej kultury. Gościli tutaj Anna Pawłowa, Wacław Niżyński, Aleksander Sacharow i inni przedstawiciele rosyjskiej oraz polskiej kultury, którzy studiowali czy pracowali za granicą albo tam podróżowali.

Z inicjatywy Marianny Wieriołkin (il. 1) w Monachium w 1897 roku powstało Bractwo św. Łukasza, które stało się zapowiedzią grupy Der Blaue Reiter. Jego poprzednikami były również inne organizacje: stworzona przez Kandinskiego Die Phalanx, szczególnie aktywna w Monachium w latach 1901–1904, Die Neue Sezession, założona w Monachium w 1910 roku, wreszcie utworzone przez Kandinskiego i Jawlenskiego Die Neue Künstlervereinigung, którego pierwsza wystawa odbyła się w Monachium w grudniu 1909–styczniu 1910 roku.

W 1910 roku w Monachium Kandinsky napisał, a rok później wydał książkę *O duchowości w sztuce*. Ten manifest formującego się abstrakcjonizmu, manifest awangardy pierwszej dekady XX wieku stał się podstawą teoretyczną ugrupowania Der Blaue Reiter. Jego założycielami w roku 1911 byli Wassily Kandinsky (il. 2) i Franz Marc; działali w nim August Macke, Lyonel Feininger, Heinrich Campendonk, Robert Delaunay, Alfred Kubin, Aleksiej Jawlenski (il. 3), Marianna Wieriołkin, bracia Dawid i Władimir Burłukowie, Gabriela Münter, Paul Klee, artysta i kompozytor Arnold Schönberg. Nie byli oni związani z organizacją formalnym członkostwem (instytucja członkostwa tu po prostu nie istniała), ale zapraszani przez Kandinskiego i Marca brali udział w wystawach i w wydaniu almanachu Der Blaue Reiter w 1912 roku.

Dominującym nurtem w twórczości „błękitnych jeźdźców” był ekspresjonizm (tym terminem Wilhelm Worringer określił styl obrazów na wystawie Der Blaue Reiter)<sup>1</sup>, zjawisko złożone, wielowarstwowe. Brak ostrych granic, jednolitego programu spowodował przyłączenie do tego nurtu wielu artystów o silnej indywidualności twórczej, przedstawicieli różnych szkół narodowych.

Asumptem do nadania nazwy zarówno całemu ugrupowaniu, jak i wystawie oraz almanachowi stały się prace Franza Marca, który namalował kilka obrazów z przedstawieniami błękitnych koni (il. 4). Błękitny był kolorem ulubionym w kulturze symbolizmu (*Błękitny ptak* Mauri-



Il. 2. Wassily Kandinsky, *Kościół w Murnau*, 1910, olej, papier; Miejska Galeria (Städtische Galerie), Lenbachhaus, Niemcy (reprodukcja w: Magdalena M. Moeller, *Der Blaue Reiter*, Köln 2003, s. 75)



Il. 3. Aleksiej Jawlenski (Alexej von Jawlensky), *Portret tancerza Aleksandra Sacharowa*, 1909, olej, karton; Miejska Galeria (Städtische Galerie), Lenbachhaus, Niemcy (reprodukcja w: Magdalena M. Moeller, *Der Blaue Reiter*, Köln 2003, s. 43)

1 Zob. Куликова (1978: 8).



Il. 4. Franc Marc (Franz Marc), *Wieża błękitnych koni*, 1913, olej, płótno, od 1919 do końca II wojny światowej obraz znajdował się w Narodowej Galerii w Berlinie (Nationalgalerie Berlin), Niemcy (reprodukcja w: Magdalena M. Moeller, *Der Blaue Reiter*, Köln 2003, s. 103)

ce'a Maeterlincka) i jego symbolikę wykorzystywali młodzi artyści początku XX wieku. Jak pisał później Kandinsky, „nazwa »Błękitny Jeździec« powstała nagle, jednego pięknego letniego dnia, przy filiżance kawy w Sindelsdorfie. Oboje kochaliśmy błękit: Marc – konie, ja natomiast – jeźdźców”<sup>2</sup>.

Almanach otwierał artykuł Franza Marca *Skarby duchowe*. „Jesteśmy przekonani – pisał artysta – że świat naszych idei – nie jest domkiem z kart, którymi gramy, lecz zawiera wszystkie składniki ruchu, którego oscylacje są dziś wyczuwalne na całym świecie”<sup>3</sup>.

2 Cyt. za: Пышновская (1993: 113). Cytaty z języków obcych, w tym z rosyjskiego i z niemieckiego, w tłumaczeniu autorki.

3 Marc (1912 [2006]: 23).

Od początku więc wykazywał Der Blaue Reiter ambicje o charakterze międzynarodowym, dążył do światowego uznania. Nic dziwnego, że do „nowego ruchu” Franz Marc zaliczył przedstawicieli różnych szkół narodowych, w tym Rosjan zamieszkałych w Monachium. Nic też dziwnego, że po artykule Marca „*Dzicy*” z *Niemiec* znajdował się artykuł Dawida Burluka „*Dzicy*” z *Rosji*, uzupełniający krajobraz europejskiej awangardy artystycznej o materiał dotyczący sztuki rosyjskiej.

Jeszcze bardziej rozszerzał to pole globalnych (międzynarodowych) źródeł i korzeni sztuki współczesnej artykuł Augusta Mackego *Maski*, ilustrowany sztuką „prymitywną” ludów Meksyku, Brazylii, Nowej Kaledonii, Kamerunu i Alaski.

Drugie wydanie almanachu „Der Blaue Reiter” było gotowe wiosną 1914 roku, lecz I wojna światowa nie pozwoliła na jego wydanie. Kandinsky jako rosyjski poddany był zmuszony wyjechać z Niemiec i wrócić do Rosji; Marc, który jako wolontariusz wstąpił do armii niemieckiej, zginął 4 marca 1916 roku niedaleko Verdun-sur-Meuse; innych „błękitnych jeźdźców” wojna rozrzuciła po całym świecie.

Trudno jednak powiedzieć, że historia Der Blaue Reiter na tym się zakończyła.

Popularność założycieli tego ugrupowania gwałtownie wzrosła w latach następnych. Na przykład Kandynskiego do 1914 roku znało i czcilo tylko wąskie grono miłośników i ekspertów, natomiast w latach 20. XX wieku artystę znał cały świat, a historia światowego abstrakcjonizmu bez niego była już niewyobrażalna.

Echo koncepcji programowych oraz eksperymentów twórczych Der Blaue Reiter można znaleźć w różnych szkołach narodowych zarówno Europy Zachodniej, jak i Wschodniej. Mało znany, ale bardzo interesujący w tym kontekście wydaje się wątek litewski.

Wśród artystów „międzynarodówki” powstałej w Monachium bezpośrednio z Litwą byli związani Mstisław Dobużyński i Marianna Wieriołkin. Dla młodego Dobużyńskiego Litwa była przyszłością; rozkwit jego scenografii oraz sztuki graficznej wiązał się z kulturą Kowna lat 20.–30. Dla Marianny Wieriołkin Litwa była jej przeszłością, jej dzieciństwo łączyło się z Wilnem. Jednak i podczas formowania Der Blaue Reiter nie straciła ona związków z tym krajem, stale korespondowała ze swoim bratem, który dalej tam mieszkał, i dobrze znała wydarzenia życia artystycznego na po-



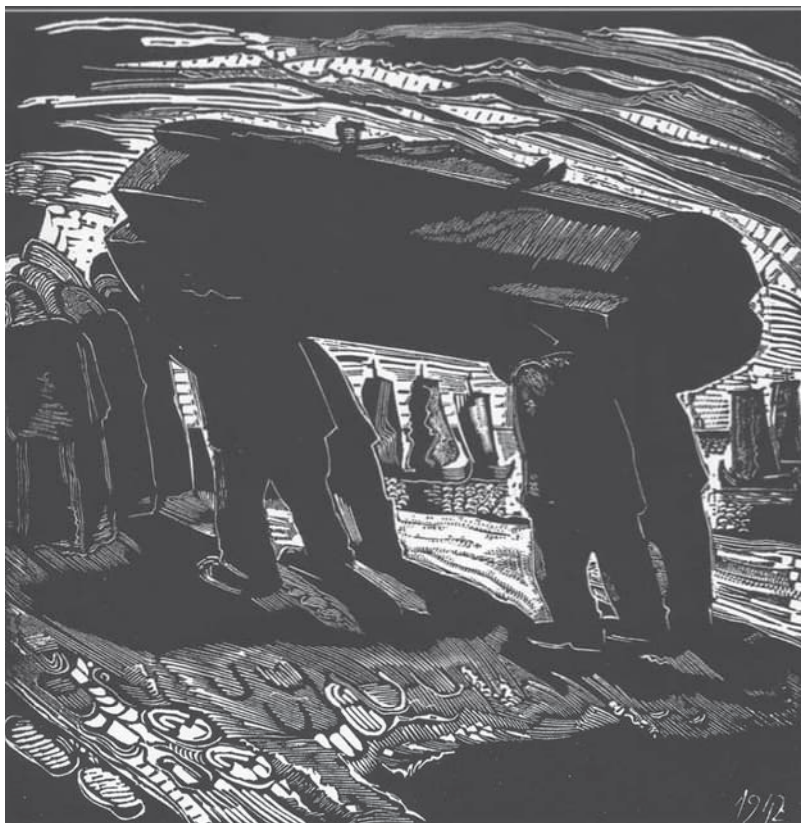
Il. 5. Marianna Wierowkin (Marianne von Werefkin), *Czarne kobiety*, ok. 1910, gwasz, karton; Muzeum Springel, Hanover (Springel Muzeum, Hannover), Niemcy (reprodukcja w: Magdalena M. Moeller, *Der Blaue Reiter*, Köln 2003, s. 157)

graniczu polsko-litewskim. Do tych wydarzeń należy przede wszystkim formowanie się na początku XX wieku takiego unikatowego fenomenu, jakim była twórczość malarska i muzyczna Mikołajusa Konstantinasa Čiurlionisa [Mikołaja Konstantego Czurlanisa], przeniknięta koncepcjami symbolizmu. W przeddzień wystąpienia *Der Blaue Reiter* powstał obraz Marianny Wierowkin *Czarne kobiety* (ok. 1910) (il. 5). Zdaniem badaczy i biografów artystki<sup>4</sup> jest to jedno z najbardziej enigmatycznych dzieł w jej twórczości. Jego treści nie można wyjaśnić. Kim są te kobiety (praczki? wieśniaczki?), do jakiego fantastycznego krajobrazu należą góry i domy białego miasta – nie ma na te pytania odpowiedzi. Intuicyjnie odczuwam jego pokrewieństwo duchowe z popularnymi motywami sztuki litewskiej, zarówno czasów bliskich powstaniu tego obrazu (fantazyjne, płonące czerwono-oranżowymi pożarami krajobrazy Čiurlionisa), jak i czasów późniejszych. W tym kontekście warto zwrócić uwagę na drzeworyt Telesforasa Valiusa *Trumna (Pogrzeb)* (1942) (il. 6) – jedno z ostatnich dzieł tego artysty, wyko-

nane w Wilnie przed emigracją, na której spędził on życie w czasach powojennych. Podobieństwo rytmów, ekspresji żałobnego i jednocześnie ofensywnego marszu „ludu robotniczego” jest tu niewątpliwe. Co łączyło Mariannę Wierowkin z Wilnem, co wiedzieli o jej twórczości w Niemczech wileńscy artyści pierwszej połowy XX wieku, w jaki sposób prawdopodobnie naśladowali jej koncepcje symbolistyczne i ekspresjonistyczne – poszukiwanie odpowiedzi na te pytania może uformować nowy wątek w badaniach nad sztuką Europy Wschodniej.

*Der Blaue Reiter* okazał się szczególnie bliski Rosjanom. Rosjanie brali bezpośredni udział w jego działalności, a idee Błękitnego Jeźdźca w znacznym stopniu były uformowane na gruncie rosyjskim i wychodziły z Rosji. W życiu artystycznym Rosji i Niemiec w tym czasie występowały analogiczne zjawiska. Przypomnijmy sobie takie znaczące dla formowania rosyjskiej awangardy artystycznej wydarzenia, jak wystawa „Stefanos” (Стефанос), pokazana w Moskwie w grudniu 1907–styczniu 1908 roku, w której aktywny udział brali Michaił Łarionow i Dawid Burluk. W marcu 1908 roku w Petersburgu odbyła się wystawa „Wienok”

4 Moeller (2003: 156).



Il. 6. Telesforas Valius, *Trumna (Pogrzeb)*, z cyklu *Tragedia na naszym wybrzeżu*, 1942, drzeworyt, Muzeum Sztuki Litwy, Wilno (Lietuvos dailės muziejus, Vilnius), Litwa (reprodukcja w: Светлана М. Червонная, *Из эмигрантской дали спасти отчизну... Литовское искусство и литовские художники в эмиграции (1940–1990)*, Москва 2012, s. 109)

(Wianek; Венок), na której wystawiali Łarionow, Aleksiej Jawlenski i inni artyści – prekursorzy Der Blaue Reiter. Na ogólnorosyjskim zjeździe artystów w 1911 roku w Petersburgu Nikołaj Kulbin przeczytał w krótszej wersji traktat Kandinskiego *O duchowości w sztuce*. Most wspólnego myślenia awangardowego łączył Rosję z Zachodem, Petersburg i Moskwę z Monachium.

W listopadzie 1908 roku Dawid Burluk i Aleksandra Ekster założyli w Kijowie ugrupowanie artystyczne Zwieno (Ogniu; Звено). W marcu 1909 roku w Petersburgu odbyła się wystawa „Wienok – Stefanos” (Венок – Стефанос), którą później, we wrześniu 1909 roku, Burluk zawiązał do Charkowa. W 1910 roku grupa Treugolnik (Trójkąt; Треугольник), założona przez Kulbina, i Wienok – Stefanos Burluka zjednoczyły się i rozwinęły razem polemikę przeciwko zjednoczeniu Mir iskusstwa (Świat Sztuki; Мир искусства) Aleksandra Benois. Na grupie Treugolnika był oparty

utworzony w Petersburgu w 1910 roku Sojuz młodoży (Związek Młodoży; Союз молодежи), którego pierwsza wystawa po pokazie w rosyjskiej stolicy została wysłana do Rygi (w czerwcu tego samego roku). W grudniu 1909 roku w Odessie Władimir Izdebski otworzył Salon, w którym wystawiała Die Neue Künstlervereinigung, założona przez Kandinskiego w Monachium. W zorganizowanej w Kijowie w lutym 1910 roku „Międzynarodowej wystawie obrazów, rzeźby, grafiki i rysunku” brali udział Rosjanie (Dawid Burluk, Aleksandra Ekster, Michaił Łarionow, Natalia Gonczarowa) oraz artyści z Europy Zachodniej (Georges Braque, Henri Matisse i inni). W kwietniu–maju wystawa ta była pokazana w Petersburgu, a potem w Rydze. W drugiej wystawie zorganizowanej przez Salon Izdebskiego („Międzynarodowej wystawie artystycznej”) zimą 1910–1911 roku brali udział Władimir i Dawid Burlukowie, Aleksandra Ekster, Wassily Kandinsky, Michaił Łarionow, Natalia Gonczarowa, Nikołaj

Kulbin; w jej katalogu wydrukowano artykuły Kandinskiego *Treść i forma* i Kulbina *Trójkąt*.

Przypominam te fakty, znane z historii sztuki rosyjskiej, żeby podkreślić momenty równoległe, zbieżne, synchroniczne w rozwoju artystycznej awangardy na Zachodzie i w Rosji, w tym w prowincji rosyjskiej (Kijów, Charków, Odessa, Ryga, Wilno, dalej – jak zobaczymy – Kazań).

W 1910 roku właściciel całego „imperium artystycznego” w Niemczech Herwarth Walden (Georg Lewin, urodził się w 1878 roku w Berlinie, zmarł w Saratowie, w więzieniu w 1941 roku)<sup>5</sup>, adorator, wielbiciel i propagator nowych trendów w sztuce, zaczął wydawać czasopismo „Der Sturm”, znane w Rosji jako „Буря” („Burza”). Pod tą samą nazwą założył on w Berlinie w 1912 roku galerię, która rozpoczęła działalność wystawą „Błękitny Jeździec. Oskar Kokoschka, Franz Flaum i ekspresjoniści” (1913). W „Pierwszym niemieckim jesiennym salonie” (Der erste deutsche Herbstsalon) zorganizowanym w tej galerii w 1913 roku uczestniczyli Rosjanie (Dawid i Władimir Burlukowie, Natalia Gonczarowa, Wassily Kandinsky, Nikołaj Kulbin, Georgij Jakułow). Do 1922 roku systematycznie wystawiali się tam: Alexander Archipenko, Ksenia Bogusławska, Marc Chagall, Serge Charchoune, Jean Pougny.

Więzy między Rosją a Zachodem nie zostały przerwane podczas I wojny światowej.

Kandinsky, jak już wiemy, wyjechał z Niemiec, ale jego wystawy indywidualne odbyły się w 1914 roku w Kolonii i Monachium, w 1916 w galerii „Der Sturm” w Berlinie. Niemiecka publiczność pamiętała więc o Kandinskim, który w tych samych czasach, a szczególnie po rewolucji 1917 roku, prowadził aktywną działalność w Rosji. Na stanowisku wiceprezidenta Państwowej Akademii Nauk o Sztuce (ГАНХ – Государственной Академии художественных наук) znacząco przyczynił się w rewolucyjnej Rosji do rozwoju „lewej sztuki”, wysoko cenionej na Zachodzie. Pod koniec 1921 roku (podczas wielkiego *exodusu* inteligencji twórczej z radzieckiej Rosji) Kandinsky powrócił do Niemiec. Tak w Rosji, jak w Republice Weimarskiej cień Błękitnego Jeźdźca cały czas stał za plecami tego wybitnego artysty.

Wpływ Der Blaue Reiter przenikał do Rosji nie tylko bezpośrednio z Monachium przez Kandinskiego, lecz rów-

nież z sąsiadującej z Austrią Bawarii. Siłę tych wpływów ujawniła wystawa „Sztuka XX wieku. Spojrzenie z Wiednia”, pokazana w Moskwie latem 2006 roku w ramach programu „Dni Wiednia w Moskwie”<sup>6</sup>. Pierwszym kamieniem, założonym do konceptualnego fundamentu tej wystawy, był krąg mistrzów pracujących w Europie Centralnej, w tym bezpośrednio w Wiedniu, bliskich Der Blaue Reiter.

Błękitny Jeździec był jednocześnie rosyjskim wysłannikiem, posłem do Europy Zachodniej oraz odpowiedzią Zachodu na rosyjskie wyzwanie.

Ten Błękitny Jeździec miał swoją przyszłość. Kojarzyła się ona z licznymi aspektami rosyjskiego życia artystycznego końca pierwszej i początku drugiej dekady XX wieku. Z wielu epizodów (wystaw, publikacji, różnego rodzaju akcji, twórczych inicjatyw, wcielonych i niewcielonych w życie) w obydwóch stolicach (Moskwie, Piotrogradzie) i na olbrzymich peryferiach Rosji, chciałabym skupić uwagę na mało znanej na Zachodzie historii powstania i działalności organizacji, która była w pewnym sensie siostrzaną strukturą, komórką Błękitnego Jeźdźca, jego duchową spadkobierczynią i sukcesorką. Chodzi tu o kazański ugrupowanie (zespół twórczy artystów grafików) Wsadnik (Jeździec; Всадник), którego sama już nazwa stała się deklaracją sukcesji, jeżeli nie epoki (bo epoka w wielkiej skali była ta sama, różnica 10 lat nie miała wielkiego znaczenia), to zjawisk w światowej, ogólnoeuropejskiej skali (Błękitny Jeździec) i o skromnym charakterze prowincjonalnym (kazański Jeździec).

W tej historii kazańskiego Jeźdźca chciałabym uwypuklić biografie twórcze oraz dzieła artystów, którzy bezpośrednio lub pośrednio (przez pochodzenie etniczne, pamięć o rodzinie i przodkach) łączą rosyjską prowincję (Gubernię Kazańską, potem powstałą w 1920 roku autonomiczną Republikę Tatarstan) z regionami zachodnimi (Białorusią, Ukrainą), należącymi do historycznego obszaru Rzeczypospolitej, a także z Niemcami, z Europą Zachodnią, gdzie powstała grupa Der Blaue Reiter. Wyróżniają się tu przede wszystkim nazwiska Wiery Wiłkowyskiej i Iłłariona Pleszczyńskiego.

Do dziś w Rosji i w Europie istnieje mit o prowincjonalnym zacołaniu Kazania. W 1918 roku Larisa Reisner, komisarz Armii Czerwonej, prototyp bohaterki *Tragedii*

5 Zob. Bernd (1995: 51–54).

6 Zob. Гамлицкий (2006: 12).

optymistycznej Wsiewołoda Wiszniewskiego pisała: „Rosyjska prowincja jest brzydka, nudna, obłupiona. Wszystkie jej miasta i miasteczka są podobne do siebie niby oschłe kołaczki. Pośród nich szczególną brzydotą wyróżnia się Kazań, krzywy, o wystających kościach policzkowych”<sup>7</sup>.

W rzeczywistości nie był Kazań marną prowincją. Było to bowiem miasto uniwersyteckie: otwarty w 1804 roku Uniwersytet Kazański uznawano za trzeci co do znaczenia uniwersytet Rosji (po moskiewskim i petersburskim). Miasto miało wielkie zakłady przemysłowe i banki. Złoto Rosji przechowywano w Banku Kazańskim. W 1894 roku założono, otwarte rok później, Kazańskie Muzeum Naukowo-Przemysłowe, w skład którego weszła kolekcja Andrieja Lichaczowa – bogata galeria obrazów rosyjskich, włoskich, francuskich, flamandzkich i holenderskich. W muzeum systematycznie organizowano wystawy, przywożone z Moskwy i Petersburga, jak również ekspozycje artystów działających w Kazaniu. W 1895 roku powstała, jako filia Rosyjskiej Akademii Sztuk Pięknych, Kazańska Szkoła Artystyczna, która przyczyniła się do rozwoju sztuk pięknych na całym wschodzie Rosji. Szkoła miała własne muzeum oraz bogatą bibliotekę. Nabór uczniów do szkoły odbywał się demokratycznie. I tak w 1906 roku wśród 280 jej studentów znajdowało się: 17 szlachciców, 74 dzieci chłopów, 82 z rodzin drobnomieszczańskich, 8 z rodzin kupieckich, 5 z rodzin robotników, 3 dzieci żołnierzy, 2 cudzoziemców<sup>8</sup>. Uczyli się w szkole studenci z guberni kazańskiej, wiackiej, sibirskiej, ufijskiej, saratowskiej, woroneskiej, tyfliskiej, odeskiej, kowieńskiej. Jeden student przybył nawet z Bułgarii (Sofii)<sup>9</sup>. W rocznych sprawozdaniach podawano wyznanie uczniów. Stąd można wskazać, że uczyli się w szkole nie tylko Rosjanie (prawosławni i starowiercy), lecz również Polacy, Litwini (katolicy), Niemcy (luteranie), Ukraińcy, Żydzi, Ormianie, Tatarzy (muzułmanie)<sup>10</sup>.

7 List Larisy Reisner z frontu kazańskiego, opublikowany w gazecie „Izwestia” („Известия” 1918, nr z 23 sierpnia) cytują za: Знаменитые люди (1987: 151).

8 Narodowe Archiwum Republiki Tatarstan, F. 564, spis 1,teczka 231, k. 14.

9 Narodowe Archiwum Republiki Tatarstan, F. 564, spis 1,teczka 231, k. 14.

10 W Sprawozdaniu za rok akademicki 1905/1906 zawarto dane, z których wynika, że w szkole było: 262 prawosławnych, 5 ka-

Na początku szkoła miała tylko jeden wydział, a mianowicie – Wydział Malarstwa. Jednak już wkrótce (w 1896 roku) z inicjatywy petersburskiego mistrza, członka Akademii Wasselego Mate, powstał Wydział Grafiki z Juliuszem Tissenem na czele. Młodzież wykazywała duże zainteresowanie akwafortą. Później zorganizowano wydziały architektury i rzeźby.

Na Wydziale Architektury studiował w latach 1901–1903 Georgij Łukomski (1884–1954). Podczas nauki w petersburskiej Akademii Sztuk Pięknych (1903–1913) podróżował on po Europie. Pracował w Paryżu (1905–1906). W latach 1910–1912 artysta stworzył wspaniałe rysunki-akwarele z architektonicznymi krajobrazami Kazania i jego okolic. Po rewolucji przeniósł się do Kijowa, gdzie od 1918 roku kierował Wydziałem Architektury Ukraińskiego Komitetu Ochrony Zabytków Historii i Kultury. Jego droga życiowa w dziwny sposób przebiegała odwrotnie niż założyciela kazańskiego Jeźdźca Iłariona Pleszczyńskiego, którego marszruta oznaczona punktami na mapie wiodła przez: Petersburg – Niemcy – Kazań – na końcu Ukrainę. Łukomski, odwrotnie, z Ukrainy, z Kijowa, wyjechał na emigrację: w 1919 roku do Stambułu, stąd do Wenecji i z Wenecji do Berlina, gdzie wydał książkę autobiograficzną *Artysta w rewolucji rosyjskiej* (1923). Przeciwny do kazańskiego Jeźdźca był również świat pracy twórczej Łukomskiego. Nie należał on do awangardy, uwielbiał Mir iskusstwa i współpracował z jego grupą paryską na emigracji.

W Kazaniu tymczasem formowało się centrum sztuki awangardowej. Jej najbardziej znanymi postaciami byli przyszli przywódcy futuryzmu, konstruktywizmu, abstrakcjonizmu – Dawid Burluk, Aleksander Rodczenko, Warwara Stepanowa, których życiowa droga twórcza zaczynała się w Kazaniu. Już na początku XX wieku kazańska szkoła stała się jedną z najsilniejszych w Rosji. W latach 1914–1917 kształtowały się tu procesy, które tworzyły grunt dla rozwoju sztuki nowoczesnej, adaptacji idei modernistycznych, uformowania kazańskiej awangardy.

Prekursorem kazańskiego Jeźdźca było ugrupowanie Podsołnecznik (Słonecznik; Подсолнечник), które powsta-

tolików, 4 luteranów, 8 osób wyznania mojżeszowego, 1 starowierca, 1 muzułmanin (Narodowe Archiwum Republiki Tatarstan, F. 564, spis 1,teczka 231, k. 13).



Il. 7. Konstantin Czobotariow, *Armia Czerwona (Marsylianka)*, 1917, tempera, karton; Państwowe Muzeum Sztuk Pięknych Republiki Tatarstan, Kazań (Государственный Музей изобразительных искусств Республики Татарстан, Казань), Federacja Rosyjska (zdjęcie autorki)

ło w Kazaniu wiosną 1918 roku z inicjatywy Konstantina Czobotariowa. Na pierwszej wystawie Podsołnecznika wystawiono m.in. obraz Czobotariowa *Armia Czerwona* (pierwotna nazwa *Marsylianka*) (il. 7). Zwrócił na niego uwagę Władimir Majakowski, który później (rozmowa odbyła się w roku 1928) wprost zapytał Czobotariowa: „Czy ten obraz powstał pod wpływem mojego *Lewego marszu*?”, na co Czobotariow odpowiadał, że pracując nad *Marsylianką*, jeszcze nie czytał *Lewego marszu*<sup>11</sup>. Obrazy te (w poezji i malarstwie) powstały niezależnie od siebie. Kazań więc kroczył na szczyt rewolucyjnej awangardy własną drogą, nie naśladowując Moskwy.

W tej pierwszej (i jedynej w jego krótkiej historii) wystawie Podsołnecznika w maju 1918 roku brali udział:

11 List K. K. Czobotariowa do D. P. Moszczewitina pisany między 8 kwietnia a 18 maja 1960 roku. Archiwum „Osteuropastelle” Uniwersytetu w Bremen, F. 22, k. 9, 9a, 10.

I. I. Ałpatow, N. I. Baranow, W. Wera (A. D. Popow – później znany działacz radzieckiej kultury teatralnej), Diomidi (N. I. Michajłow), P. M. Zotow, D. P. Moszczewitin, I. A. Nikitin, A. G. Płatunowa, G. I. Potapow, G. P. Sołowjow-Ozierow, D. M. Fiedorow, K. K. Czobotariow<sup>12</sup>. Cztery osoby spośród tych jedenastu zostały później członkami kazańskiego ugrupowania Wsadnik (Moszczewitin, Płatunowa, Fiedorow, Czobotariow).

Sztuka, którą kazański Wsadnik podjął, nie była przedmiotem artystycznego importu z zagranicy. Do koncepcji awangardy kazańscy twórcy doszli samodzielnie. Ale niewątpliwie w jej ukształtowaniu pewną rolę odegrał Der Blaue Reiter, nietraktowany jako egzotyczny towar z dalekiego zachodniego kraju, lecz jako twór artystów (Burluk, Kandinsky) bliskich młodym absolwentom szkoły kazańskiej.

12 1-я выставка (1918).



Brak źródeł, które pozwalałyby wskazać, kiedy powstała idea utworzenia kazańskiego Jeźdźca, z jakiego punktu wyjściowego startował on śladem już znikającego w powojennej Europie Błękitnego Jeźdźca, kto wymyślił nazwę ugrupowania. Z dużym jednak stopniem prawdopodobieństwa możemy przypisać tę inicjatywę Iłarionowi Pleszczyńskiemu (1892–1961). Na przełomie pierwszej i drugiej dekady XX wieku był jedynym w odrodzonej po rewolucji kazańskiej szkole „Waregiem”, który przyjechał do Kazania z dalekiego Zachodu, bezpośrednio z Niemiec. Można mówić o kilku „mostach”, które łączyły Pleszczyńskiego z Zachodem: jego prawdopodobnie polskie, szlacheckie pochodzenie z Białorusi, jego lata uczniowskie w szkole przy Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Petersburgu (1909–1914), gdzie jego nauczycielami byli Bilibin i Ryłow, ale najważniejszy pozostawał trwający cztery lata (od początku 1915 do końca 1918 roku) pobyt w niemieckiej niewoli, do której trafił jako młody człowiek w wieku 22 lat. Ta niewola podczas I wojny światowej nie miała nic wspólnego z koszmarami zagłady jeńców w nazistowskich Niemczech podczas II wojny światowej. Swobodnie posługując się językiem niemieckim, Pleszczyński w niemieckiej niewoli miał możliwość sporo czytać, studiować historię grafiki, rysować i malować. Z tamtego okresu zachowały się albumy z jego rysunkami, krajobrazami, szkicami kompozycji, portretami, wykonanymi kolorowym ołówkiem, węglem i sangwiną<sup>13</sup>. Geografia jego krajobrazów świadczy o możliwości swobodnego poruszania się po Niemczech: to nie tylko Minden, gdzie znajdował się obóz dla jeńców rosyjskich, lecz Krefeld, Kolonia i inne miasta Nadrenii i Północnej Westfalii. Na pewno w bibliotekach niemieckich mógł on trzymać w ręku almanach „Der Blaue Reiter”, katalogi wystaw grupy.

Nie powinniśmy więc dziwić się, że Błękitny Jeździec po ośmiu latach znalazł swoje naśladownictwo w oddalonym od Monachium Kazaniu. Tamte lata należały jeszcze do wspólnej epoki, niepodzielonej na części przez „żelazną kurtynę” reżimów totalitarnych. Jeszcze trwał „bieżący moment” narodzin europejskiej awangardy, do której należały tak Błękitny Jeździec, jak jego młodszy brat – Jeździec kazański.

Twórcy kazańskiego Jeźdźca przywiązywali duże znaczenie do grafiki autorskiej (akwaforty, linorytu, drzeworytu), projektowania graficznego, sztuki książki, szaty czasopism.

Warunki, w których w ciągu czterech lat (1920–1924) podążał swoją drogą kazański Jeździec, były bez porównania bardziej skomplikowane niż tamte, w których istniała mała kolonia wolnych artystów w przedwojennym Monachium i cichym, spokojnym Murnau. W Kazaniu panowały głód, bieda, nędza (brakowało farby, papieru), odczuwało się wstrząsy wojny domowej i już gęstniały chmury „czerwonego terroru”, z którym prawie każdy z kazańskich „jeźdźców” zapoznał się bezpośrednio. Ale kazański Jeździec przetrwał, z honorem wytrzymał wyzwania i próby czasu, zachował wewnętrzną swobodę, gotowość do śmiałych eksperymentów twórczych.

Kazański Jeździec pojawił się jesienią 1920 roku na Wydziale Sztuk Graficznych kazańskiej szkoły artystycznej – Kazańskich Wolnych Pracowni Artystycznych (Казанских свободных художественных мастерских), obejmując w pierwszym okresie nieliczną grupę (5 osób). Pleszczyński został wybrany przewodniczącym ugrupowania, Szykałow – jego zastępcą, Dmitrij Fiedorow – sekretarzem, a Maria Andriejewska i Wiera Wiłkowyska były członkiniami). Historia Jeźdźca zaczyna się od wydania jego pierwszego almanachu „Всадник” w 1920 roku.

Żołycielem ugrupowania oraz redaktorem pierwszego almanachu był, moim zdaniem, Iłarion Pleszczyński. Piszę „moim zdaniem”, bo nie ma w historii sztuki kazańskiej zgodnej opinii na ten temat. Istniały przynajmniej dwa ważne powody, by zapomnieć o Pleszczyńskim. Wydawał się on osobą „obcą” w środowisku kazańskim – przyjechał nie wiadomo skąd (z Niemiec!), wkrótce wyjechał do Polski, w latach 1922–1923 mieszkał i pracował w Wilnie oraz w swoich rodzimych Dokszycach, w 1923 roku na krótki czas wrócił do Kazania i na zawsze odjechał stąd najpierw do Moskwy, potem na Ukrainę, tzn. znów w pewnym sensie za granicę. Ten czynnik geograficzny przeszkadzał mieszkańcom Kazania w pełnym stopniu docenić ślad, który pozostawił on w kulturze młodej Republiki Tatarskiej. Poza tym Czebota-riow, z całą tkwiącą w jego naturze energią włączając się do prac w drugim okresie historii Jeźdźca, odrodził tradycję wydań graficznych po 1921 roku – po śmierci Szykałowa

13 Zob. Виставка творів (1964: 4).



Il. 8a, b. Illarion Pleszczyński, *Jeździec. Almanach graficzny (Vсадник Графический альманах)*, szkice okładki, 1920, linoryty barwne; Państwowe Muzeum Sztuk Pięknych Republiki Tatarstan, Kazań (Государственный Музей изобразительных искусств Республики Татарстан, Казань), Federacja Rosyjska (zdjęcie autorki)

i Andriejewskiej, po wyjeździe Pleszczyńskiego dużo pisał i opowiadał o swojej roli w historii Jeźdźca, taki też stereotyp pozostał w dziejach sztuki kazańskiej.

Ale to właśnie Pleszczyński stał u kolebki kazańskiego Jeźdźca. On właśnie był, razem z Nikołajem Szykałowem (1893–1921), uczniem znanych moskiewskich mistrzów grafiki Falilejewa i Pawłowa, skierowanym z Moskwy do Kazania w grudniu 1919 roku, był również autorem rewolucyjno-romantycznego manifestu *W imię bohaterstwa codzienności (Героюству будней)*, który otwierał pierwsze wydanie almanachu „Vсадник”.

„Poświęcamy ten zbiór potężnej postaci Jeźdźca, który, zmiatając przez wieki osadzony kurz, pędzi, goni ku szczytom myśli ludzkiej – pisali oni. – Zjednoczyliśmy się, utworzyliśmy kolektyw artystów grafików [Графический Коллектив], uzbrojeni pragnieniem, by wcielić w życie energię twórczą artysty oraz ujawnić swą indywidualność w terażniejszości. Będziemy wydawali nasze prace w almanachach zbiorowych oraz w teczках autorskich, żeby w taki sposób położyć pewną wartość artystyczną na wagę historii. Mamy w rękach nędzne skrawki papieru, zebrane z wielkim trudem, jesteśmy ograniczeni możliwościami technicznymi w związku z brakiem materiałów i urządzeń drukarskich. Jednak zrobiliśmy



Il. 9. Wassily Kandinsky, *Almanach der Blaue Reiter*, szkic okładki, 1911, tusz, pędzel, akwarela, ołówki; Miejska Galeria (Städtische Galerie), Lenbachhaus, Niemcy (reprodukcja w: Magdalena M. Moeller, *Der Blaue Reiter*, Köln 2003, s. 13)

ten pierwszy krok, wydając almanach w nakładzie 30 egzemplarzy. Zrobiliśmy wszystko, co tylko mogliśmy, w surowych warunkach naszych czasów, żeby było to wydanie godne, szacowne dla wzroku wielbiciela sztuk graficznych [...] Chcemy połączyć w sobie artystę i robotnika”<sup>14</sup>.

Pleszczyński opracował czcionki, stworzył szkic okładki (il. 8a), który ujawniał pewne podobieństwo do almanachu „Der Blaue Reiter”. Zestawiając ze sobą litery (druki), wybrane dla kazańskiego almanachu „Всадник” (1920) i niemieckiego „Der Blaue Reiter” (1911) (il. 9), odczuwamy podobieństwo manieri pisma i kompozycji (takie same trzy linijki, trzy szeregi liter: w niemieckim wydaniu „Der / Blaue / Reiter”, w rosyjskim – „Всадник / Графический / альманах № 1”. Łacińska litera „B” i rosyjska (narysowana cyrylicą) „В” są na tyle podobne, spokrewnione ze sobą, że nie pozostawiają wątpliwości co do tego, że Pleszczyński, pracując nad czcionkami almanachu „Всадник”, miał przed oczami niemiecki oryginał „Der Blaue Reiter”. Podobieństwo można zauważyć również w tym, jak wygląda linoryt z almanachu, chociaż dokładnego naśladowania, kopiowania tu nie ma. Postać konia, zarysowanego w profilu, jest bliska pierwowzorowi, ale postać jeźdźca w almanachu kazańskim wygląda już inaczej. Zamiast bladoniebieskiego rycerza (prawdopodobnie wodza plemienia indiańskiego z pióropuszem) Pleszczyński przedstawił człowieka z szablą, ubranego nie w szlachetną pelerynę, lecz w granatową bluzę robotniczą, który bardziej przypomina kawalerzystów Armii Czerwonej czasów wojny domowej niż romantycznego króla mglistej dali (il. 10).

Postać nowego bohatera, robotnika, proletariusza, bojownika o szczęśliwą przyszłość całej ludzkości bardzo interesowała Pleszczyńskiego (il. 11).

Motywy urbanistyczne dominowały w kazańskiej grafice czasów porewolucyjnych. Przyszłość ludzkości miała być związana z kulturą miasta i przemysłu. Miasta, domy, fabryki należały do robotników, ludzi energicznych, odnajdujących się w ruchu dynamicznym, w codziennych bitwach, przypominających prymitywizm naiwnego dziecięcego rysunku, zabawkowych ludzików. Typowym przykładem może być linoryt Pleszczyńskiego *Ulica* z 1920 roku.



Il. 10. Illarion Pleszczyński, *Jeździec (Всадник)*, 1920, linoryt na zielonym papierze; Państwowe Muzeum Sztuk Pięknych Republiki Tatarstan, Kazań (Государственный Музей изобразительных искусств Республики Татарстан, Казань), Federacja Rosyjska (zdjęcie autorki)

W tym samym paradygmacie prymitywizmu i ekspresjonizmu są przedstawieni chłopcy w kompozycji Pleszczyńskiego *Żniwiarki* (1924) (il. 12) oraz mieszkanki w koślawych wnętrzach domów, poddanych niespodziewanym wstrząsom, dynamicznym uskokom, w kompozycji Pleszczyńskiego *W pokoju* (1922, linoryt) – w pokoju, w którym naprawdę nie ma żadnego pokoju. Dominujący w grafice Pleszczyńskiego niepokój obejmuje ludzi, martwą naturę, architekturę miast i całą przyrodę – drzewa, ziemię (*W parku*, 1924) (il. 13).

Obok prac w konwencji realistycznej (krajobrazy Szykałowa) oraz typowych dla nurtów ekspresjonizmu i prymitywizmu na łamach młodego kazańskiego „Всадника” znaczące miejsce zajmowała grafika abstrakcyjna. W tym sensie kazański Jeździec również poruszał się drogą wytyczoną przez Błękitnego Jeźdźca.

Typowym przykładem są tu dzieła („bezprzedmiotowe” kompozycje – linoryty) Michaiła Merkuszewa (ur. w 1893 roku), wychowanka kazańskiej szkoły, artysty i poety wizjonera (imażynisty), który w 1921 roku wyjechał z Kazania do Moskwy, gdzie zatarły się ślady jego życia i pracy twórczej.

14 Шикалов, Плесцинский ([1920]: 3–4).



Il. 11. Illarion Pleszczyński, *Do bitwy ostatniej* (*На последний решительный бой с капиталом за коммунизм!*), 1931, plakat (litografia, kolorowana ręcznie: tusz czerwony); Państwowe Muzeum Sztuk Pięknych Republiki Tatarstan, Kazań (Государственный Музей изобразительных искусств Республики Татарстан, Казань), Federacja Rosyjska (zdjęcie autorki)

Jak już podkreślałam, w drugim etapie działalności Jeźdźca, w latach 1922–1924, przodującą rolę przejął Czebotariow, który jako kierownik nadawał ton wydaniom, zabarwionym patosem rewolucyjnej epoki, ujawnionym za pośrednictwem środków wyrazistości „sztuki lewej”. Nazwa jego znanej kompozycji *Zrujnujemy cały świat przemocą* (1921, linoryt) jest cytatem z „proletariackiego hymnu” – Międzynarodówki i cała treść tej ekspresjonistycznej sztuki odpowiada jej duchowi niszczycielskiemu. W kompozycji *Lenin zmarł, Partia komunistyczna żyje* (linoryt, 1924) Czebotariow przedstawił robotników Tatarów, trzymających transparent z tym hasłem, napisanym czcionką arabskiej kaligrafii, jeszcze niezniszczonej w tych czasach przez radziecką politykę kulturowo-językową.

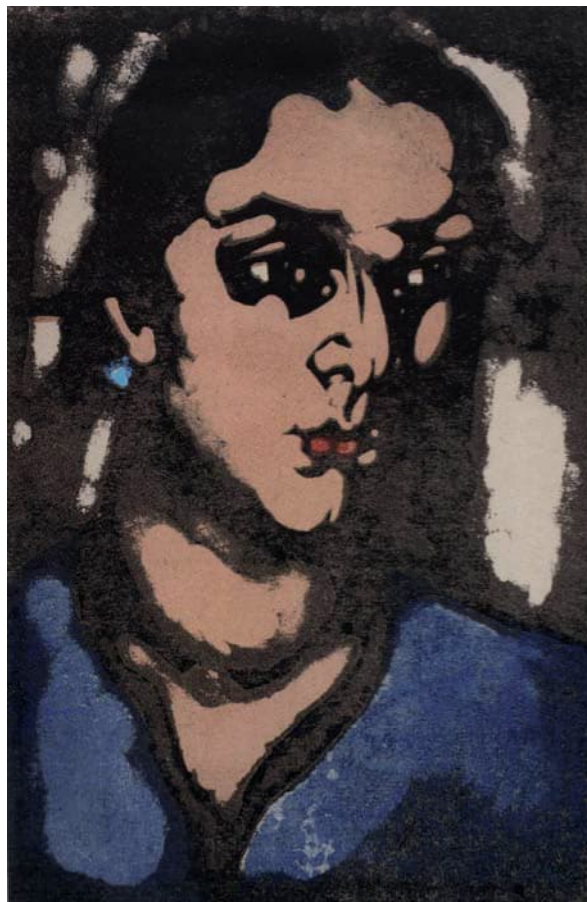
Diapazon stylowy kazańskiego Jeźdźca pod kierownictwem Czebotariowa był jednak dość szeroki, nieograniczony jednym nurtem awangardy, o czym świadczą dzieła Wierzy Wiłkowyskiej – jej portrety, pełne ekspresji, głęboko emocjonalne oraz niepozbawiona psychologizmu koncentracja na duchowym życiu człowieka (*Portret Illariona Pleszczyńskiego*, akwaforta, 1921; *Starucha*, linoryt, 1921; *Żydówka*, linoryt barwny, 1922) (il. 14).



Il. 12. Illarion Pleszczyński, *Żniwiarki*, 1924 (?), gwasz, akwarela, papier; Państwowe Muzeum Sztuk Pięknych Republiki Tatarstan, Kazań (Государственный Музей изобразительных искусств Республики Татарстан, Казань), Federacja Rosyjska (zdjęcie autorki)



Il. 13. Illarion Pleszczyński, *W parku*, 1924, tusz, akwarela, ołówek, papier; Państwowe Muzeum Sztuk Pięknych Republiki Tatarstan, Kazan (Государственный Музей изобразительных искусств Республики Татарстан, Казань), Federacja Rosyjska (zdjęcie autorki)



Il. 14. Wiera Wiłkowyska, *Żydówka*, 1922, linoryt barwny, Almanach „Jeździec” 1922, nr 3; Galeria Ildara Galejewa w Moskwie, Federacja Rosyjska (zdjęcie autorki)

Wiera Wiłkowyska (córka Emmanuela) (1890–1944) była polskiego pochodzenia, jej rodzina należała do tego liczego środowiska „Polaków wewnętrznej Rosji”, które formowało się podczas rosyjskiego panowania nad wschodnią Polską i nasiliło w XIX wieku w toku burzliwych migracji, spowodowanych przyczynami politycznymi i gospodarczymi. O swoich polskich prababciach i pradziadach pisała do mnie niedawno wnuczka Wiery Wiłkowyskiej w związku z przygotowaniem jej indywidualnej wystawy w galerii Ildara Galejewa w Kazaniu.

Tak samo jak Błękitny Jeździec, w którego pracach uczestniczyły osoby o różnych, skrajnie czasami odmiennych osobowościach artystycznych, kazański Jeździec nie był zjawiskiem jednolitym. Różnorodności nie można jed-

nak utożsamiać z eklektyzmem. Ten przedziwny, niewiarygodny, zawrotny, karkołomny szlak, którym nawet nie „szły”, lecz „leciały” przez świat zarówno Błękitny Jeździec, jak i jego kazański młodszy brat, mieszając ze sobą epoki, style, kraje i kontynenty, miał głębokie uzasadnienie estetyczne. To było poszukiwanie sztuki, która nie mechanicznie, nie z dokładnością lustra odzwierciedlała naturę, lecz z natchnieniem, odważnie tworzyła nową rzeczywistość, współbrzmiającą, odpowiadającą uczuciom i myśleniu wolnego człowieka, wchodzącego w XX wiek. Niestety, XX stulecie, które kojarzy się z reżimem komunistycznym w znacznej części Europy Wschodniej i z reżimem nazistowskim w krajach Europy Centralnej i Zachodniej, niewdzięcznie na długi czas zapomniało swoich skrzydlatych Jeźdźców. Tym bardziej radosny

jest ich powrót do historii sztuki w wieku XXI, nasze spotkanie z nimi w nowych wydaniach naukowych, na wystawach i konferencjach w skali krajowej i międzynarodowej.

## Bibliografia

- Bernd 1995 = Finkeldey Bernd, *Die bessere der Welten. Herwarth Walden und die Sowjetunion – Eine Textcollage*, [w:] *Москва Берлин. Berlin Moskau. 1900–1950*, red. Irina Antonowa, Jörn Merkert, München–New York 1995.
- Marc 1912 [2006] = Marc Franz, *Geistige Güter*, [w:] Wassily Kandinsky, Franz Marc, *Der Blaue Reiter*, wyd. 10, Bonn 2006 [1. wydanie 1912].
- Moeller 2003 = Moeller Magdalena M., *Der Blaue Reiter*, Köln 2003.
- Виставка творів 1964 = Виставка творів Ілларіона Миколайовича Плещинського. Каталог, Київ 1964.
- „Всадник” [1920] = Всадник. Графический альманах № 1. Графика М. Меркушева, И. Плещинского, Н. Шикалова, Д. Федорова, Издание „Графического коллектива” при Графическом факультете Казанских Государ, Худож, Мастерских, Казань [1920].
- Гамлицкий 2006 = Гамлицкий Андрей, *Искусство XX века. Взгляд из Вены, „Третьяковская галерея” 2006*, nr 3.
- Знаменитые люди 1987 = *Знаменитые люди о казанском крае*, Казань 1987.
- Куликова 1978: 8 = Куликова И. С. [Ирина], *Экспрессионизм в искусстве*, Москва 1978.
- 1-я выставка 1918 = *1-я выставка картин союза „Подсолнечник”*, каталог, Казань 1918.
- Пышновская 1993 = Пышновская Зоя, *Из истории „Синего всадника”*, [w:] *Синий всадник. Der Blaue Reiter*, З. С. Пышновская (Перевод, комментарии и статьи), Москва 1996.
- Шикалов, Плещинский [1920] = Шикалов Николай, Плещинский Илларион, *Геройству будней, Всадник. Графический альманах № 1. Графика М. Меркушева, И. Плещинского, Н. Шикалова, Д. Федорова, Издание „Графического коллектива” при Графическом факультете Казанских Государ. Худож. Мастерских, Казань [1920].*

## „Der Blaue Reiter” and the Echo of His Triumphant Flight in National Artistic Schools of the East-Europea

(summary)

There were a bigger freedom of the creative searches and a bigger tolerance to those searches from the side of the local artistic elite, that differed the Munich from other German cultural centers in the beginning of the 20th century. It was a city of artists-philosophers, poets, musicians. Called as “the German Athens”, the Munich attracted many talented young people from the Russia and other East-European countries. The arts academy, known in the world according to the name of its founder and leader as “the School of Ažbe”, was founded in the Munich in 1891. Anton Ažbe (1862–1905), an Austrian (a Slovene by birth) was a prominent pedagogue. There was no routine, the pupils had the possibility to master various trends of the contemporary art, although the aesthetics of the modern (*Jugendstil*) dominated in this school. Not only German, but also Russian, Polish, Czech, Hungarian, Serbian, Croatian artists, an Estonian (the sculptor Anton Starkopf), and other persons springing from East-European peoples graduated this school. Thus an artistic “International” was formed in the Munich, and the life of the Bavarian capital received a wide echo and all-European significance.

The appearance of the first artists from Russia (Marianne von Werefkin, Aleksey Jawlensky, Wassily Kandinsky and others) had given a beginning for shaping a Russian artistic colony in Germany. The house in the small village Murnau, where Marianne von Werefkin and Aleksey Jawlensky resided, became to the center of the Russian culture on the West. This center was connected not only with the Russia, but with the Poland and Lithuania, too (Marianne von Werefkin was educated in Vilna, found herself in the correspondence with her brother who lived in Vilna, interested for such new phenomena on the Polish-Lithuanian borders as the paintings and music of M. K. Čiurlionis).

The artists of the international Munich circle looked for new forms of the creative organizations (unions, associations a. s. o.). Among them “Der Blaue Reiter”, founded by Wassily Kandinsky and Franz Marc in 1911, was the most interesting, rich and consequent in the struggle for new principles of the artistic avant-garde. The written in 1910 and edited in Munich in 1911 treaty of Kandinsky *On the Spiritual In Art* became to the theoretical ground of the new art free from the nature’s imitating. It was a wide circle of the artists who participated on the exhibition and published their works in the almanac “Der Blaue Reiter” in 1911 (W. Kandinsky, F. Marc, A. Macke, L. Feininger, H. Campendonk, R. Delaunay,

A. Kubin, A. Jawlensky, M. von Werefkin, brothers D. and W. Burluks, G. Münter, P. Klee, A. Schönberg). "Der Blaue Reiter" commenced not only the expressionism (this trend dominated in the works of these artists in this period, but other progressive contemporary directions in the world art of the 20<sup>th</sup> century (there were no strong borders between these directions and trends).

The activity of "Der Blaue Reiter" (as a group of artists, editors of the almanac and organizers of exhibitions under this name) had finished with the beginning of the I World War, but the influence of his ideas directed to the liberation the art from the slave attachment to the nature was very strong in the whole world, including the Eastern Europe.

"Der Blaue Reiter" was in a sense a part of the Russian culture and a challenge for the Russian culture's future. The so called "left art" (revolutionary art of the Soviet Russia of the end of 1910s – beginning of 1920s years both in capitals, Moscow and Petrograd, and in provinces) was the answer to this challenge.

The attention of this article's author is concentrated on the activity of the artists' association "Vsadnik", by no accident called

with the word which is the direct translation from the German "Reiter" ("Rider"). This "Vsadnik" acted in Kazan in the frameworks of the Graphic studio of The Kazan Art School in 1920–1924. The great role in the founding of the "Vsadnik" and working out of its courageous artistic program belongs to the artist (a Pole in birth, a Ukrainian in his later works and life in Kiev) Illarion Pleszczynsky, who had the possibility to study traces of "Der Blaue Reiter" immediately in Germany, where he found himself in captivity during the I World War. The Kazan's "Vsadnik" was a younger brother of "Der Blaue Reiter", but the possibilities for development of the free, "left" art in the country of the communist dictatorship were very limited, and the history of the Kazan's "Vsadnik" had finished in the first half of 1920s: for this *Rider* it was no way, no future in the soviet conditions. A new meeting between the romantic "Der Blaue Reiter" (Blue Rider) and the half-forgotten Kazan's "Vsadnik" (revolutionary "red Rider") has place in art-criticism and art-history of our times.