

РОЛЬ М.В. ВЕРЕВКИНОЙ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЖИЗНИ АСКОНЫ И КОЛОНИИ «ГОРЫ ИСТИНЫ»

М.С. Олейник

Государственный Русский музей,
Санкт-Петербург

frauoleynik@yandex.ru

Тихий городок Аскона, расположенный на берегу озера Лаго-Маджоре, стал местом концентрации общественной жизни в Швейцарии конца XIX – начала XX в. Колония вегетарианцев «Горы Истины» занималась изучением и апробацией новых философских учений, культивируя особую систему питания и физических упражнений. По окончании Первой мировой войны в Асконе в колонии «Гора Истины» сконцентрировалось творческое общество Цюриха. Именно здесь в 1924 г. сформировалось творческое объединение «Большая медведица» в составе семи художников: Хельбига, Наймайера, Фрика, Кохлера, Маккоена, Райса и Зивальда. Идейным лидером группы была Марианна Веревкина. При ее непосредственном участии живописные работы участников «Большой медведицы» экспонировались в Цюрихе, Лугано, Берлине. В Асконе Веревкина являлась первым директором Музея современного искусства, именно она убедила многих художников передать в дар музею свои картины. Роль Марианны Веревкиной в культурной жизни Асконы вплоть до 1938 г. была ведущей.

Ключевые слова: Аскона, «Гора Истины», М. Веревкина, «Большая медведица», экспрессионизм, дадаизм.

DOI: 10.17212/2075-0862-2016-3.2-147-154

Русская художница Марианна Владимировна Веревкина (1860–1938) – ученица И.Е. Репина, сподвижница Кандинского и Явленского, всесторонне образованная женщина, посвятила свою жизнь искусству.

В 1896 г. после смерти отца, генерала, коменданта Петропавловской крепости, Веревкина вместе с близким другом Алексеем Явленским переехала в Мюнхен. Положение незамужней дамы обязывало Российскую империю выплачивать Веревкиной пенсию до момента выхода замуж. Художница свободно распоряжалась деньгами, снимала квартиру и держала «русский уголок». Активная общественная жизнь сделала ее салон на Гизелаштрассе цен-

тром свободомыслия Мюнхена. С началом Первой мировой войны художнице как подданной Российской империи вместе с «семьей»¹ пришлось покинуть Германию. Они разместились в маленьком швейцарском городке Санта-Прекс, а позже в Цюрихе. Октябрьская революция 1917 г. в России навсегда оставила Веревкину за границей. Пенсия, которую художница получала в течение долгого времени, перестала поступать. Зимой 1918 г. Веревкина перееха-

¹ С конца 1890-х гг. Веревкина находилась в дружеских отношениях с Алексеем Явленским. Художники вместе работали, путешествовали. Платонические отношения между друзьями осложнились рождением сына Явленского и горничной Незнакомовой.

ла в Аскону, курортный городок на берегу озера Лаго Маджоре в кантоне Тичино, где прожила до конца своих дней. Любимая, почитаемая «баронесса» (по-немецки ее фамилия звучала *Marianne von Werefkin*) была центром культурной жизни Асконы: была директором Музея современного искусства, организатором и лидером творческого объединения «Большая медведица».

Поздний творческий период Марианны Владимировны Веревкиной, ее общественная деятельность в российской специальной литературе малоизвестны. В нашей стране интерес к творчеству Веревкиной возникает лишь в конце 1980-х гг. Впервые живопись никому не известной в России художницы была показана публично в московском Манеже лишь в 1997 г.: к 150-летию со дня рождения впервые в России было показано ее творческое наследие. Перед зрителями предстали картины удивительной, незнакомой художницы (см. Автопортрет, 1910, цв. вкл. ил. 1). В 2010 г. в рамках проекта «Неделя швейцарского кантона Тичино» Третьяковская галерея представила выставку «Художники русского зарубежья. Марианна Веревкина. 1860–1938». Впервые на русском языке были опубликованы мемуары художницы «Письма к неизвестному» [2].

В специальной литературе и прессе Германии, Швейцарии, Италии статьи с кратким анализом произведений художников, входящих в объединение «Большая медведица», появляются уже в конце 1920-х гг.: «Художники Асконы, искусство современности» [16], каталог выставки объединения «Семь звезд Большой медведицы» [17]. Творчество Веревкиной освещается в ежемесячном журнале об искусстве «Идеальный дом» [13, 14]. В 1967 г. Издательство Отто Загнера опубликовало исследование

Елены Халц-Кох «Марианна Веревкина и русский символизм» [9]. Наиболее полной монографией является книга Берна Фетке «Марианна Веревкина» [6], включающая фотографии, документы и подробный анализ творчества художника; монография «Экспрессионизм Марианны Веревкиной» [9] Лаймы Лаукайте, опубликованная Институтом философии и истории Вильнюса, вводит в научный оборот архивные материалы Литовской национальной библиотеки. Мара Фолини, директор Музея современного искусства Асконы, в книге «Аскона и “Гора Истины”» [8] изучает динамику развития колонии, особенности философских воззрений колонистов, внутреннего устройства колонии и творческой самореализации ее участников. Тео Кной-бюлер подробно рассматривает частную жизнь художников [15].

Цель данного исследования – осмыслить специфику творческой атмосферы колонии «Гора Истины», выявить доминирующее значение Марианны Владимировны Веревкиной в художественном процессе Асконы и «Горы Истины». В соответствии с поставленной целью решается следующая задача: осмыслить значение колонии «Гора Истины» как социокультурного явления; выяснить роль объединения «Большая медведица» в художественной жизни; обосновать влияние позднего живописного периода М. Веревкиной в пространстве философии и культуры швейцарского модернизма.

В 1900 г. Идой Хофман и Анри Ойденковеном, сыном богатого промышленника из Антверпена, в Асконе, на склоне Монте Верита (горы Истины) была основана новая колония вегетарианцев – «Гора Истины». Колония «Гора Истины» – это феномен интернациональной культуры, впи-

тавшей в себя творческие поиски европейской интеллигенции. Это попытка вернуться к простоте природной жизни в условиях внешней и внутренней свободы. На «Горе Истины» не было обязательных правил и манифестов. Каждый член колонии жил свободно. Новые философские и религиозные аспекты нашли отражение в миропонимании сообщества. Основной философской идеей стало учение немецких мистиков Мейстера Экхарта и Якоба Беме и Ордена Розенкрейцера, где божественное начало рассматривалось как основополагающее. Теософская философия, сдержанный образ жизни, по убеждению колонистов, должны были привести «Гору Истины» к новой социальной модели человеческой общности. Одним из учений, положенных в основу миропонимания колонистов, стало толстовство с его всепрощением, любовью к ближнему своему, нравственным самоусовершенствованием. По воспоминаниям Иды Хофманн, в сообществе существовал радикальный отказ от обеспеченной жизни: «Хочется рассказать о жизни некоторых людей, выросших в реальности конфронтации, в которой доминируют эгоизм, роскошь, внешний вид и ложь; теперь через физическое и духовное бытие приходит осознание своего положения, люди решили изменить свою жизнь, для того образ жизни стал естественным и здоровым. Действия должны сопровождать чаяния будущего как постоянного ориентира» [7, с. 174]. Первые колонисты размещались в пансионе, использовался способ оздоровления, основанный на пользе воздушных ванн, особой диеты и занятий йогой, способствующих формированию «естественного тела». Первостепенной задачей для «нового человека» колонии «Гора Истины» является осознание и использова-

ние потенциальных возможностей. В альтернативную модель общества «Горы Истины» закладывались идеи социалистов-утопистов Шарля Фурье, Пьера-Жозефа Прудона, Генри Дэвида Торо, Роберта Оуэна и Жана-Батиста-Андре Година, в соответствии с их теориями были устроены сельскохозяйственные и ремесленные организации.

Особое значение в колонии уделялось творческому самовыражению. Новые пластические решения были выражены в танце, созерцание окружающего мира выражалось в живописи. Ландшафт Асконы стал местом вдохновения для художников: сюда после окончания войны приезжают цюрихские дадаисты Хуго Болл, Эмми Генингс, Ганс Рихтер. Заметную роль в колонии занимает Ганс Арп. Его вечера дадаизма привлекают внимания колонистов, вовлекая их в «новое искусство». В своем творчестве Арп ищет «божественное» как диалектическое движение, что проявляется в естественном мире идей. Художник находит графическое воплощение своих философских концепций в округлых, эллиптических композициях, где линия стала выразительной и плавной. Новая графическая техника позволяет художнику свободно выражать свои идеи в графике. Арп черпал вдохновение в красоте природы, обобщая впечатления в абстрактной игре линий, примером является его «Автоматическое рисование» (1917–1918 гг.).

Зимой 1918 г., поселившись в Асконе, Марианна Владимировна Веревкина в своем дневнике записала: «...отныне начинаю свою новую жизнь» [11, с. 126]. Категорически меняется ее живопись, наполняясь новыми цветовыми решениями. Солнце в картинах этого (позднего) периода ее творчества становится символом веры в

лучшее, тьма наполняется холодным мерцанием – см. ее «Восход» (1920), «В Тичино» (1925–1930, цв. вкл., ил. 2). В картине «Неразумные девы» (1921), написанной из окна мастерской художника, искрящаяся гладь озера отражает последние лучи солнца, череда мелких цветных мазков передает движение воды. Линия горизонта делит небо и воду на две равные части, а довлеющая горная гряда, кажется, вот-вот поглотит уходящую вперед лодочку с неразумными девами. Горные пейзажи становятся декорацией вечности, где особенно ощутима эфемерность человеческого существования. Всё чаще в ее работах встречается тема бессмертия и «воссоединения» с Богом, где живописный язык Веревкиной объединяет в себе поэтику русского символизма и западноевропейскую знаковую. В идиллическом пейзаже «Закат жизни» (1922) пастырь небесный наблюдает за овцами, созерцая жизнь с высоты гор. Колорит наполнен спокойствием – это оттенки зеленого каджия, кобальта, которые сочетаются с неаполитанской желтой. Композиция многопланова, но строго ограничена горизонтальным форматом.

В Асконе Веревкина была весьма почитаема среди горожан и любима среди художников, ее увлекает общественная жизнь. По инициативе Кемптера на вилле дипломата Панкальди 19 марта 1922 г. был открыт музей современного искусства – «Museo comunale di Ascona». Веревкина с радостью согласилась стать его директором, передав в дар часть своих картин: «Семья», «Мелодрама», «Зарисовка Асконы». Стоит отметить женское очарование и невероятную внутреннюю силу Веревкиной. Будучи директором музея, она вела обширную переписку с художниками Германии и Швейцарии, обращаясь с прось-

бами передать в дар музею произведения искусства. Откликнулись многие. Пауль Клее передал картину «Красный дом»; Куно фон Амьет передал графику, а Артур фон Сегал подарил картину «Семья». Из Берна 18 мая 1924 г. Веревкина получила картину с письмом от Александра Бенониса ди Стетто: «Шлю Вам при сем давно обещанную картину для Museo Comunale Ascona <...> Знаю, что так долго заставил ждать – прошу меня извинить – т.к. прямо завален работой» [1]. Работа в музее для Веревкиной стала выражением ее общественного предназначения, была связана с художественной жизнью не только городка, но и колонии «Гора Истины». Чуть позже, в 1926 г., именно Веревкина предложила немецкому банкиру Эдуарду фон дер Хейдту выкупить пансион «Гора Истины». Рядом с домиками первых колонистов был построен отель «Монте Верита», ставший впоследствии туристической меккой, где принимались гости из мира политики, искусства и светского общества.

Художественная жизнь «Горы Истины» тесно переплеталась с художественной жизнью Асконы, которая была сосредоточена в кафе «Централь» и «Вербан». Здесь проходили встречи богемного общества Асконы. Именно здесь столкнулись творческие интересы двух кардинально разных художников – Арпа и Веревкиной. Длительная конфронтация идей дадаизма, переплетенных с западной антропософией, и экспрессионизма, наполненного символическим смыслом, объединила художников в новом поиске, соединив богоискательство с графической знаковой в творчестве. 2 февраля 1924 г. состоялось открытие культурного центра «Горы Истины». В одном из шале колонии была устроена художественная выставка.

Вокруг притягательной Веревкиной в 1924 г. объединилась группа художников: Вальтер Хельбиг, Отто Наймайер, Эрнст Фрик, Альберт Кохлер, Гордон Маккоен, Отто ван Райс и Рихард Зивалд. На «Горе Истины» было создано художественное объединение «Большая медведица». На первый взгляд нейтральное, это название несет в себе числовую и смысловую нагрузку: созвездие «Большой медведицы» состоит из семи ярчайших звезд, в объединение было включено семь участников. Веревкина, формально не входя в объединение, являлась его идейным лидером. Стилистические направления в живописи участников были разнообразны: это авторское прочтение примитивизма, экспрессионизма и сюрреализма. Особенность объединения заключалась в художественной свободе и разнонаправленности творческой деятельности каждого из художников. Первая выставка объединения была организована Веревкиной и состоялась в Асконе в кафе «Вербано». Большинство выставок прошло в городском Музее современного искусства Асконы, в Кунстхалле Берна и в Кунстхаусе Цюриха. В марте 1928 г. из Берлина Веревкина получает письмо с просьбой участвовать в берлинской выставке: «Любимая уважаемая графиня Веревкина, я слышал, что Ваша живопись не будет выставляться в Нирендорфе <...> Можете ли Вы, пожалуйста, предоставить одну картину для участия в выставке? Я прошу Вас для этого случая и для общего решения попросить и других (художников – М.О.): Брукса, Сегала, Штейнхофа. <...> Я жду Вашего решения и дальнейшего указания по приезду. Сердечно прощаюсь» [2]. В галерее Нирендорф, в Берлине, в 1928 г. состоялась выставка, в кото-

рой совместно с художниками «Большой медведицы» приняли участие Шмидт-Ротлуф, Рольфс и Веревкина. Стоит отметить, что именно Веревкина оказала колоссальное влияние на продажу картин художников объединения. Она вела переписку с музеями Берна и Цюриха, благодаря чему картины художников «Большой медведицы» активно покупались не только в частные коллекции, но и в коллекции многих европейских музеев современно-го искусства.

В Сан-Кристофоро (Италия) и Асконе в 1937 г. состоялась ретроспективная выставка «Семь звезд Большой медведицы». Официально заявлялось о разнообразности стилистики живописи участников группы. Каждый художник представил свое творчество, но стоит отметить влияние Веревкиной на общую живописную стилистику. Документально не подтверждается заявление какой-либо общей художественной идеи объединения, но к концу 1930-х гг. в живописи участников группы становится очевидным возрастание влияния экспрессионизма. Лишь Зивалд выходит за рамки общей стилистики и переосмысляет идеи сюрреализма. Его картина «Похвала вещи» – иллюзия, парадоксальное сочетание форм. Мальчик сидит на заледеневшей поверхности озера и чертит. Этот сюжет противоречит натуралистическим образам действительности солнечной Асконы.

Поздний живописный период Веревкиной развивается в пространстве философии «Горы Истины», происходит осмысление «истинной красоты», пропущенное через призму веры в божественную природу прекрасного. Выражением спиритуалистических и теософских идей стала живопись, наполненная мистицизмом. «Город скор-

би» (1927, цв. вкл., ил. 3) – изображение городка в горах, возможно, Асконы и «Горы Истины», но это и картина мира, символическое изображение Голгофы [3, с.73]. В особняке Перуччи на стенах Веревкина изображает иконописные лики святых, делает эскизы к триптиху настенной росписи. Художник переосмысливает понятие прекрасного, отказываясь от реалистической манеры изображения в пользу «абстрактной красоты» [5, с. 32]. Пейзажи наполнены владевшими ею самой чувствами тревоги, одиночества (см. «Покидающие»). Продолжением темы сакрального являются работы «Живые и мертвые» (1924), «Победитель» (1929, цв. вкл., ил. 4). Иногда пейзажи наполнены ожиданиями или предчувствием беды: «Преступление» (1927–1930), «Дуэль» (1933). Душевное смятение, тоска в картинах Веревкиной проявляются как неземной свет. Итогом швейцарского живописного периода является картина «Старику» (1933, цв. вкл., ил. 4), в которой главным героем предстает путник с собакой. Этот человек прошел огромный путь со своим верным другом и стоит перед концом. Вероятно, Веревкина пишет свой аллегорический автопортрет. Охристая цветовая гамма подчеркивает идею увядания, осени жизни. Незадолго до смерти, подводя итоги жизненного пути, она записала в своем дневнике: «Именно пройдя через личные страдания мы, художники, должны примириться с жизнью и принять ее во всех ее формах. Поднявшись над обломками нашей жизни, для других мы должны создать храм веры и надежды, в этом наше предназначение. Вне этого искусство всего лишь игра <...> Мы должны страдать за всех и со всеми; другие не должны страдать вместе с нами, а находить в наших произведениях веру, любовь, надежду. Это мой

путь: он крут, но дает смысл моей жизни» [3, с. 129].

Колония «Гора Истины» – это феномен философско-культурной жизни Швейцарии. Именно здесь были объединены идеи богоискательства, эзотеризма, оккультизма, толстовства, которые нашли отражение в изобразительном искусстве. В художественной жизни колонии и близлежащей Асконы преобладают идеи дадаизма, но заметно и влияние экспрессионизма Веревкиной. Роль Веревкиной в объединении художников «Большая медведица» является ведущей. Многочисленные выставки в Швейцарии и Германии популяризируют искусство объединения «Большой медведицы» и богемного общества Асконы. В своих творческих поисках швейцарского периода Веревкина опередила время, наполняя символической поэтикой экспрессионистические произведения. Также стоит отметить ее важную роль в общественной жизни городка, в создании и развитии Музея современного искусства и привлечение инвестиций в Аскону. Изучение художественной жизни города открывает новые страницы в диалоге искусств в международном сообществе «Горы Истины».

Литература

1. Письмо к М.В. Веревкиной от 18 мая 1924 г. Рукопись // FMW. – N 21-5-174.
2. Письмо к М.В. Веревкиной от 9 марта 1928 г. Рукопись // FMW. – N FMW 21-5-176.
3. *Веревкина М.* Письма к неизвестному / сост. Е. Шаронкина-Витек. – М.: Искусство-XXI век, 2011. – 248 с.
4. *Боулт Д.Э.* «Воскресный день»: Марианна Веревкина и русский Серебряный век // Амазонки авангарда / отв. ред. Г.Ф. Коваленко; Государственный институт искусствознания Министерства культуры Российской Федерации. – М.: Наука, 2004. – С. 69–80.

5. Шаронкина Е.В. Символизм и экспрессионизм в живописи Марианны Верёвкиной. 1906–1914 гг. // Символизм в авангарде. – М.: Наука, 2003. – С. 167–176.
6. Fäthke B. Marianne Werefkin. – München: Hirmer, 2001. – 272 p.
7. Folini M. Monte Verita: Ascona's mountain of truth / Society for the History of Swiss Art. – Berne: SHSA, 2000. – 204 p.
8. Hahl-Koch J. Marianne Werefkin und der russische Symbolismus. Studien zur Ästhetik und Kunsttheorie. – München: Sagner, 1967. – 126 p.
9. Laučkaitė L. Ekspresionizmo raitelė Mariana Veriovkina. – Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2007. – 442 p.
10. Merges-Knoth A. Marianne Werefkins russische wurzeln: neuansätze zur interpretation ihres künstlerischen werkes: inauguraldissertation zur erlangung der doktorwürde in kunstgeschichte. – Trier: Universität Trier, 1996. – 250 p.
11. Roßbeck B. Marianna von Werefkin: die Russin aus dem Kreis des Blauen Reiters. – Berlin: Siedler, 2010. – 336 p.
12. Bleuler H. Marianne von Werefkin // Das ideale Heim. Eine Schweizer. Monatsschrift für Kunst und Leben. – 1933. – N 1. – P. 25–27.
13. Peyer M. Gastfreundschaft // Das ideale Heim. Eine Schweizer. Monatsschrift für Kunst und Leben. – 1933. – N 1. – P. 28–32.
14. Kneubübler T. Die Künstler und Schriftsteller und das Tessin (von 1900 bis zur Gegenwart) // Monte Verita: Berg der Wahrheit / Lokale Anthropologie als Beitrag zur Wiederentdeckung einer neuzeitlichen sakralen Topographie. – Milano: Electa, 1978.
15. Brattskoven O. Die Maler von Ascona // Kunst der Zeit: Organ der künstlerSelbsthilfe. – 1928. – Jg. 11, N 7. – P. 138.
16. Fouquet M. Sieben Sterne hat der „Große Bär“. Zur Eröffnung der diesjährigen Ausstellung des „Große Bär“ in San Cristoforo-Ascona // Sie und Er. – 1937. – N 32. – P. 869.

Список иллюстраций

1. Веревкина М.В. Автопортрет, 1910. Т., б., 52х34 см. Шлоссмузем, Мурнау.
2. Веревкина М.В. В Тичино, 1925–1930. Т., к. Фонд Марианны Веревкиной. Музей современного искусства. Аскона.
3. Веревкина М.В. Город скорби, 1927. Т., к. 89х72,5 см. Фонд Марианны Веревкиной. Музей современного искусства. Аскона.
4. Веревкина М.В. Победитель, 1930. Т., к. 71х99 см. Фонд Марианны Веревкиной. Музей современного искусства. Аскона.
5. Веревкина М.В. Старик, около 1930. Т., к. 49х44 см. Фонд Марианны Веревкиной. Музей современного искусства. Аскона.

THE ROLE OF M.V. VEREVKINA IN THE ARTISTIC LIFE OF ASCONA AND THE COLONY 'MONTE VERITA'

M.S. Oleynik

The State Russian Museum,
St. Petersburg

frauoleynik@yandex.ru

A quiet town of Ascona, located on the shores of Lake Maggiore, became a place of concentration of public life in Switzerland in the late XIX-early XX centuries. The colony of vegetarians "Monte Verità" ("Hill of Truth") studied and tested new philosophies, developing new special systems of dieting and physical exercises. Zurich artistic community concentrated in that very colony "Monte Verità" in Ascona at the end of the First World War. It was there in 1924, where an artistic association "Big Bear" was formed, which included seven artists: W. Helbig, O. Niemeyer, E. Frick, A. Kohler, G. McCoy, O. Rice and R. Zivald. The ideological leader of the group was Marianne Verevkina. She actively participated in exhibitions of "Big Bear" artists in Zurich, Lugano, Berlin. In Ascona M. Verevkina was the first director of the Museum

of Modern Art. It was she who persuaded many artists to donate their paintings to the museum. Marianne Verevkinina had a leading role in the cultural life of Ascona right up to 1938.

Keywords: Ascona, “Monte Verità”, M. Verevkinina, “Big Bear”, Expressionism, Dadaism.

DOI: 10.17212/2075-0862-2016-3.2-147-154

References

1. Pis'mo k M.V. Verevkinoi ot 18 maya 1924 g. Rukopis' [Letter to M.V. Verevkinina may 18, 1924. Manuscript]. *FMW*. N 21-5-174.
2. Pis'mo k M.V. Verevkinoi ot 9 marta 1928 g. [Letter to M.V. Verevkinina mar 9, 1928. Rukopis' [Manuscript]. *FMW*. N FMW 21-5-176.
3. Werefkin M. *Pis'ma k neizvestnomu* [Letters to an unknown]. Moscow, Iskustvo-XXI vek, 2011. 248 p. (In Russian)
4. Bowlt J.E. “Voskresnyi den”: Marianna Verevkinina i russkii Serebryanyi vek [“Sunday Afternoon”: Marianne Verevkinina and Russian Silver Age]. *Amazonki avangarda* [Amazons of the Avant-Garde]. Ed. G.F. Kovalenko, Gosudarstvennyi institut iskusstvovedeniya Ministerstva kul'tury Rossiiskoi Federatsii. Moscow, Nauka Publ., 2004, pp. 69–80.
5. Sharonkina E.V. Simvolizm i ekspresionizm v zhivopisi Marianny Verevkinoi. 1906–1914 gg. [“Symbolism and Expressionism in the painting of Marianne Verevkinina. 1906–1914 yy.”]. *Simvolizm v avangarde* [Symbolism in the avant-garde]. Moscow, Nauka Publ., 2003, pp. 167–176.
6. Fäthke B. *Marianne Werefkin*. München, Hirmer, 2001. 272 p.
7. Folini M. *Monte Verità: Ascona's mountain of truth*. Society for the History of Swiss Art. Berne, SHSA, 2000. 204 p.
8. Hahl-Koch J. *Marianne Werefkin und der russische Symbolismus. Studien zur Ästhetik und Kunsttheorie*. München, Sagner, 1967. 126 p.
9. Laučkaitė L. *Ekspresionizmo raitelė Mariana Veriovkina*. Vilnius, Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2007. 442 p.
10. Merges-Knoth A. *Marianne Werefkins russische wurzeln: neuansätze zur interpretation ihres künstlerischen werkes*. inauguraldissertation zur erlangung der doktorwürde in kunstgeschichte. Trier, Universität Trier, 1996. 250 p.
11. Roßbeck B. *Marianna von Werefkin: die Russin aus dem Kreis des Blauen Reiters*. Berlin, Siedler, 2010. 336 p.
12. Bleuler H. Marianne von Werefkin. *Das ideale Heim. Eine Schweizer. Monatschrift für Kunst und Leben*, 1933, no. 1, pp. 25–27.
13. Peyer M. Gastfreundschaft. *Das ideale Heim. Eine Schweizer. Monatschrift für Kunst und Leben*, 1933, no. 1, pp. 28–32.
14. Kneubühler T. Die Künstler und Schriftsteller und das Tessin (von 1900 bis zur Gegenwart). *Monte Verità: Berg der Wahrheit. Lokale Anthropologie als Beitrag zur Wiederentdeckung einer neuzeitlichen sakralen Topographie*. Milano, Electa, 1978.
15. Brattskoven O. Die Maler von Ascona. *Kunst der Zeit. Organ der künstlerischen Selbsthilfe*, 1928, jg. 11, no. 7, p. 138.
16. Fouquet M. Sieben Sterne hat der „Große Bär“. Zur Eröffnung der diesjährigen Ausstellung des „Großen Bären“ in San Cristoforo-Ascona. *Sie und Er*, 1937, no. 32, p. 869.