

УДК 75.03
ББК 85.103(2)1

В.Л. МОРДАШОВА

МЕТАМОРФОЗЫ В ТВОРЧЕСТВЕ Ф.А. МАЛЯВИНА 1910-Х ГОДОВ И ОБСТОЯТЕЛЬСТВА ЕГО ЭМИГРАЦИИ

Данная статья — часть фундаментальной научной работы по изучению творчества выдающегося русского художника Ф.А. Малявина. На материале архивных документов, периодики и других публикаций рассматривается последний период дореволюционного творчества мастера и детали его эмиграции в 1922 году.

Ключевые слова: Ф.А. Малявин, XIV выставка Союза русских художников, живопись, крестьянство, 1910-е годы, Октябрьская революция, Рязань, персональная выставка, А.В. Луначарский, эмиграция.

Появления новых произведений выдающегося русского художника Ф.А. Малявина на XIV выставке Союза русских художников ждали с большим интересом не только почитатели его живописного и графического дарования, но и те, кому хотелось, наконец, увидеть, в каком направлении продолжает развиваться творчество мастера после неудачи с «Автопортретом с женою и дочерью» и столь длительного перерыва в выставочной деятельности. На выставку, имевшую впоследствии большой успех у публики, художник отправил шесть живописных работ и девятнадцать рисунков. За отсутствием в каталоге названий произведений нельзя точно указать все работы, там представленные. Но, судя по критическим отзывам, можно смело утверждать, что это был круг произведений 1910-х годов, выделяющихся своей новой эмоциональной наполненностью, иным живописным языком и, прежде всего, другой цветовой гаммой. Несмотря на разработку прежней крестьянской тематики, подобное изменение в творчестве Малявина не ускользнуло от внимания чуткого критика и наблюдательного зрителя. Целая галерея широкоформатных крестьянских портретов предреволюционного периода отличалась от предшествующих работ мастера большей остротой психологических характеристик и доведенным до предела напряженным звучанием, выраженным посредством широкой, пастозной манеры письма и мрачного колорита, который зачастую усиливался нетронутой белизной холста. Примечательны в этом отношении воспоминания кинорежиссера и сценариста Е.А. Иванова-Баркова, посетившего мастерскую Малявина после его переезда в Москву: «Я ожидал увидеть солнечные каскады красок, полные жизненной радости <...> Каково же было мое удивление?! Я увидел на этих больших холстах огромные, мрачные, коричневые лица бородатых мужиков и пожилых баб, похожие на лики почерневших от времени старинных икон. Но написаны они были с присутствием Малявину экспрессией. Малявин объяснил, что — “он пишет кондовую Русь — людей от земли, что тысячи лет живут землей, людей сурового подвижнического труда, которые своими мозолистыми руками добывают хлеб насущный и на которых вся русская земля держится”»¹ [1].

Автор воспоминаний считал, что подобный настрой мастера не отвечал «всенародному, жизнеутверждающему, революционному подъему». Что же заставило Малявина поменять свой угол зрения на крестьянство? Конечно, нельзя забывать о предреволюционных событиях и накалявшейся обстановке в Российской империи. Но в то же время стоит помнить и о возрасте художника, который, вероятно, пройдя определенный жизненный путь, желал отобразить другие стороны жизни крестьян. Тяжелый крестьянский труд, непростые условия жизни, грубость характера, откладывавшие свой отпечаток на внешности, все чаще попадают в поле зрения Малявина. Многие критики уловили перемены в творчестве художника только с формальной стороны, не придав значения содержанию. Последовали упреки по поводу «гуталинно-грязного» [2, с. 6] тона работ. Новые крестьянские портреты мастера описывали не иначе как «громadne и мрачные головы, написанные сыро, черно и эскизно и производящие впечатление какой-то сбивчивой, неясной самому художнику живописной мысли» [3, с. 6]. Критик Росспий в газете «Русские ведомости» задавался вопросом, окончательное ли это крушение большого таланта Малявина или нет. Он считал, что «в громадных “Этюдах” Малявин теперь силился сказать следующее, новое слово — и не сказал. Что-то катастрофическое, беспомощное, затравленное сквозит в этих вещах, словно художник решил добиться цели во что бы то ни стало, — и сорвался» [4, с. 6]. Всеволод Воинов в статье в журнале «Аполлон», посвященной собранию А.А. Коровина, более чутко отнесся к работам Малявина 1910-х годов, однако и он был склонен рассматривать произошедшие изменения лишь с эстетической точки зрения. Не затрагивая содержательной стороны работ, он полагал, что на художнике сказались «модное тяготение от холодного и тепличного анемизма европейского города к экзотике, к опаленному солнцем югу, которое в свое время заставило Гогена бежать из Парижа на Таити». Воинов писал, что эта тенденция могла на бес-

¹ Воспоминания Е.А. Иванова-Баркова были опубликованы М. Семиной

в журнале «Русское искусство» (Иванов-Барков Е. Встреча с художником Малявиным / Евгений Иванов-Барков // Русское искусство. 2012. № 1. С. 70—72).

сознательном уровне привнести «неизменную черноту» в произведения этого периода Малявина и сделать похожим загар малявинских баб не на бронзу, а чугуна, что сближало их с негритянками [5, с. 1—27]. И действительно, если обратить внимание на такие произведения Малявина, как «Две девки» (1910-е, Государственный Русский музей), «Девушка» (1910-е, Днепропетровский Государственный художественный музей), «Верка» (1913, Государственный Русский музей), «Женщина в красной кофте» (1914, Государственная Третьяковская галерея), «Баба» (1916, Национальный художественный музей Республики Беларусь), то все эти полотна, несмотря на прежнюю молодость героинь, отличает стремление художника к сгущению и затемнению колорита, приданию очертаниям лиц большей объемности, осязаемости, гипнотической статичности и монументальности. Между тем в своих рассуждениях о творчестве художника Воинов употребляет тонко подмеченное сравнение. Он соотносит произошедшие изменения в колорите картин Малявина с уходом «с залитой потоком ярких лучей деревенской улицы в курную избу». Стоит заметить, что данное высказывание применимо не только к палитре художника, но и к общему напряженному эмоциональному настрою работ. Каждая из них дышит безотчетным стремлением выйти из удушающего пространства на свет, на свежий воздух. В одной из рецензий на XIV выставку Союза русских художников было верно замечено, что в новой живописи Малявина ощущается «больной надлом», на место «радостного и здорового хохота, который прокатился в свое время по всей Европе», пришли крестьянские образы, которые с «острой тоской в тусклых красках лиц» проглядывают через «траурную дымку» [6, с. 3].

Поражают силой своего реалистического изображения портреты «Крестьянин» (1916, Латвийский национальный художественный музей) и «Старуха» (1915, Национальный художественный музей Республики Беларусь). На первом полотне, внушительном уже только по своим размерам (205 × 112,5), Малявин создает захватывающий контраст между худощавой, сгорбленной, почти немощной фигурой сидящего старика и его недоброй внутренней силой, напряженностью, приводящей зрителя в замешательство и состояние некой настороженности. В работе «Старуха», как и в крестьянских портретах академических лет, немаловажную роль играет изображение рук. Художник прекрасно знал о том, что деревенская жизнь состояла из череды забот о хлебе насущном и все приходилось добывать тяжелым трудом. Поэтому появление огрубевшей, натруженной руки, которую крестьянка поднесла к своему подбородку, является не только композиционным решением мастера, но и существенным элементом общего строя картины, служащим раскрытию образа. Нет сомнения в том, что этот портрет был выполнен художником с натуры. Яркие всполохи, пробивающиеся сквозь темный фон, и теплые отблески, падающие на лицо, руку, одежду крестьянки, позволяют предположить, что невдалеке находилась печь. Изображение слезящихся, покрасневших от резкого запаха дыма глаз дает возможность с

высокой степенью реалистичности ощутить присутствие горящего очага. Подобный мотив можно встретить и в других произведениях Малявина. Так, на картине «Старик у очага» (1915, Рязанский государственный областной художественный музей им. И.П. Пожалостина) крестьянин, расположившийся у огня, отвлекся от его созерцания и обратил лукавый взор на зрителя. Красные, отброшенные пламенем отсветы и темная горячая цветовая гамма полотна, создают впечатление тесного пространства избы. Стоит особо подчеркнуть, что зажженный очаг был неотъемлемой характеристикой крестьянского дома. Издавна считалось, что огонь в печи обладал способностью защитить обитателей дома от нечистой силы, холода и мрака. Так, историк, знаток славянских преданий, верований и обычаев, фольклорист А.Н. Афанасьев в главном труде своей жизни «Поэтические воззрения славян на природу. Опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований в связи с мифическими сказаниями других родственных народов» писал, что в простонародье перед печью часто лечили больных, окуривая их дымом или давая пить и умывая водой, смешанной с золою. Кроме того, этой же водою омывали притолоки и косяки в избе, чтобы не дать возможность болезням и нечистой силе проникнуть в дом. Очаг у славян был своего рода священным местом, что не могло не сказаться и на традициях крестьянского быта, вобравшего в себя обычаи и приметы, восходящие к язычеству [7].

Другой отличительной чертой данного периода творчества Малявина, на которую, несомненно, стоит обратить внимание, является выбор героев: все чаще ими становятся деревенские мужики. Судя по всему, они начинают ассоциироваться у мастера с затаенной грубой силой, готовой выплеснуться наружу при удобном случае [8]. Если когда-либо Малявин и хотел отразить в своем творчестве накаленную атмосферу современных ему событий, то, скорее всего, именно некоторые персонажи крестьянских портретов 1910-х годов, а не пышущие здоровьем и весельем крестьянки из «Вихря», могли бы послужить олицетворением революционных сил. Так, гнетущий колорит и смелая, широкая по своей манере живопись в «Мужском портрете» 1916 года, хранящемся в Рязанском областном художественном музее им. И.П. Пожалостина, передают настроение мрачной суровости. Экспрессия полотна доведена до предела и в то же время не обнаруживает открытого выплеска, как в картине «Вихрь». Зритель остается в напряженном ожидании дальнейшего раскрытия характера крестьянина, и ожидание это не внушает надежд на лучшее. Да что зритель, сам художник едва ли знает, как поведет себя этот хмурый человек через день-два. Не Малявин изучает его, а он пристально наблюдает за мастером. Насупленные брови, колкий взгляд недобрых глаз, неприязненно сжатые ноздри носа — все это как будто рисует образ колдуна, прихода которого боялись в каждой сельской избе. Схожи по своей характеристике образы работ «Голова крестьянина. Этюд» (1913, Нижегородский государственный художественный музей) и «Крестьянин в шубе» (1910-е, Пермская государственная

художественная галерея). На второй картине из черных завитков ворота овчинного тулупа и надвинутой на глаза шапки выглядывает лицо крестьянина. И вновь тяжелый, недоверчивый взгляд оказывается самой напряженной точкой в эмоциональном строе картины. Кажется, так и сорвется сейчас с уст мужика: «Друг ли, враг ли этот художник, приехавший из Петербурга и живущий с нами бок о бок?»

Революция 1917 года не могла оставить без изменений привычную жизнь Малявина. Волна грабежей и погромов делала пребывание художника и его семьи в имении Аксиньино под Рязанью небезопасным. В 1918 году он принимает решение переехать в Рязань. В этом же году художник начинает свою преподавательскую деятельность в студии. Он активно включается и в работу художественной секции рязанского комиссариата просвещения, планировавшей открытие народной картинной галереи и создание Свободных государственных художественных мастерских. Их руководителем Малявин будет избран наряду с художником Я.Я. Калиниченко [9, с. 137—188]. Кроме того, тесное сотрудничество с рязанским Губпросом открывало возможность проведения первой персональной выставки Малявина, находившегося на пороге пятидесятилетия. Принимая во внимание, что основная часть работ, вошедших в будущую экспозицию, находилась в мастерской художника в Аксиньино, Рязань представлялась наиболее подходящим городом для проведения его персональной выставки, которая, несмотря на свой небольшой масштаб, стала важным событием в культурной жизни того времени. Торжественное открытие выставки состоялось 16 февраля 1919 года в помещении губернского Отдела народного просвещения. Малявин был увлечен перспективой познакомиться со своим творчеством простых солдат, крестьян и рабочих. Художник говорил: «Пусть народ придет посмотреть Малявина. Он скажет: “Малявин — наш”» [10, с. 61]. Однако намерения художника и губернского комиссара народного просвещения М.И. Воронкова показать на выставке не только произведения, находящиеся на тот момент в мастерской художника, но и такие прославленные полотна из собрания Третьяковской галереи, как «Вихрь», «За книгой», «Крестьянская девушка с чулком», «Крестьянская девушка», не увенчались успехом. Поэтому экспозицию составили в основном произведения, принадлежавшие автору, а также работы из некоторых частных коллекций, разрешение на вывоз которых удалось получить после нескольких поездок в Москву в процессе организации выставки. Отсутствие каталога не позволяет узнать полный перечень произведений, попавших в экспозицию. Но, благодаря заметкам о выставке в местной прессе, можно с точностью утверждать, что были выставлены «три больших полотна, пятнадцать среднего размера и пятьдесят рисунков» [11, с. 3] из мастерской; среди них такие картины, как «Три бабы», «Зеленая шаль», «Старуха, зажигающая спичку» и «Старик у очага». Все четыре полотна намечались к покупке государством, но были приобретены только две последние. 16 апреля 1919 года

в «Известиях Рязанского губернского Совета рабочих, крестьянских и красноармейских депутатов» появилось сообщение, что «выставку Ф.А. Малявина посетило свыше 15 тысяч человек. Такое посещение нужно считать весьма значительным для г. Рязани <...> Ввиду такого успеха выставка будет открыта еще некоторое время» [9, с. 167]. Есть предположения, что экспозицию можно было посетить до начала 1920 года.

В апреле-мае 1919 года в Свободных художественных мастерских возникает ряд разногласий, связанных с приглашением новых мастеров и согласованием программ преподавания, в результате которых Малявин покидает свой пост и уезжает обратно в свое имение. В Аксиньино он продолжает преподавательскую деятельность в статусе руководителя красноармейской студии. Однако положение художника в эти годы не могло быть безоблачным. Непростые условия, в которых оказался Малявин во время революционных событий, подтверждают воспоминания М.И. Воронкова, писавшего в своем дневнике 4 марта 1920 года о враждебном отношении крестьян к художнику, несмотря на его усилия жить с ними в ладу [9, с. 183]. Сохранились и воспоминания Е.А. Иванова-Баркова, передающие рассказ Малявина о попытке захвата силой его имения группой агрессивных настроенных мужиков. На тот момент мастер смог отстоять свои владения и защитить семью. В благоприятном разрешении опасной для художника ситуации немаловажную роль сыграло его крестьянское происхождение. Тем не менее, необходимость переезда в Москву стала для него очевидной. В столице, не без помощи А.В. Луначарского, Малявин получает квартиру, где была устроена и мастерская для работы. На время своего пребывания в Москве художник становится соседом бывшего обер-прокурора Святейшего синода князя А.Д. Оболенского, которому, несмотря на охранную грамоту от М.И. Калинина, пришлось уступить Малявину часть своих комнат на верхнем этаже в особняке в Обуховом переулке (с 1922 года Чистый переулок) [1]. В этот период художник получает доступ в Кремль и делает многочисленные наброски для портрета Ленина, который так и не будет написан.

В январе 1922 года Малявин выступает с предложением организовать его персональную передвижную выставку в городах Европы и Америки со сбором денежных средств в пользу голодающих. Как правило, инициатива зарубежных поездок в эти годы исходила от самих деятелей искусства. В Наркомпрос поступали запросы о финансировании командировок или разрешении на выезд за рубеж от художников, историков искусства, актеров, студентов и др. Был организован Особый комитет заграничных артистических турне и художественных выставок при Комиссии заграничной помощи. Однако просьба об устройстве персональной передвижной выставки Малявина стала первым прецедентом в истории Советского Союза [12, с. 221—235]. В своем заявлении В.И. Ленину художник просит оказать содействие с выездом за границу и предоставить для выставки произведения, хранящиеся в государственных музейных и частных собраниях. Поддер-

жав инициативу Малявина, 14 января Ленин отправляет распоряжение управляющему делами Совета народных комиссаров РСФСР Н.П. Горбунову, в котором предписывает поручить составить проект выставки А.В. Луначарскому [13, с. 346—348]. Спустя несколько дней Луначарский известил Ленина о том, что составит соответствующий проект, выразив, однако, сомнение по поводу возможности получения прибыли от выставки, способной покрыть связанные с ней расходы [13, с. 348—349].

Вскоре Луначарский подготовил проект и направил его с приложенным письмом в Малый Совнарком² [14, л. 40—41]. В письме он высказывался о пользе, которую могла бы принести подобная выставка с точки зрения возобновления культурных связей между Советской Россией и Западом. А в проекте отдал распоряжение выдать из государственных музейных собраний и частных коллекций необходимые для выставки произведения Малявина сроком до начала 1923 года и субсидировать художника пятнадцатью тысячами довоенных рублей³. Предписание Луначарского поддержал Центральный комитет помощи голодающим. Однако финансовая сторона организации выставки, малая вероятность прибыльности и требующиеся затраты вызвали сопротивление со стороны Народного комиссариата иностранных дел и наркома Рабоче-крестьянской инспекции [14, л. 43, 45, 50]. Принимая во внимание все нарекания, Малявин был вынужден составить смету своей выставки, в которую включил расходы на организационную и техническую части. Художник планировал издание монографии, альбома репродукций и открыток. Над монографией о Малявине на тот момент уже работал М.В. Бабенчиков⁴. Чтобы обосновать прибыльность задуманной им выставки, художник подсчитал и ожидаемый доход, который, по его мнению, мог бы составить как минимум 125 тыс. рублей золотом (из расчета пяти тыс. посетителей в месяц) [14, л. 51].

Изучая архивные документы, связанные с длительными дискуссиями по поводу персональной выставки Малявина, исследователя поражает упорство художника в достижении поставленной перед собою цели. Полный энтузиазма мастер, получивший возможность после революции устроить свою первую персональную выставку, искренне верил в благоприятные условия для проведения передвижной выставки за рубежом. Вполне вероятно, что тогда художник даже и не думал об эмиграции. Было бы несправедливо рассматривать его идею с выставкой как повод уехать из страны навсегда, забрав свои лучшие произведения из государственных и частных собраний. Принимая во внимание тот факт, что в эмиграции Малявин часто принимал участие в благотворительных акци-

ях, заметки о которых можно встретить в эмигрантской прессе, художником, помимо стремления познакомить зарубежную публику со своим искусством, вполне могло руководить и искреннее желание получить немалый доход, предназначавшийся для благотворительных целей.

Итак, несмотря на многочисленные препятствия, 27 февраля 1922 года на заседании Совета народных комиссаров было принято решение: «Признать целесообразным организацию выставки картин художника Малявина <...> в целях реализации доходов выставки в пользу голодающих и изъять для этой цели картины художника Малявина как из музеев, так и из владения частных лиц на срок не более одного года» [15]. Уже 7 марта художник получил мандат, предоставляющий ему право на получение своих произведений из музейных и частных собраний. Мастер хотел видеть в будущей экспозиции картины «Вихрь», «Крестьянская девушка с чулком», «За книгой», «Крестьянская девушка» из собрания Третьяковской галереи; работу «Девка», находившуюся на тот момент в собрании И.А. Морозова; из Русского музея он предполагал выбрать для выставки «Портрет Е.М. Мартыновой» и произведение «Баба» (возможно, речь шла о картине «Баба» из Картинной галереи Армении в Ереване, находившейся в то время в собрании Русского музея, либо о работе «Пляшущая баба»). Вместе с тем, серьезно обеспокоенный за сохранность картин при их транспортировке, директор Третьяковской галереи И.Э. Грабарь поспешил опротестовать решение Совнаркома. Он написал письмо в Главнауку, в котором подчеркнул, что отсутствие научно-технических гарантий, налаженности транспортных связей и международных отношений не способствуют проведению подобных выставок. Кроме того, зная технологические особенности создания полотна «Вихрь», а именно о наличии в составе его красок вязкого венецианского терпентина, он предупредил о том, что свертывание этого холста приведет к превращению его в компактную массу. Транспортировка же полотна столь внушительных размеров в несвернутом виде не могла гарантировать его сохранности и привела бы к многочисленным загрязнениям красочного слоя при повторных переездах [16]. И все же после второго заседания Совнаркома, состоявшегося 22 марта, было принято решение о проведении выставки. Однако Грабарь категорически отказался выдать произведения из собрания Третьяковской галереи. По его инициативе Главмузей подал прошение о пересмотре этого дела во Всероссийском центральном исполнительном комитете, ссылаясь на то, что ни на первое, ни на второе заседание Совнаркома не был приглашен ни один из представителей музеев. В целом, одобряя саму идею передвижных выставок русского искусства за границей и знакомства зарубежного зрителя с русским искусством, с его классиками и современниками, а не только с творчеством одного мастера, Главмузей, тем не менее, был согласен проводить такие выставки только в том случае, если они будут поручены их ведомству, а не частному лицу. После нескольких месяцев ожидания рассмотрения этого дела во ВЦИКе 1 июня состоялось

² Копии письма и проекта постановления А.В. Луначарского были разосланы также в Наркомфин, РКИ, Наркоминдел, Наркомвнешторг и ЦК Помгол ВЦИК.

³ Имея в виду 15 тыс. довоенных рублей, в своем письме Луначарский написал «15 тысяч рублей золотом».

⁴ Рукопись монографии М.В. Бабенчикова хранится в РГАЛИ (Ф. 2094. Оп. 1. Ед.хр. 6). Вероятно, она не была издана по причине эмиграции художника.

заседание, на котором было решено отменить постановления Совнаркома от 27 февраля и 22 марта 1922 года как незаконные. А организация выставки русского искусства в Берлине (1922), где экспонировались также работы Малявина, была поручена Главмузею.

Можно предположить, что после длительных баталий, связанных с организацией персональной передвижной выставки, художник окончательно утерял веру в радужные перспективы развития своей творческой жизни в Советской России. Не стоит забывать, что поначалу крестьянский сын Малявин вовсе не был чужд новой власти. Эпизод из его жизни на начальном этапе революционных событий, записанный в воспоминаниях Е.А. Ивановым-Барковым, красноречиво говорит о самоопределении художника: «В первые дни революции, когда Малявин жил в Рязанской губернии в имении своей жены и когда к дому пришли крестьяне для того, чтобы взять имение, Малявин вышел к ним и сказал:

— Какой я к черту барин? Я такой же мужик, как и вы.

В этом месте рассказа Малявин действительно стал похож на удалого мужика, засучившего рукава и готового к бою. Закljučая свой рассказ, Малявин сказал: «Общий язык был найден, и мужики разошлись по домам» [1]. Вероятно, в глубине души он ждал счастливых перемен для крестьянской России, которую писал и частью которой он был, а потом с горечью в одном из интервью признал, что «наш народ смертельно устал, обнищал, одичал и обносился до ужаса. В деревне вы не увидите мужика или бабы в сапогах. Лапти и кое-какие лохмотья на плечах — вот их обычный вид. Красных “баб” в ярких сарафанах там уже не напишешь» [17, с. 5]. Очевидно, к лету 1922 года мысли об эмиграции становились все более конкретными. Вместе с тем, был ли он уверен окончательно в том, что не вернется, сказать не так легко, как может показаться на первый взгляд. Ведь даже свою квартиру по Обухову переулку (дом 4, кв. 1) он просил считать мастерской [18], в которой, уезжая, оставил часть картин. Перед отъездом Малявин принимает участие во второй выставке недавно зародившегося объединения АХРР. Е.А. Кацман⁵ вспоминал, как он и другой молодой художник, П.А. Радимов⁶, случайно встретив Малявина на улице, предложили ему показать свои произведения на летней выставке ассоциации. Последней новой работой, продемонстрированной в Москве, стал «Портрет А.В. Луначарского» 1922 года.

⁵ Кацман Евгений Александрович (1890—1976) — художник-портретист. Родился в Харькове. В 1916 году окончил Московское училище живописи, ваяния и зодчества. Был одним из основателей АХРР. Создал целый ряд портретов деятелей Советской России: Ф.Э. Дзержинского (1923), М.И. Калинина (1924), М.В. Фрунзе (1925), С.М. Буденного (1928), К.Е. Ворошилова (1933) и др., а также такие жанровые композиции, как «Калязинские кружевницы» (1928), «Повесть о настоящем человеке» (1949) и пр.

⁶ Радимов Павел Александрович (1887—1967) — художник и поэт. Родился в селе Ходяйново Зарайского уезда Рязанской губернии. Окончил филологический факультет Казанского университета. С 1908 года выступал как художник. Первый председатель АХРР (1922 и 1927—1932). Писал преимущественно пейзажи.

Осенью художник вместе с женой и дочерью покидает пределы Советского Союза. В Берлине, первом европейском городе, где они остановились, Малявин выступает с критикой в адрес советского правительства в эмигрантской газете «Руль». В статье «У художника Малявина», начиная с краткой биографической справки, неизвестный автор передает высказывания мастера о современном состоянии искусства в Советской России. «Русское искусство, как и душа России, находятся в состоянии смертельного изнеможения. В этом изнеможении глубокое отчаяние <...> Луначарский и его помощник “по управлению искусством” Штеренберг и Альтман — убили русскую живопись так же, как весь советский режим убил печать, школы, театр. Пайки, мелкий карьеризм, халтура — вот чем живут сейчас в России служители искусства...» [17, с. 5]. После подобной публикации, которую прочел и Луначарский [19]⁷, о возвращении на Родину можно было забыть. Наркоминдел постановил категорически запретить въезд Малявина обратно.

Список литературы

1. РГЛИ. Ф. 2970. Оп. 1. Ед. хр. 49.
2. *Леблан М.* XIV выставка картин Союза русских художников // *Вечерние известия*. — 1916. — № 1164.
3. *Койранский А.* Союз русских художников // *Утро России*. — 1916. — № 354.
4. *Росспий.* Союз русских художников // *Русские ведомости*. — 1916. — № 294.
5. *Воинов В.* Собрание А.А. Коровина // *Аполлон / Государственный Русский Музей* — 1917. — № 2—3.
6. *В.П.* В мире искусств. XIV выставка Союза русских художников // *Московский листок*. — 1916. — № 295.
7. *Афанасьев А.Н.* Поэтические воззрения славян на природу. Опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований в связи с мифическими сказаниями других родственных народов. В 3 т. — М., 1995.
8. *Живова О.А.* Ф.А. Малявин. — М., 1967.
9. *Никитин А.О.* Ф.А. Малявин и основание Рязанского художественного училища // *Рязанская старина*. — 2002. — № 1.
10. *Шульгин В.Н.* Памятные встречи. — М., 1958.
11. Выставка картин художника Ф.А. Малявина // *Известия Рязанского губернского совета рабочих и крестьянских депутатов*. — 1919. — № 45.
12. *Шепелева Н.Г.* Страницы истории Наркомпроса // *Пути и перепутья. Материалы и исследования по отечественному искусству 1920—1930-х годов*. — М.: НИИ РАХ, 1994.
13. В.И. Ленин и А.В. Луначарский. Переписка, доклады, документы. Т. 80. — М., 1971.
14. ГАРФ. Ф. 130 (СНК). Оп. 6. Ед. хр. 50 а.
15. ГАРФ. Ф. А2307 (Главнаука). Оп. 2. Ед. хр. 570. Ф. 130; Оп. 6. Ед. хр. 35.
16. Письмо И.Э. Грабаря в Главнауку от 10 марта 1922 года // ГАРФ. Ф. А2307 (Главнаука). Оп. 2. Ед. хр. 570. Ф. 130 (СНК); Оп. 6. Ед. хр. 50 а. Л. 57.
17. У художника Малявина // *Руль*. — 1922. — № 587.
18. Заявление от Ф.А. Малявина в АХРР // РГЛИ. Ф. 2941. Оп. 1. Ед. хр. 3. Л. 50.
19. ЦГА РСФСР. Ф. 2306. Оп. 1. Ед. хр. 3377. Л. 13.

⁷ О высказываниях Малявина, опубликованных в газетах «Руль» и «Новое время», Луначарский писал Уншлихту 6 декабря 1922 года [19].