

Картина Ф.А. Малявина «Вихрь».

Поиски национального своеобразия и живописной выразительности

Валерия Мордашова

Статья посвящена одному из главных произведений в творчестве выдающегося русского художника Ф.А. Малявина – его картине «Вихрь». Автором освещается история создания работы, ставшей вершиной творческих достижений мастера, дается ее анализ, приводятся оценки произведения современниками. Живописные искания Малявина рассматриваются в сопоставлении с родственными явлениями европейского искусства.

Ключевые слова: Ф.А. Малявин, картина «Вихрь», выставка «Мир искусства» 1906 года, красный цвет, экспрессионизм, фовизм, Г. Климт, крестьянская тематика, русский народный танец, национальный костюм.

Живопись Малявина, воспевавшая красочную крестьянку, ворвалась словно полевой ветер с его пряным ароматом земли и трав в выставочные залы Петербурга и Москвы...

С.А. Щербатов¹.

Накануне торжественного открытия выставки «Мира искусства» 1906 года художники, коллекционеры и любители живописи были в ожидании нового масштабного полотна Ф.А. Малявина. И вот 24 февраля распахнувшиеся двери Екатерининского зала при шведской лютеранской церкви в Санкт-Петербурге явили долгожданную картину публике. Произведение, названное «Вихрь», стало вершиной творческих достижений художника. Неслучайно именно в этом году на заседаниях собрания Императорской Академии художеств В.А. Беклемишев, В.В. Матэ и И.Е. Репин выдвинули кандидатуру Ф.А. Малявина к присуждению ему почетного звания академика, которого он удостоился 23 октября. А годом позднее И.Е. Репин в своем прошении об отставке к президенту Академии великому князю Владимиру Александровичу предложил, чтобы его мастерская, насчитывающая более ста человек, была разделена на три группы, руководителями которых стали бы

Д.Н. Кардовский, Б.М. Кустодиев и Ф.А. Малявин². Желание прославленного художника передать свою мастерскую именно этим трем мастерам, несомненно, говорит о признании их творческой зрелости.

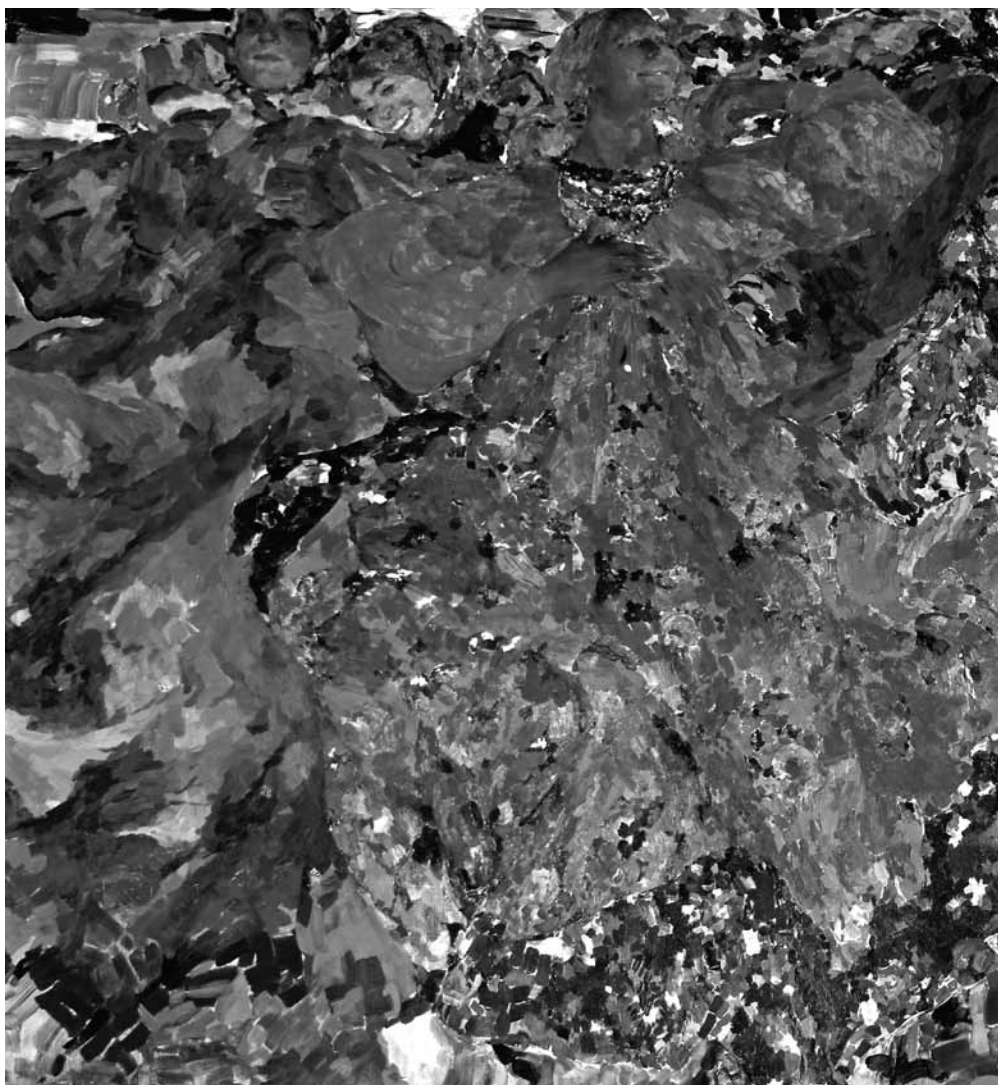
Новое полотно пребывающего в самом расцвете своего таланта Малявина изображает простых русских крестьянок такими, какие они есть: со смуглыми, грубыми лицами от каждодневной работы в поле, с естественным, неподдельным проявлением своих эмоций. Картина не прерывает связи с передвижнической традицией. Более того, по своим масштабам, по желанию возвеличить людей труда эта работа является несомненным продолжением той линии развития изобразительного искусства, которая берет начало с работы Г. Курбе «Дробильщики камней» (1849). Французский художник-реалист первым переносит образы людей, как многим казалось, не достойных такого пристального художнического внимания, на холст больших размеров. Он пишет их лохмотья, натруженные руки; укоряя зрителя, который не замечает ничего, что выходит за пределы его благополучной жизни, и заставляя его сопереживать героям картины. Но именно здесь, в главной своей задаче, расходятся пути старой и новой традиции живописной реалистической школы.

Новое поколение художников конца XIX – начала XX века все более отдаляется от социального подтекста критического реализма. Желая показать образ родины иначе, молодые русские мастера наполняют свои полотна светом, солнцем, красотой и радостью. Героем их произведений становится жизнерадостный, сильный и красивый народ, сохранивший свою национальную самобытность в традициях, в частности, в костюме. С.А. Щербатов справедливо замечал, что в творчестве Малявина не было «никакой “Некрасовской слезы”, никакой и столь часто изображаемой нищенской грустной народной России»³. Новому образному видению жизни, которое воплотилось в произведениях Ф.А. Малявина, А.Е. Архипова, В.А. Серова, А.П. Рябушкина, К.Ф. Юона и др., старые художественные средства не были адекватны. Требовалось их обновление. «Возникло желание, – рассказывал Л.О. Пастернак, – освободить закрепощенную в тусклых коричневых тонах живопись, вернуть ей утерянную красочность, воздушность»⁴. Не остались незамеченными эти изменения и для критиков, посещавших выставки новых объединений – «Мир искусства» и «Союз русских художников». Так, в своем обзоре выставки «Мира искусства» 1906 года искусствовед и художник А.А. Ростиславов отмечал: «Живопись старается сделать снова страшно смелый шаг, красота созвучий чуть ли не стремится перещеголять такую же красоту в природе. Здесь уже не робкое обожание природы, а дерзкое самобытное творчество как бы вне природы. Рядом с этой живописью живопись недавних блестящих колористов меркнет, начинает казаться скучной, черной»⁵. Достижение выразительности произведения за

счет усиления его цветового звучания становится одной из важнейших отличительных черт живописной манеры молодого поколения мастеров.

Данная тенденция развития отечественного искусства оказывает в русле все более нарастающего интереса западных художников к самостоятельной выразительности цвета, интереса, достигшего своего пика в работах экспрессионистов. Художники-экспрессионисты в Германии и в других европейских странах начиная с 1905 года (времени основания группы «Мост») предпринимают попытки воплотить свой опыт абсолютно новыми средствами. Главный упор делается на внутреннюю эмоциональную силу, нашедшую свое выражение в применении ярких цветов, экспрессивной манере письма и искаженных, упрощенных формах. Работы экспрессионистов отличает огромный тематический и эмоциональный диапазон: религия, война, страдания и боль человека, кошмар больших городов, трагическая борьба за выживание, страх перед будущим... Источниками вдохновения живописного языка для экспрессионистов служили, помимо произведений В. Ван Гога и П. Гогена, негритянская скульптура и детские рисунки, работы фовистов, первая выставка которых прошла в Осеннем Парижском салоне 1905 года. Для творчества художников группы «Les Fauves» была свойственна предельная интенсивность палитры. А. Матисс и его сподвижники искали самых насыщенных цветов для своих работ. Изображаемые фигуры и объекты на полотнах фовистов обобщены и сводятся к минимуму наиболее выразительных пластических характеристик. Перспектива и воздушная среда почти не интересуют художников. В своем желании изображать мир так, как хочется, они верили, что освобождают, раскрепощают цвет и добиваются его максимальной энергии. Фовисты ставили, в отличие от экспрессионистов, скорее чисто формальные задачи в живописи, но в то же время их произведения излучали позитивное, радостное восприятие жизни.

Желание усилить экспрессию своих полотен за счет интенсивности цвета (хотя и не в такой радикальной форме, как у французов, без разрушения реальной предметности) можно видеть и в произведениях Ф.А. Малявина. С одной стороны, его творчество основывается на прочных устоях реалистической школы, а с другой стороны, ложится в общее русло развития современного ему европейского искусства. Насколько новы, и даже в некотором смысле экспериментальны для отечественной живописи были находки Малявина, красноречиво свидетельствует критическая статья В.В. Стасова (1906 год): «...еще одна картина, которая у декадентов признается “гвоздем выставки”... “Вихрь”... Что такое вся картина “Вихрь”, как не холст, на который вылито несколько ушатов красной краски. Зачем столько ушатов, с какой целью, на что, и так бестолково, так безрассудно? Никто не объяснит. Таков каприз художника – вот и все. Сначала нельзя даже дать себе отчета, что это





Ф.А. Малявин. Вихрь. 1906. Холст, масло. 223х410. Государственная Третьяковская галерея. Москва

за картина, что на ней представлено. Только после долгого и тяжелого труда различишь, наконец, где человек, где платье, где рука, где нога. На что такие сумасшедшие загадки? Кому они нужны?»⁶.

Громогласно ругая картину, в особенности то новое, что он не принимал, Стасов все же не мог не признать, что головы крестьянок написаны с натуры с безусловным мастерством художника реалистической школы. По сути, новаторство Малявина являлось для критика лишь упрямством, кривлянием живописца, который может, но не хочет писать так, как следует. Стоит сказать, что не только Стасов, но и другие современники, стоявшие на позициях «старого» искусства, придерживались подобной точки зрения. Они считали, что такой талантливый художник, как Малявин, получивший к тому же хорошее художественное образование, должен создавать произведения совсем другого плана. Так, например, В. Буренин, признавая несомненную даровитость мастера, писал, что Малявин «поистине с диким азартом отвратился от правды искусства и принес ее в жертву грубой и пустой лжи, дутой утрировки натуры ради дешевых и лубочных эффектов, ради легкомысленной игры бьющими в глаза красками, наляпанными на огромных холстах, лишенных всякого художественного содержания»⁷.

В этот период Ф.А. Малявина особенно интересовала технология масляных красок, он хотел «поднять» интенсивность красного цвета, усилить его светоносность. Позже И.Э. Грабарь в автобиографии «Моя жизнь» будет вспоминать: «...зная то, что я много возился с технологией красок, он просил меня дать ему какой-нибудь рецепт связующего вещества, поднимающий светосилу и интенсивность цвета — он собирался сам тереть краски. Я дал ему рецепт, главными составными частями которого были: венецианский терпентин и копаловый лак, предупредив его, что успех зависит от правильности дозировки: слишком большой перевес терпентина может сделать краску почти не сохнущей... На этом связующем веществе он стер краски, которыми с того времени стал писать все свои картины. Ими написан и “Вихрь” в Третьяковской галерее. Неумеренное количество венецианского терпентина, взятое Малявиным в связующем веществе, превратило красочное тесто этой картины в массу, до сих пор не затвердевшую... Но яркость красок, их блеск действительно изумительны, оставляя далеко позади яркость простых масляных красок»⁸.

Восприятие современниками полученного Малявиным красного цвета было настолько острым, что в некоторых отзывах можно встретить словосочетание «яркие до боли краски». На них невозможно было долго смотреть, они «буквально ослепляли». Еще одним небольшим, но показательным примером подобного восприятия может являться репродукция картины, помещенная в журнале «Золотое руно» за 1906 год (№ 6) не в черно-белом цвете, как многие другие произведения, а залитая общим красно-розовым тоном. Однако уже в 1923 году,

когда в журнале «Жар-птица» С.К. Маковский писал о творчестве Малявина, он говорил о том, что полотна его утратили прежнюю яркость. Разумеется, сейчас нет возможности увидеть ту степень интенсивности цвета, которая присутствовала в произведениях мастера на момент их создания. Но судя по тому, что и по сей день они сохраняют свою повышенную экспрессивность относительно работ других мастеров отечественного искусства начала XX столетия, можно представить уровень их живописного новаторства.

Чего же хотел добиться мастер? Отвечая на этот вопрос, стоит заострить внимание на коренном различии между искусством западных художников, которых интересовал цвет как способ усиления экспрессии произведения, и творчеством Малявина. Если фовистов в первую очередь волновали формальные задачи живописи, а экспрессионистов – возможность выразить свой внутренний мир и свое ярко выраженное субъективное отношение к происходящим событиям, то для Малявина цвет стал прежде всего средством поиска художественного эквивалента национальному образу русского народа, его жизнелюбию, темпераменту. Полотна художника воспринимаются как восторженный гимн русской самобытности. Не стоит забывать, что именно в славянских языках слово «красный» имело значение «прекрасный, красивый». Приобретенную насыщенность цвета, в сочетании с экспрессией живописного мастерства, художник использует для передачи внезапного порыва ветра, изображая схожий по своей стихии с вихрем бабий пляс.

Продолжая линию сравнительного анализа картины Малявина «Вихрь» и современных ему произведений западноевропейского искусства, небезынтересно было бы обратить внимание на то, что к 1906 году творчество Малявина обнаруживает в себе и модернистские тенденции. Как ни странно, но в искусстве русского художника, воспевшего в своих произведениях национальную красоту крестьянок, можно видеть параллели с искусством венского мастера Густава Климта (1862–1918). В портретах светских дам Климт прибегает к новой эстетике: он соединяет контрастные по отношению друг к другу абстрактные орнаментальные формы и чувственные лица, плоскость и трехмерное пространство. На напоминающих мозаику полотнах фигуративные элементы переходят в декоративные, образуя при этом неожиданные эффекты. Если исключить фрейдистскую составляющую и повышенный эротизм работ Климта, то в произведениях Малявина можно проследить схожее отношение к плоскости картины. Реалистично выписанные лица, руки крестьянок мастер сочетает со свободной декоративностью одежд и окружающей среды. Оба художника не просто копируют природу, но интерпретируют ее красоту, делая акцент не на натуралистическом ее отражении, а на декоративности композиции. Но если Климт часто обращается в своих работах к орнаментальному решению, то Малявин стремится развить принцип живописной мозаики

на плоскости картины. В произведениях русского мастера формы и краски, передающие натурные впечатления, приобретают вид ярких, всеохватывающих масс цвета и мозаично нанесенных мазков. Художник покрывает свои картины, подчас крупноформатные, «мозаикой густых, насыщенных масляной краской, или жидких, просвечивающих холстом, мазков – алых, малиновых, лиловых, сапфировых, изумрудных, – размашистых, словно набрызганных широкой кистью, или наложенных расщепленными полосами, или напластанных беспорядочно в виде расплзающихся пятен», – писал С.К. Маковский⁹. Поиски Малявина были направлены в сторону декоративно-монументального решения активного по своему эмоциональному воздействию произведения.

Необходимо отметить, что были и есть различные взгляды на прочтение одной из самых значительных работ художника. Некоторые современники мастера склонны рассматривать главный сюжет «Вихря» как рассказ о стихийном размахе природы, выраженном в «чередовании ярко-красочных пятен, огненном ликовании красного, пунцового, желтого, синего, зеленого, сизого, целом вихре этих красок, хаосе этих тонов»¹⁰. В подобных критических отзывах на первом плане стоит не сюжет, а «яркость колорита», «дерзость письма, доходящая местами до отчаянности»¹¹; «бешеная оргия красок, интересно вдохновение художника, которое налетело на него, закрутило его в вихре пляшущих красок»¹². Были и те, кто утверждал, что живописный талант Малявина идет на убыль и в техническом отношении новая картина очень слаба. Художника обвиняли в безвкусице, грубости. Причину этого видели в его провинциальной жизни. В газете «Русские ведомости» критик советовал бежать как можно скорее из провинции, потому как, по его мнению, «нельзя несколько лет никого не видеть, кроме деревенской бабы, и остаться на уровне высокого, изящного творчества и тонкой формы»¹³.

Нередко исследователи Малявина акцентировали внимание зрителей на том, что «Вихрь» был написан в непростое для России время, в обстановке революционных событий, а потому насыщенная красочная гамма, преобладание в ней звонкого красного цвета, дерзкая живописная манера невольно вызвали ассоциации со стихией крестьянских бунтов. Еще сложнее было уйти от подобных параллелей современникам художника. Крепкие, здоровые, фонтанирующие энергией фигуры крестьянок в сочетании с красным цветом их одежд, который в то время мог восприниматься не только как излюбленный цвет национального костюма, но и как цвет революционного знамени составшего народа, цвет разгорающихся языков пламени, часто заставляли критиков интерпретировать творчество Малявина в духе «злобы дня». Так, о картине своего любимого ученика И.Е. Репин писал в черновиках: «“Вихрь” Малявина восхитил меня, и я, как старая полковая лошадь, услышав военный оркестр, бубны, зычные голоса крепкоскульных песенников-солдат, невольно в душе загарцевал перед этой гени-

альной русской картиной. Вот символ жизни 905 и 906 гг.!!! Вот она: бесформенная, оглушительная, звонкая как колокола и трубы, оргия красок... Еще издали вся картина кажется колоссальным кровавым потоком...»¹⁴. На этом Репин не остановился и в другой раз высказал свои мысли более определенно, назвав Малявина «гениальным представителем нового вида искусства», а его произведение «Вихрь» «самой яркой картиной революционного движения в России»¹⁵.

Гораздо дальше в своих высказываниях, но только уже не восторгаясь, а наоборот, резко критикуя, идет В.П. Буренин. В статье «Мимходом. Новая партия» в газете «Новое время» он сразу же причисляет Малявина к партии «освободительного дебоширства», подразумевая под этим названием социал-демократов. Для него картина «Вихрь» – не что иное, как проявление «безобразного и разнузданного красного дебоша», который не только присутствует в политике и науке, но и добирается до искусства. Подтверждением чему является «грубое и бесшабашное ухарство» живописи Малявина, который, по мнению критика, «намалевал» на своем полотне «пьяных баб», стараясь этим завоевать почет и уважение «интеллигентской черни»¹⁶.

Глубже всего точку зрения предчувствия грядущих перемен в творчестве Малявина обосновал критик С.С. Глаголь. В одном из своих критических обзоров, опубликованных в газете «Правда», он писал: «...разве не веет на вас от этих образов какой-то особой, смутной, но вместе с тем и огромной титанической силой? Сила эта темна, стихийна и животна. <...> В лицах этих “баб” трудно прочесть что-либо, кроме тупой животной силы, но, может быть, именно потому и веет от них чем-то таким, что есть и в огромных каменных бабах, разбросанных по нашим степям. И в то же время от этих неуклюжих образов веет чем-то жутким и страшным. В этих кроваво-огненных красках чудится отблеск каких-то необъятных пожаров, какой-то оргии кровавой...»¹⁷. Продолжая свои рассуждения, в другой статье критик отмечал, что в малявинских «красочных задачах... чудится всегда разгадка чего-то иного, более глубокого, стоящего далеко за этими красками. В его “Бабах”... чудится всегда невольная и смутная разгадка чего-то особенно в самом русском духе какой-то отблеск пожаров, “красный петух” и запах крови, залившей русскую народную историю, вопли кликуш, опаживание деревень, мелькание дрекольев бабьего бунта и т. д.»¹⁸. Глаголь с присущим ему литературным даром представляет картину как отображение «темной» русской деревни с мраком ее суеверий, с ее стихийной, грубой и подавляющей силой.

Но разве такой предстает она в полотнах Малявина этого периода? Как соотносится «запах крови», о котором настойчиво пишет критик, с задором малявинского «Вихря»? Все, о чем писал Глаголь, могло бы скорее охарактеризовать более поздний период творчества Малявина (1910-е гг.) Вряд ли художник был склонен отобразить в «Вихрь»

такое прочтение духа русской деревни, о котором писал Глаголь. Да и «красный», применительно к русскому национальному костюму, испокон веков означал цвет праздника. Так, один из современников Малявина справедливо замечал, что если воспринимать полотно «Вихрь» как «красный флаг», то «цензор в таком случае должен будет убрать весь русский вкус, который ведь тоже красный: наше красное солнышко, красных молодых и девиц наших, красный звон наш и наши красные речи. Малявин только национален в своей красной симфонии»¹⁹.

Что же касается революционной обстановки того времени, то сейчас крайне трудно понять, старался ли художник передать сгустившуюся в Российской империи социально-политическую атмосферу. Но одно совершенно ясно: вне контекста исторической эпохи малявинское полотно воспринимается по-другому. Да, красный заметно начинает преобладать в палитре художника, но это не злой, не «бунтующий» цвет, испепеляющий все на своем пути, это цвет праздничных женских нарядов, радующих глаз луговых цветов, цвет здоровой неиссякаемой энергии. Об этом писал в своей книге «Русское искусство начала XX века. Судьба и облик России» Г.Г. Поспелов, пересматривая уже сложившуюся интерпретацию «Вихря». Невозможно не согласиться и с суждениями С.С. Глаголя о творчестве Малявина: «...в этих бабах, в их колоссальных размерах всегда чувствуется какая-то особенная мощь. Смотря на них, веришь, что эти женщины могли рожать богатырей. В них чувствуешь большую силу, и в этой силе чувствуешь большую красоту»²⁰.

Пламенные краски произведений буквально концентрируют в себе напряженный заряд быющей через край энергии. Так, на полотне «Бабы» 1904 года, находящемся ранее в собрании князя С.А. Щербатова (высоко ценившего эту работу и считавшего ее лучшей в творчестве Малявина), алеющий красный походит на раскаленную лаву. Этот цвет взят на контрасте с зеленым, что усиливает его звучность.

В «Вихре» Малявин изобразил пять крестьянок, пять разных эмоциональных состояний, раскрывающих характерные черты, на первый взгляд, простой, но в то же время многоплановой, непредсказуемой природы русского крестьянства. Кто, как не крестьянин по рождению, смог бы лучше подметить и воплотить на холсте богатое разнообразие состояний изображенных женщин? Каждая из них несет индивидуальное эмоциональное начало. Прежде всего это чувство собственного достоинства, способность в нужный момент дать отпор и постоять за себя, или искренне, без остатка отдаваться беззаботному веселью, или горделиво, с бесшабашным задором танцевать, или быть в настроенном ожидании, или отрывто радовать окружающих свежестью своей девичьей красоты... Не стремясь создать полноценные портреты и оставив для лиц крестьянок лишь незначительную верхнюю часть холста, Малявин смог воплотить, прежде всего в помощью цвета, свое

представление о крестьянской природе в ее разных и наиболее типичных проявлениях.

Несмотря на то что монументальные фигуры занимают практически всю плоскость холста, а иногда и как бы выходят за ее границы, композиция все же построена по классической трехплановой схеме: первый план – это почва с кое-где пробивающейся зеленью травы; второй, доминирующий, вмещает в себя фигуры крестьянок; третий – это луг, виднеющийся вдали.

В своей статье, посвященной «Вихрю» Малявина, В.И. Осипов в анализе композиции картины высказывает интересную идею о «принципе матрешки»: второй план, который занимают крестьянки, в свою очередь также делится на три плана: две фигуры – на первом, две – на втором и одна – на третьем. «Принципом матрешки» можно руководствоваться не только при анализе композиции, но и при рассмотрении эмоционального строя образов. Так, крестьянка на дальнем плане символизирует как бы первую «матрешку» – то внешнее, что сможет увидеть не принадлежащий к крестьянскому сословию и плохо знакомый с ним человек. Это настороженность и, в некоторой степени, недоверие, персонаж не спешит открыться и показать свое истинное лицо. Немаловажным является и тот факт, что именно эта крестьянка, с которой начинается своеобразный рассказ Малявина, и другая, на которой он завершается, обращены взором к нам, как бы соединя невидимой нитью хоровод остальных. Характерно, что крестьянка в глубине картины написана не фронтально, а в ракурсе – смотря на зрителя, она в то же время отворачивается от него. По мере же приближения персонажей к нам художник дает возможность увидеть главное – естественную, непринужденную, здоровую красоту в сочетании с загадочностью души. Крайняя справа юная крестьянка изображена фронтально, она смотрит на зрителя отстраненно, уподобляясь языческой богине на пьедестале, которой художник поет свой восторженный гимн.

Образы крестьянок объединены единым настроением радостного подъема. Своевольный ветер играет с их пестрыми нарядами, придавая плясу силу природы. Выбирая сюжетом для своей картины деревенское гулянье, художник изображает танцующими трех из пяти крестьянок. Без танца не обходился ни один крестьянский праздник, он был очень любим народом. Малявин не соединяет фигуры в хороводе, а пишет пляску с присущей ей индивидуальной импровизацией и свободным проявлением фантазии танцующего. В целом отличительной чертой женских партий в русском народном танце являлись плавность и величавость, но часто женская пляска могла исполняться и живо, с задором. По сравнению с мужским танцем, в женском преобладали движения руками, плечами, головой. Часто в финале танца плясуньи исполняли вращения и повороты в сочетании с какими-либо мелкими движениями. Судя по раскрытым рукам в стороны крайней справа молодой крестьянки, она

выполняет элемент вращения. Вероятно, быстрый темп изображенной художником пляски с кружением продиктовал автору название картины – «Вихрь». Динамизм письма – интуитивно почувствованное движение кисти – позволяет ощутить экспрессию и настроение танца. В то же время тщательно прописанные в реалистической манере лица и руки крестьянок останавливают взгляд зрителя и не дают ему затеряться в хаосе разноцветных мозаичных мазков.

Стремление к декоративности живописного образа не помешало Ф.А. Малявину передать те подробности русского народного костюма, которые были характерны для него в конце XIX – начале XX века. В деревне особенную популярность приобретает так называемый французский ситец, изготавливавшийся на русских фабриках. Эта хлопчатобумажная ткань синего или красного цвета с мелким цветочным узором использовалась для шитья рубах, сарафанов, передников и т. д. За счет применения анилиновых красителей возрастает интенсивность цвета одежды. Традиционные поневы все чаще заменяются юбками, а головные уборы – красочными платками. Прирожденного колориста, Малявина не могло не пленить преобладание красного цвета в рязанском народном костюме, который часто строился на сочетании трех-четырех и более его оттенков. Примером исключительной любви к красному цвету на рязанской земле может служить праздничный костюм села Секирино Скопинского района. «Красная рубашка, красная занавеска, красный платок – все ослепляет, наполняет душу ощущением солнца и зноя, доставляет невыразимую радость, когда смотришь на хоровод женщин в этих костюмах, особенно на фоне зеленой травы», – делится своими впечатлениями от народного костюма историк моды М.Н. Мерцалова²¹.

Поначалу художник не хотел принимать участие в выставке «Мира искусства» и выставлять новую работу из-за происходивших событий, о чем писал 1 февраля 1906 года в письме И.Э. Грабарю. Но позже он изменил свое решение и все же привез «Вихрь» в Петербург. Еще до торжественного открытия входившая в Совет Третьяковской галереи А.П. Боткина увидела «Вихрь» и 16 февраля написала в Москву И.С. Остроухову: «Малявин головокружителен и гениален»²². В ответ она получила телеграмму с просьбой «задержать истинно выдающееся»²³ до приезда остальных членов Совета галереи и навести справки о цене произведения у Малявина. Вскоре «Вихрь» был приобретен у мастера, пополнив собрание Третьяковской галереи, в экспозиции которой эта картина представляет одну из ярчайших страниц истории русского искусства начала XX века.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Шербатов С.А. Русские художники. Малявин // Возрождение. 1953. № 26. С. 110–111.
- 2 И. Репин. Избранные письма в двух томах. 1867–1930. М., 1969. Т. 2. С. 238.
- 3 Шербатов С.А. Указ. соч.
- 4 Цит. по: Русская художественная культура конца XIX – начала XX века. 1908–1917. М., 1980. Кн. 4. С. 49.
- 5 Ростиславов А. Художественная летопись. Выставка картин «Мир искусства» // Слово. 1906. № 401. С. 7.
- 6 Стасов В.В. Избранное. Л., 1950. С. 414–415.
- 7 Буренин В. Мимоходом. Новая партия // Новое время. 1906. № 10785. С. 4.
- 8 Грабарь И.Э. Моя жизнь. Автобиография. М.-Л., 1937. С. 192–193.
- 9 Маковский С.К. Малявин // Жар-птица. 1923. № 10. С. 4.
- 10 Сюнненберг К. Выставка «Мира искусства» // Весы. 1906. № 3–4. С. 64.
- 11 Ивский Р. Союз русских художников // Русский голос. 1906. № 96. С. 3.
- 12 Яблоновский С. Свет и тени. Союз русских художников // Русское слово. 1906. № 93. С. 2.
- 13 С-н А.В. Выставка «Союза русских художников» // Русские ведомости. 1906. № 115. С. 115.
- 14 Новое о Репине / Под ред. И.А. Бродского, В.Н. Москвинова. Л., 1969. С. 19.
- 15 Там же. С. 20.
- 16 Буренин В. Мимоходом. Новая партия // Новое время. 1906. № 10785. С. 4.
- 17 Глаголь С.С. Хроника московской художественной жизни // Правда. 1904. № 2. С. 213–214.
- 18 Цит. по: Живова О.А. Ф.А. Малявин. М., 1967. С. 121.
- 19 Беляев Ю. Маленький фельетон. Бабы // Новое время. 1906. № 10763. С. 3.
- 20 Глаголь С. Московская городская художественная галерея П. и С.М. Третьяковых. М., 1909. С. 156.
- 21 Мерцалова М.Н. Поэзия народного костюма. М., 1988. С. 85.
- 22 Отдел рукописей ГТГ. Ф. 10. Ед. хр. 1682.
- 23 Отдел рукописей ГТГ. Ф. 48. Ед. хр. 446.