

Грушевская Наталья Алексеевна

**ТВОРЧЕСТВО С. В. МАЛЮТИНА В КОНТЕКСТЕ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ "СОЮЗА РУССКИХ ХУДОЖНИКОВ"**

В статье рассмотрено творчество Сергея Васильевича Малютина, его архитектурные, декоративно-прикладные, театральные и живописные работы в контексте деятельности "Союза русских художников". Заострено внимание на живописных находках Малютина, его творческих принципах и мировоззренческих позициях, на соотношении в них преемственности и новаторства. Проведен анализ ряда живописных работ художника благодаря обладанию автором статьи навыками профессионального дипломированного станкового живописца.

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/3/2015/12-4/13.html](http://www.gramota.net/materials/3/2015/12-4/13.html)

Источник

**Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики**

Тамбов: Грамота, 2015. № 12 (62): в 4-х ч. Ч. IV. С. 59-66. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/3.html](http://www.gramota.net/editions/3.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/3/2015/12-4/](http://www.gramota.net/materials/3/2015/12-4/)

**© Издательство "Грамота"**

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [hist@gramota.net](mailto:hist@gramota.net)

Кроме всего прочего, наказание обладает рядом естественных признаков, сформировавшихся в человеческом обществе с момента его зарождения, а также связью восприятия наказания с условиями реализации воспитания.

*Список литературы*

1. Венгеров А. Б. Происхождение права. Общая теория: курс лекций / под ред. В. К. Бабаева. Н. Новгород: Норма, 2003. 400 с.
2. Гессен С. И. Философия наказания. М.: Логос, 1913. 320 с.
3. Ильин И. А. Общее учение о праве и государстве. М.: АСТ, 2006. 529 с.
4. История политических и правовых учений: учебник / под ред. О. Э. Лейста. М.: Юридическая литература, 1997. 780 с.
5. Кант И. Метафизика нравственности. Основы метафизики нравственности. М.: Наука, 1999. 800 с.
6. Кодекс Российской Федерации об административных правонарушениях: Федеральный закон от 30.12.2001 г. № 195-ФЗ (ред. от 30.07.2015 г.) // Собрание законодательства РФ (СЗРФ). 2002. № 1. Ч. 1. Ст. 1.
7. Макиавелли Н. Государь / пер. Г. Д. Муравьева, Н. Я. Рыкова; ред. М. Яновская М.: Эксмо-Пресс, 2013. 314 с.
8. Маркс К. К критике политической экономии // Маркс К., Энгельс Ф. Полное собрание сочинений: в 39-ти т. Изд-е 2-е. М.: КД «Либроком», 2012. Т. 13. С. 1-167.
9. Основы религиоведения: учебник / под ред. И. Н. Яблокова. М.: Высшая школа, 1994. 340 с.
10. Руссо Ж. Эмиль. Ouvres // Гессен С. И. Основы педагогики. Введение в прикладную философию. М.: Знание, 1995.
11. Сулонов П. Е. Философские аспекты проблемы правового принуждения. Екатеринбург: Новый Век, 2002. 300 с.
12. Теория государства и права: курс лекций / под ред. М. Н. Марченко. М.: Зерцало, 2012. 580 с.
13. Уголовный кодекс Российской Федерации: Федеральный закон от 13.06.1996 г. № 63-ФЗ (ред. от 13.07.2015 г.) // СЗРФ. 1996. № 25. Ст. 2954.

## GENERAL PHILOSOPHICAL ASPECTS OF PUNISHMENTS

**Gostev Aleksei Sergeevich**

*Novokuznetsk Institute (Branch) of Kemerovo State University  
asg22@yandex.ru*

Punishment, being one of the forms of official legal enforcement, acts as a factor of providing lawfulness, at the same time this legal institute is analyzed not only from the point of view of judicial science but also philosophy. The paper considers the genesis of punishment taking into account several aspects of the origin of the state and law. In the contemporary theory of law the issues of the development of philosophical conceptions about punishments aren't paid much attention to, and even more seldom the philosophical aspects of administrative punishments are examined in the modern theory.

*Key words and phrases:* punishment; law; official enforcement; administrative violation; crime.

УДК 75

### Искусствоведение

*В статье рассмотрено творчество Сергея Васильевича Малютина, его архитектурные, декоративно-прикладные, театральные и живописные работы в контексте деятельности «Союза русских художников». Заострено внимание на живописных находках Малютина, его творческих принципах и мировоззренческих позициях, на соотношении в них преемственности и новаторства. Проведен анализ ряда живописных работ художника благодаря обладанию автором статьи навыками профессионального дипломированного станкового живописца.*

*Ключевые слова и фразы:* Малютин; «Союз русских художников»; техника живописи; творческие принципы; живопись; этюды; Талашкино.

**Грушевская Наталья Алексеевна**

*Российская академия живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова  
grshvs@yandex.ru*

## ТВОРЧЕСТВО С. В. МАЛЮТИНА В КОНТЕКСТЕ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ «СОЮЗА РУССКИХ ХУДОЖНИКОВ»<sup>©</sup>

Феномен «Союза русских художников» до настоящего времени не только поражает творениями его ведущих мастеров, впечатляет ценами на нынешних художественных аукционах, но и вызывает множество вопросов, связанных со столь плодотворным своим существованием на рубеже XIX-XX веков, явившимся составной частью русского Серебряного века. Внимательно приглядываясь к этому мощному форуму самобытных талантов, ансамблю взаимообогащающих мастеров русской живописи, мы среди ярчайших звезд первой величины (А. М. Васнецов, А. Я. Головин, К. А. Коровин и др.) непременно разглядим и отметим уникальную, чрезвычайно разноплановую, полихроматическую звезду Сергея Васильевича Малютина.

«Малютин – удивительный талант, а в будущем, надеюсь, даже и удивительное явление», – замечал Сергей Дягилев ещё в 1903 году [6, с. 157]. Пусть имя Малютина и не является афишей «Союза русских художников» и главной его «вершиной», но Малютин, как никто иной, смог осуществить взброс, по-своему, по-малютински, подключить, вживить, приладить, вплести мощные пласты русского народного творчества в широкое русло «Союза русских художников». Это, несомненно, обогатило как его самого как связующее звено, так и «Союз русских художников», равно как и их почитателей.

Многогранному творчеству С. В. Малютина, особенно его архитектурным и декоративно-прикладным аспектам, посвящен целый ряд работ. Предметом нашего исследования в первую очередь является анализ мощного конгломерата, синтетического сплава его живописных приемов, его неповторимой живописной техники, самобытной, но одновременно обогащающей и обогащенной во взаимодействии с коллегами-мастерами по «Союзу русских художников» и с ними вместе же получившей своё развитие.

С. В. Малютин – яркий представитель молодой русской школы живописи 1880-1890-х годов, исключительный оригинальный художник-универсалист. В его работах отчётливо присутствует непосредственность и незамутненность мироощущения. Как отмечал А. Н. Бенуа, в работах Малютина есть убедительность, «стояние на земле» и «глубокое усвоение действительности» [3, с. 52]. С. В. Малютин остается при всём своём великолепии и многоликости типичным представителем «Союза русских художников». В начале XX века Сергей Васильевич Малютин явился одним из организаторов этого объединения.

Игорь Эммануилович Грабарь писал: «Малютин весело и остроумно претворяет в своём декоративном искусстве русский лубок. Но настоящая стихия Малютина – живопись с натуры, пленэр» [5, с. 444].

Тем не менее, малютинскую живопись невозможно полностью отделить от всего его общего, чрезвычайно многостороннего новаторского творчества. Достаточно подойти к дому Перцова, вживлённому по малютинскому проекту в самое ядро древнерусской Москвы, чтобы осознать всю органичность и многомерность действия осуществлённой задумки. Этот дом воплотил в себе стилистику «северного» модерна с элементами древнерусского зодчества. Воображение С. В. Малютина украсило здание образами зверей, византийской, древнерусской, готической символикой. Малютинский удивительный дом-терем сквозь времена звучит в унисон с ансамблем Кремля, как и был задуман согласно заказу П. Н. Перцова (Перцов объявил в 1905 году конкурс, памятуя о его известном обещании, данном И. Е. Цветкову, «построить дом в русском стиле и считаясь с тем, что место постройки на берегу реки Москвы, рядом с храмом Спасителя и с открытым видом на Кремль» [13, с. 460]).

Как и у многих входивших в «Союз» художников, творческая деятельность С. В. Малютина невероятно широка. «Стоит вспомнить, к примеру, любимую во всём мире малютинскую матрешку, и становится понятно, что невозможно выделить какую-либо область искусства, в которой его самобытность выразилась менее ярко, чем в других» [10, с. 3-4].

Художник, много и плодотворно работая в нескольких областях искусства, разнообразно претворяет своё богатое образное мировосприятие. Обширный круг его интересов составили художественные работы самых различных профилей. Однако всё его творческое наследие охвачено единой идеей – «мечтой о народной душе искусства» [1, с. 260], неким общим духом, пронизанным любовью ко всему русскому – к русскому характеру, русской истории, русской сказке, русскому быту, русской природе [1]. В целостности и мощи этого устремления Малютин как художник уникален.

За рамки чистой живописи выходили многие мастера «Союза русских художников» того времени, проявляя себя и в других видах искусства. Они действовали значительно шире своего амплуа живописцев, серьёзно повлияв на другие области русского искусства. Прежде всего, это касалось театрально-декорационной и оформительской деятельности. Но личность Малютина превосходит и эти рамки, захватывая своим талантом и архитектуру. Так, одно из замечательнейших сооружений в имении М. К. Тенишевой в Талашкине по эскизу и проекту Малютина – «Теремок» 1901 года (специальный домик для нужд княгини, библиотека). В нём, «ломающая слащавые каноны псевдорусского стиля, Сергей Васильевич создал в дереве поэтическую сказку» [11, с. 15]. Дом богато украшен деревянной резьбой, его цокольный этаж кирпичный, верхний – деревянный. На фасаде дома закрученные винтом драконы – персонажи сказок и былей, элементы русской деревянной резьбы – солнышки, птица Гамаюн. Знаки воды – изогнутые линии, солнца – круги, земли – ромбы украшают ставни окон. Также в Талашкино по эскизам-проектам Малютина были построены церковь св. Духа во Флёнове, «Русская старина» в Смоленске – дом-музей древностей, дом Малютина (не сохранился). Кроме того, художником были созданы интерьер театра в Талашкино, декорации и занавес для него, отделка магазина «Родник» в Москве, многочисленные затейливые резные ворота и мостики, словно сплетённые из ветвей деревьев, украшен балкон в доме Тенишевой. Основа эскизов Малютина – его неисчерпаемая декоративная фантазия в сочетании с глубоким изучением русской старины.

Здесь же, в Талашкине, имея возможность тщательно ознакомиться с древнерусскими образцами в собрании Тенишевой «Скрыня», а позднее – музее «Русская старина» в Смоленске, Малютин создавал, помимо прочего, шедевры искусства утвари. Можно сказать, что Малютин творчески и органично проникал в дух всего, к чему прикасался. Он накапливал и аккумулировал в себе неисчерпаемые красоты древнерусского декоративно-прикладного искусства, по-своему их преобразовывая. В мастерских Талашкина производилась мебель по эскизам Малютина, предметы домашнего обихода, «писанки» – расписные пасхальные яйца, дуги, сани, детские люльки и качалки, балалайки. М. К. Тенишева в своих воспоминаниях замечает: «Вообще наши вещи не вызвали восторга, а только немое удивление. Но через несколько лет публика вошла во вкус, и мне пришлось видеть во многих домах мебель и убранство, скопированное с тех вещей, которые сначала вызывали только немое остолбенение» [14, с. 234].

По сравнению с древнерусскими росписями и резьбой, рисунок Малютина более стилизован, утончён, в нём чувствуется влияние модерна. Многие элементы художник взял из древнерусской резьбы, а некоторые придумал сам. Он проникал в самый дух русского искусства, сказки, а не бездумно копировал элементы, и вовлекал в этот процесс свою безудержную фантазию. Для декоративно-прикладных работ Малютина характерны крупные, обобщённые формы. Он с живописной стороны подошёл к оформительской работе. Живопись Малютина как бы распускается и расцветает в декоративном искусстве.

В декоративном стиле С. В. Малютина появились свои характерные элементы и сюжеты: малютинский конёк, теремок, битва быка и медведя, ладьи, зайчики, подсолнухи, дева-солнце, золотые рыбки. Они переходили и переплощались из эскизов декораций в иллюстрации, резьбу и росписи мебели, вышивки, орнамент, архитектурные эскизы.

Так, например, необычайно интересно его зеркальце со створками в виде терема. Не менее интересны нюансы его работы: при росписи балалаек он активно вовлекал, прилаживал элементы корпуса балалайки и их геометрию для композиционной поддержки самого рисунка. Так, в росписи балалайки «Сизый орёл» розетка в голоснике деки инструмента является как бы глазом птицы. В балалайке «Конёк» этот же голосник является тёмным фрагментом фона, служащим для отрисовки шеи коня. Отверстие остроумно слито с фоном, образует изгиб конской шеи. В другой балалайке («Баян») голосник образует круг солнца. То есть сам материал служит цветовым акцентом балалаечной росписи. Здесь попутно можно отметить созвучие с активно применяемым «архитектурным» приёмом русского модерна – использованием ниш и пустот здания. Излюбленный колорит С. В. Малютина при оформительских отделочных работах в Талашкине – синий с золотым. Художник по-новому открывает цвет для прикладного искусства. «Прикладное искусство XIX века предлагало раскраску в два-три цвета. Малютин открыл цвет для прикладного искусства как бы заново. У него цвет получает звучание, игру оттенков, музыкальность» [7, с. 135].

Необыкновенно одарённый художник, С. В. Малютин обладал чрезвычайно широким творческим диапазоном декоратора и оформителя. В сферу его деятельности вошли многие виды искусства – от книжной иллюстрации (иллюстрации к сказкам Пушкина), графики, живописи до «искусства утвари», эскизов предметов быта, резьбы по дереву, росписей мебели, гончарных изделий, майолики, орнаментов для вышивки, от архитектурных проектов – до театральных работ: декораций, костюмов, монументальных декоративных панно.

Ярко проявил себя Малютин и как общественный деятель, многое сделал в области педагогики. Создание основного архитектурного заказа Малютина в Талашкине – церкви Св. Духа во Флёнове (1900-1903) – потребовало мастеров для её строительства. Идея устройства мастерских по столярным и резным работам также принадлежит Малютину. Среди заслуг Малютина в Талашкине – организация кустарных мастерских, заботы об их расширении и придание им типа постоянного учреждения столярной художественной индустрии, подготовка из числа учеников флёновской школы резчиков по дереву, художников прикладного искусства. Среди его учеников были А. П. Мишонов, А. П. Самусев (впоследствии руководитель «резчицкой» школы в селе Рубцове), А. П. Зиновьев, В. В. Бекетов. А в 1903 году С. В. Малютин был назначен преподавателем в Московском училище живописи, ваяния и зодчества. С 1911 года он возглавил мастерскую В. А. Серова (после смерти последнего), часто заменял К. А. Коровина. С 1917 года после реформы Училища Малютин остался преподавать в двух мастерских с ассистентом П. Кориным в первой и В. Яковлевым во второй. Наряду с этим, Малютин много занимался другими общественными делами: он явился одним из организаторов Ассоциации художников революционной России, открыл при Воронежском государственном университете художественные мастерские, работал по отбору экспонатов для музея Воронежского университета, составлял программы занятий для столяров.

Малютин являлся также творческим соавтором сказок, присказок и прибауток, былин, наивных стихотворений, с которыми соприкасался, что по-новому свидетельствует о нём как о человеке, глубоко и органично проникшемся духом русской старины и влюбленном в неё, живущем среди её образов, становясь их посредником для зрителя даже в наше время.

По одной из версий, С. В. Малютин явился создателем эскизов к первой русской матрёшке, которую выточил В. Звёздочкин. По этой версии, художник взял за основу японскую игрушку, привезённую женой С. И. Мамонтова с острова Хонсю. В свою очередь, японские монахи-создатели игрушки приписывали авторство её пришедшему когда-то на их остров русскому монаху. Мы уже упоминали о том, что Малютин также расписывал в числе прочих мастеров балалайки для оркестра В. В. Андреева в имении М. К. Тенишевой.

Одновременно огромное значение для полноценного развития искусства Малютин придавал науке: он автор неопубликованных заметок «О связи науки и искусства», а в начале 1920-х годов составлял курсы лекций для Воронежского университета (правда, неосуществлённый на практике).

Подобные универсальность и всеобъемлемость весьма характерны для мастеров «Союза русских художников», равно как и интерес Малютина к русскому народному искусству, деревенскому быту, культуре – тому животворящему источнику, из которого черпали свои силы многие художники «Союза русских художников» (так, помимо живописи, театральными работами занимались такие «столпы» «Союза русских художников» как А. М. Васнецов, К. А. Коровин, А. Я. Головин. Основатель «Союза русских художников» А. М. Васнецов был историком, археологом, занимался графикой. Многие другие художники «Союза» также стремились к универсальности).

Как и многие художники «Союза», Малютин получил профессиональное художественное образование в Московском училище живописи, ваяния и зодчества. Но становление Малютина как художника – и станковиста, и прикладника – проходило трудным путём, на котором пришлось пережить и недостаток средств,

из-за чего художник был вынужден писать ярлычки для помадных баночек, и потерю своих работ при наводнении в подвале дома П. Н. Перцова, и не всегда оправданно жёсткую критику оппонентов, и слишком малое внимание к своему творчеству, совершенно несоизмеримое с размером дарования художника.

Однако художника Малютина нельзя назвать не востребовавшимся. Процесс его признания имел две стороны. Ведь именно С. В. Малютин вместе с К. А. Коровиным расписал панно для Всероссийской выставки в Нижнем Новгороде (Малютиным написаны панно: «Северное сияние» (само сияние написано К. А. Коровиным, бывавшим на Севере, в отличие от Малютина), «Бой тюленей», «Палтус или белуга на платформе, лежащая с фигурами рабочих в костюмах из рыбьих пузырей», «Уходящий паровоз с тендером по насыпи под Архангельском», «Кит с тёмно-красным солнцем» – и все фигуры людей в картинах, а также стилизованный рисунок «Олени» для барьера вокруг павильона). Именно он «обмеблировал» весь русский отдел на Всемирной выставке 1900 года в Париже и предоставил для выставки большое количество эскизов декоративно-прикладного характера. Малютин вращался среди величайших представителей своего времени – М. К. Тенишевой, С. И. Мамонтова (оформлял спектакли для его частной оперы вместе с К. А. Коровиным, В. А. Серовым, М. В. Врубелем (такие как «Самсон и Далила», «Орфей и Эвридика», «Садко», «Хованщина», «Князь Игорь», «Кашей Бессмертный», «Руслан и Людмила», «Евгений Онегин»), работал в издательстве А. И. Мамонтова (в 1898-1900 вышли сказки А. С. Пушкина с рисунками Малютина: «Сказка о царе Салтане», «Сказка о рыбаке и рыбке», «Руслан и Людмила», «Сказка о мёртвой царевне и о семи богатырях», «Песнь о вещем Олеге», «Слово о полку Игореве»)).

Также Малютиным были проиллюстрированы многие былины, народные песни, оформлены детские книги-прибаутки – «Ай ду-ду!», «Городок», «Диковинки». К проекту Малютина по постройке доходного дома обращался и богатейший фабрикант П. Н. Перцов. Это можно назвать успехом. К тому же, как пишет исследователь А. В. Абрамова, Серебряный век – «пора величайшего расцвета русского искусства, пора Сурикова, Репина, В. Васнецова, целого сонма талантливых собратьев», «среди них быть одним из первых – какое глубокое, полное удовлетворение» [1, с. 247].

Проведя ретроспективу творчества С. В. Малютина, обратимся теперь непосредственно к его живописи.

Особая самобытная техника живописи С. В. Малютина, его творческие принципы и мировоззрение представляют собой весьма интересное явление в живописи конца XIX – начала XX века, в особенности – чрезвычайно своеобразное соотношение у него преемственности и новаторства.

В живописи ширина охвата дарования С. В. Малютина проявляется в первую очередь – он пишет всё: от портретов – как мужских, так и женских, как портретов стариков, так и детей (серия портретов современников, среди них серия портретов мастеров «Союза русских художников», портреты сына, дочери художника, портрет М. Б. Кёниг (жены Жуковского), портрет Каринской), – до исторических композиций («Куликово поле»), жанровых картин («По этапу» 1890, «Подруги» 1889, «Сапожник в мастерской» 1880-е, «Пирушка» 1910, «Сельская ярмарка» 1907), монументальных полотен («Царевна», «Баба-яга», «Леший» – картин, погибших весной 1908 года во время наводнения в подвале дома Перцова), пейзажей, натюрмортов. Его живопись – блестящая. Довольно часто он использует для своих портретов пастель в смеси с маслом, пишет просто маслом, акварелью.

Считается, что Сергей Васильевич Малютин принадлежит к группе союзников, тяготевших более всего к передвижничеству. Будучи вдохновлённым творчеством передвижников, впоследствии и сам являясь членом Товарищества передвижных художественных выставок, он выделяется из них чрезвычайно острым, особым, глубинным восприятием цвета. Об этом можно судить после тщательного анализа ряда его работ (его пейзажей («Берег моря. Алушта» 1892 г.), его портретов крестьян («Старая крестьянка» 1903 г.), его жанровых работ («Сельская ярмарка» 1907 г.), его этюдов и т.д.). В этом проявляется и его собственная индивидуальность, и яркая незабываемая самобытность видения, но и в этом, видимо, не умаляя природных данных Малютина как колориста и воздействия декоративных работ на его творчество, можно разглядеть и черты, вызванные давлением авторитета его учителя В. Д. Поленова и ряда других мастеров «Союза русских художников».

«На формирование художественных вкусов и взглядов Малютина влияли не только его замечательные педагоги, но не в меньшей мере и его товарищи, талантливые молодые художники» [8, с. 11], среди них – И. И. Левитан, С. В. Иванов, А. Е. Архипов, В. К. Бялыницкий-Бируля, братья С. А. и К. А. Коровины, Н. И. Касаткин, В. Н. Бакшеев, М. В. Нестеров, А. П. Рябушкин и другие. Многие из названных имён художников в будущем прямо или косвенно были связаны с «Союзом русских художников».

Творческие принципы, вынесенные Малютиным из Училища живописи, ваяния и зодчества, при восприятии им советов Е. С. Сорокина, И. М. Прянишникова, В. Д. Поленова (последний хоть и не являлся непосредственно его учителем, но, безусловно, повлиял на него), он смог пронести через всю творческую жизнь. Верность им, следование этим советам отчётливо прослеживаются в его работах. При этом его активная общественная и педагогическая работа способствовала продвижению этих принципов далее, и к его ученикам. В портретах Малютина есть психологизм – именно то, что старался привить своим ученикам И. М. Прянишников. Крепкое построение, присущее работам Малютина, обретено, видимо, благодаря Е. С. Сорокину и ученику Чистякову – В. Д. Поленову. Известен совет Чистякова, данный Поленову, как следует писать: «Не начертивши движения и общих пропорций, не начинать вырисовывать, не нарисовавши, не начинать писать, и не составивши приблизительно колера, не писать, а написавши, чаще вставать и сравнивать с оригиналом. Замечаниями пользоваться, конечно, поверяя их с натурой, – вот и всё! Да ещё, главное! Не подумавши, ничего не начинать, а начавши, не торопиться!» [12, с. 16].

Малютин, как и большинство мастеров «Союза русских художников», всегда много внимания уделял работе с натуры и особенно – этюдам. Исконное, глубинное влияние В. Д. Поленова несомненно ярко отражается в пейзажных поисках Малютина, его пленэрных вещах [4; 8]. И. Э. Грабарь отмечает: «Настоящая стихия Малютина – живопись с натуры, пленэр. В этой области он не знал соперников, несмотря на то, что выступил на сцену одновременно с К. Коровиным и В. Серовым» [5, с. 444].

С 1903 года преподавая в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, Малютин и своим ученикам настоятельно «рекомендовал всегда делать “живописные зарисовки”» [1, с. 166]. «Принципы малютинской педагогики просты и держались, как он говорил, на трех китах: реализм, работа с натуры, каждодневный труд» [Там же, с. 168]. О важности работы с натуры говорил и В. Д. Поленов, отмечая, что писать надо «сначала с натуры, и только с натуры, не подражая никому», и «нет лучшего учителя» [12, с. 36].

В творческих принципах Малютина многое, если не практически всё, передаётся от традиции московского училища. Так, он считал, что художнику необходимо сначала сформироваться, благодаря твёрдой школе, сохраняя свою индивидуальность, – и только потом творить. Этот принцип он передал и своим ученикам. «Школа необходима, считал он, но школа ещё не делает художника художником. Школа должна научить законам художественных приёмов, не подчиняя им дарования ученика, не ломая его индивидуальности» [1, с. 168].

Друг С. В. Малютина, передвижник В. Н. Бакшеев писал: «...новаторство в искусстве не результат наития: вот, мол, явился художник, который видит мир по-своему, не так, как все, – тут тебе и новое направление. В действительности же дело обстоит, конечно, гораздо сложнее. Я думаю, что новаторство, которое я назвал бы “долговечным” (в отличие от «новаторства», умирающего вместе с художником), возникает как вывод, как итог, как решение задачи, подготовленное огромным накоплением опыта предыдущих поколений. Новаторство – это, в сущности, традиция в развитии» [2, с. 92].

Остановимся подробнее на важных аспектах живописного творчества Малютина, поскольку, в контексте нашего видения, особенно интересны этюды Малютина, его пейзажные работы и работы, смежные с пейзажем (не только для него, но и для всех союзников характерно именно смешение жанров [9]), и это требует особого внимания. Этюды – кухня художника, эссенция его мастерства, в них он проявляется весь, целиком. По ним можно судить о том, кем именно этот мастер является. Этюды Малютина – глубоко интимные его искания, поиски, эксперименты, в которых он проступает целиком таковым, каков он есть, достоверным и неповторимым. На них, к тому же, легче проследить его технику живописи и технику живописи «Союза русских художников», поскольку в этюдах понятнее яркий звучный темперамент Малютина.

Этюды Малютина – несомненные знаки его вызревания и выявления в художественном бытии России конца XIX – начала XX в., точки роста в поступательном движении творчества настоящего художника. Ученик Малютина, Н. Г. Котов вспоминал, что художник «показывал много этюдов. Эти этюды он делал быстро, считал своим золотым запасом и хранил в большом ящике. Из этих запасов он черпал живописные мотивы» [1, с. 166]. То новое, что явил художник в своих картинах, первоначально претворялось в его этюдах.

Этюды Малютина удивительны, поражают, будучи написанными особенно, невероятно широко. Так, поражали они и его современников-художников, хотя некоторые из современников поспешно сравнивали эти этюды с кляксами и запятыми [4; 9].

При проведении анализа живописных работ Малютина можно заметить, что художник изначально писал как передвижник, тщательно вылепливая форму мазком. Однако с течением времени техника живописи Малютина претерпевала эволюцию, и мазок стал более открытым. Хотя уже и в ранних его работах, что заметно при их тщательном рассмотрении, присутствует особый «живой» колорит, жизненная правда и смелость исполнения. Для зрелых же работ Малютина вообще характерен мазок открытый, широкой, плоской, крупной кистью. Это знаково для всех его этюдов того времени. В последних же его этюдах мазки уже предельно открыты, «распустившиеся», с обобщённой лепкой формы без прорисовки. Так, в этюде «Дом с мезонином» 1930 (13,3 x 21,7) художник, словно из пластилина, объёмно и искусно лепит форму разными цветами.

Для этюдов и пейзажных картин мастер использует предельно доступные зрителю, простые композиции – не прописывая их, а словно намечая («Берег моря. Алушта» 1892, «Река Истра» 1923). При всём этом этюды Малютина являются некими экспериментами в области цвета и исключительно верных тоновых отношений. Малютин пишет этюды маслом по картону, дереву, фанере. Так, этюд «Монастырские ворота» 1910-х годов написан на фанере на очень маленьком размере – 8,6 на 15,3; этюд «Старая избушка в Пурихе» 1922 года – на дереве такого же размера – 8,6 на 15,1; этюд «Лошадка» 1930 года на картоне – 8,7 на 15,1. С. В. Малютин использует для своих работ даже очень небольшие кусочки материала, вплоть до клочков бумаги.

У Сергея Васильевича Малютина изобилуют в его «сокровищнице», «кузнице цветов» чрезвычайно изысканные, тонкие вещи, разнящиеся по цвету: серебристые, фиолетоватые, охристые, золотистые, голубоватые, серовато-лиловые тона «Сельской ярмарки» (1907), золото на голубом этюда «Изба и ворота, освещённые солнцем» (1911), красный на изумрудном в картине «На сенокосе» (1913), простая коричневато-зелёная гамма этюда «Цветущее дерево» 1910-х годов с вкраплениями белого, сплав сложных коричневато-золотистых цветов в этюде «Сараи. Утро» 1916 года, строгое звучание голубого, благородного зелёного и на нем – цвета сжатой травы в этюде «Сжатое поле» 1913 года, золотисто-зелёная с красным гамма этюда «Окно в сад» 1910-х годов. Этюды и пейзажи Малютина необычайно красивы по тону, очень тонки по колориту, при этом весьма разнообразны. Небо на этюдах художника везде разного цвета, особенное, со своим характером. Малютин чрезвычайно умело передаёт неповторимые, «штучные», самобытные слепки конкретного состояния природы.

Малютин соблюдает технику, при которой на свету краска накладывается пастознее – гуще, а в тени взята прозрачно, впротирку или жидко или соскоблена мастихином, чем достигаются особая полифоничность и объёмность картины. Художник как бы мощно лепит картину, выстраивает её краской.

Для работ Малютина весьма характерна диалектичность игры цветов. Он динамично и чутко передаёт эффекты освещения, чрезвычайно достоверно и правдиво. Выстраивая гаммы своих этюдов на соотношении нескольких цветов, он соразмеряет их, сопоставляя, используя различные интересные контрастные оттенки дополнительных цветов (красного – зелёного, синего – золотисто-оранжевого, лилового – золотистого).

В этюде «Имба и ворота» 1911 года Малютин, равно как и во многих других этюдах, не смешивает до конца краску. Облака нанесены поверх голубого неба, набранного горизонтальными широкими мазками, очень густыми изжелта-бело-розовым и оранжево-розово-золотистыми сплавами красок, что поражает своей смелостью, живописностью. Невольно вспоминаются похвалы И. Е. Репина широкой манере Малютина в масляной живописи, которую И. Е. Репин назвал «единственной» [4, с. 15].

Крыша писана мазком по форме. Тени нанесены прозрачно, местами впротирку, мгновенными ударами кисти – одним быстрым завершающим мазком. По этюду видно, что художник пишет чрезвычайно быстро, не смешивая до конца краски, от чего получаются очень богатые полихромные замесы. Мазки художник накладывает по форме, они неожиданно живописно, архитектурно вылепливают и выявляют пространство. Голубой у Малютина динамичный, сложного оттенка, равно как и все другие тона, но при этом все цвета удивительно просты и очень правдивы. В этом этюде художник, оставляя золотистую подкладку, сделанную охрой, пишет вертикальными крючкообразными мазками зелень.

На свету Малютин использует чрезвычайно сложный замес. Свет у него очень густ, в этюде густота красок поражающая. Кажется, что краска выдавливалась на этюд прямо из тюбика, но сложнейшие тонкие сочетания внутри цветовой массы убеждают, что это не так.

Мощное вертикальное пятно – это столб ворот. Столбы намечены вертикальными густыми мазками, массой сложного цвета, где встречаются разные цвета. Едва угадывается предмет, едва намечен – но зрителю всё понятно сразу. Однако посреди этого мощного замеса красок вдруг художник неожиданно останавливается на какой-нибудь детали и тщательно прописывает дверной проём, просвет в проёме ворот – внимательно, точно, как опору, чтобы не потеряться в этом буйстве.

Чувствуется, что при нанесении краски Малютин иногда держит кисть плашмя.

Художник безудержно очаровывает и покоряет богатством цвета, органично лепит форму живописной массой. Для работ Малютина характерна повышенная тепло-холодность, что видно в этюде «Имба и ворота, освещённые солнцем». Художник будто бы заново раскрывает глаза зрителю на иную глубину жизненной правды и более глубокий и расширенный регистр восприятия зрением её красоты.

Великолепные этюды Малютина, безусловно, дают нам глубинное представление о его живописи. Его живопись, безусловно, является одновременно органичной и новаторской. Это – живописание цвета, динамичного состояния, отношений, решения чисто живописных задач, что ярко предваряется в его этюдах. Этюды Малютина – это эксперименты, живописные пробы на **динамически остро** меняющиеся состояния. Находки художника в области пленэрной живописи оригинальны. Отметим, что прямого влияния импрессионистов в этом никак не наблюдается. Малютин вообще никогда не был за границей дальше Крыма и «неприязненно относился к “новым” веяниям в живописи, исшедшим из-за границы» [8, с. 12-13], хотя опосредованно, косвенно его, возможно, и привносили сотоварищи Малютина по цеху (К. А. Коровин и др.).

Малютин проводит интересные эксперименты с подкладкой. Он часто пишет этюды по золотистой подкладке (сделанной охрой), местами оставляя её. Например «Река Истра» 1923 года исполнена поверх золотисто-рыжей подкладки (15,3 на 8,5)). В этюде «Цветущее дерево» (1910-е годы) мы снова видим подкладку (имприматуру) – на сей раз светло-коричневую. В этюде «Сараи. Утро» 1916 года снова явлена коричневая подкладка. На ней пронзительный синий цвет неба и тёмно-синий цвет тени под крышей сарая ещё звучнее. Теплому золотистому цвету имприматуры противостоит холодный цвет. Всё это вместе образует свет. Этюд «Сжатое поле» (1913) Малютин писал по записанному.

Малютин, экспериментируя, одновременно развивается, творчески отыскивая способы выявить верные отношения, сделать цвета чётче и ярче, что приводит в результате к «взрыву» его живописи. Этюд «Окно в сад» 1910-х годов – это увиденный Малютиным мотив, поразивший его, чрезвычайно трудно передаваемый, но – переданный мастером. В нем художник тщательно исследует причуды освещения. Таков и этюд «Вид из комнаты на террасу» 1917 года.

Одновременно и как бы параллельно в малютинских этюдах повсеместно присутствуют и нежнейшие сочетания цветов, будто бы слышится серебряное оркестровое звучание тончайших оттенков, их воздушные переливы.

Малютин в этюдах всегда и на свету особенно очень густо накладывает краску, местами как бы даже кляксами. Однако, несмотря на непрописанность, кажущееся хаотичное наложение густой краски, всё это оказывается неожиданно искусным и очаровательным. Этюды художника как бы просты, в них вроде бы и нет ничего экстраординарного, всё вроде бы не прописано, но глаз зрителя радуется, картина как-то неумолимо и незаметно нравится, вызывая отклик внутри. В этом Малютин являет нам своё индивидуальное и тонкое искусство соблюдения меры.

Этюды Малютина – живописные эксперименты, которые дают ему вдохновение для картин. Благодаря им он обретает силы и навыки изысканно и красиво сочетать цвета, добываясь динамичной, порою перламутровой гаммы, виртуозного письма в своих картинах.

В его картине «Ярмарка» будто бы поигрывают светло-серые, розоватые, голубоватые, фиолетоватые цвета. Неистов ритм тёмных и светлых пятен. Густо наложена краска, особенно на свету, кляксообразными мазками. Малютин пишет иногда открытыми цветами, но кладёт их на нужном месте, и они не выбиваются из общего колорита, а только добавляют картине убедительности.

Едва намечая предметы, Малютин гораздо больше заботится о цвете. И цвета его очень необычные, изысканные, изумительно красивы. Так, в тенях он использует редкие по глубине тона иссиня-зелёные цвета, какие мало где ещё можно встретить.

Малютин лепит форму смело, непосредственно и непринуждённо, так же он обращается и с красками, динамично не до конца смешивая цвета. Малютин, много работая с натуры, никогда не оставлял эту работу [4].

Наивысшего выражения техника Малютина получает в этюде 1930 года «Первый снег. Пуриха». Несмотря на маленький размер (9 на 15 см), звучание этого этюда картинное. Этюд густо слеплен живописными кляксами, будто бы выткан. Изображено очень быстро меняющееся состояние – выпавший первый снег, и, соответственно использована динамичная, быстрая техника. Подобная техника нужна там, где необходимо писать быстрее. Малютин пишет одни предметы поверх других. Поверх одних мазков накладывает другие, уточняя, обобщая написанное, используя нелинейный подход. Всё, что ближе к зрителю, – Малютин пишет гуще. Как то: жёлтая листва, которая гуще дома. Белый снег пастозно (густо) наложен поверх жёлтой листвы и дома. При этом при отходе от картины мазки полифонически не смешиваются в одно – именно в этом открытая техника письма Малютина.

В этюде запечатлён момент, когда выглянуло солнце. Соответственно, всё построено на контрастах. Изумрудная холодная тень, иссиня-зелёные тени, фиолетовый забор, среди всех этих холодных цветов вдруг вспыхивает земля янтарно-жёлтым цветом. В этюде сложнейшие богатые оттенки цвета. Малютин и здесь будто бы лепит картину краской. Дом вылеплен геометрическими мазками по форме крыши, брёвен, столбов. Мазок местами прерывист, кладётся поверх другого мазка, последний, просвечивая, сам образует дополнительную фактуру картины. Малютин не прописывает этюд полностью, пользуясь той мерой законченности, которая определяла искания мастеров «Союза русских художников» [9]. И опять выхвачена деталь – прописаны полуоткрытые ворота в хлев.

Этот этюд Малютина похож на изразец, в котором несомненно чувствуется влияние декоративных работ художника. В нём сложный замес цветов, очень чёткие тональные отношения. Композиция держится на поддерживающих друг друга тёмных пятнах теней под крышей хлева за воротами и под крышей дома, оркестрово им вторят тени под крышей карниза и тёмные пятна веток. В этюде звучит чрезвычайно разнообразный полифонический ансамбль цвета. Использована золотисто-бело-лиловая гамма. Малютинский белесоватый лиловый – «настоящий» цвет. Хотя художник использует и повышенно красочный цвет, однако его цвет правдив, таков, как и в жизни. Под карнизом крыши внимание привлекают полосы светло фиолетового, охристо-зелёного, сине-зелёного цвета, образуя свет, тёмная полоса неопределённого иссиня-чёрного цвета – тень. Листья – невообразимое месиво разбелённой охры с жёлтым в разных оттенках. Медовые, палевые, золотистые смеси цветов чрезвычайно густы. В крыше дома рядом с тёплым лёг холодный мазок, и этот тепло-холодный свет также очень густ. Прозрачная тень (возможно, процарапанная мастихином) весьма характерна для письма Малютина.

В этюде «Старая избушка в Пурихе» 1922 года небо – яростная смесь палевых и голубых оттенков. Малютин разнообразно накладывает мазок, будто бы следуя за движением мысли, то вертикально, подводя к крыше, то замысловато переплетая мазки между собой. Малютин использует мазок большой густоты, внутри которого переливается цвет.

В этюде «Рыбацкий баркас» 1920-х годов Малютин смог себе позволить взять открытую краску, правильно вводя её в общее колористическое звучание этюда, что делает сочетания цветов ещё богаче.

В живописном письме Малютина часто присутствует множество мощных жирных мазков, наслоений краски, и среди всего этого разнообразия проявляются маленькие «подпевки» – вполне прописанные детали – «лукавые оправдания» этого «хаоса».

Малютин пишет всё очень широкой кистью. В этюде «Лодки. Крым» 1925 года кистью нанесены горизонтальные прямые мазки. Поверх них мазки – акценты, созвучия, аккорды. Мазки как бы подчёркивают плоскости поверхностей, нанесены по форме плоскостей. Намёками, понятными внимательному зрителю, обозначаются предметы видимого мира. Используются золотистая подкладка, сложные замесы не до конца смешанной краски, обобщённая лепка формы мазками.

Цвета Малютина сложны, их невозможно идентифицировать, назвать, обозначить, занести в универсальный каталог живописи. При этом цвета настоящие, и отношения удивительно верны. Не вдаваясь в подробности, художник, тем не менее, передаёт их.

Малютин использует мазок для подчёркивания фактуры предмета, «лепит» траву («Сарай. Лето» 1923), небо набирает вертикальным мазком, который меняет своё направление возле крыши, ложась по её абрису и повторяя её направления. Часто художник пишет предмет абрисом, то есть воздухом вокруг предметов. Таков, например, этюд «Лошадка» 1930 года.

При всей смелости и быстроте письма, в живописи Малютина есть своя чёткая внутренняя логика. Тени прозрачны, свет густой. Цвет ярк за счёт густого мазка. Но его яркость не выбивается из общей тональности, использована эта яркость с умом, по делу. Рисунок смел и убедителен. Видны удары кисти, щетинки, как будто художник пишет засохшей кистью, процарапывая.

В этюде «Купальщица» 1918 года знаменателен способ художника писать воду, используя динамичные тёплые замесы цветов. Направление реки, воды мастер передаёт изогнутыми густыми мазками, розоватыми, желтовато-сине-серебристыми, голубовато-зеленоватыми, «борьбой» мазков, которые сталкиваются, идут навстречу друг другу, на передних концах которых более густой край. Непостижимым образом всё «читается», всё понятно, просто, правдиво, а цвета настоящие, и рисунок кистью безупречен.

Анализ этюдов и картин С. В. Малютина оставляет у исследователя и зрителя непреходящее впечатление пронёсшегося над ним цветового урагана и симфонии цвета одновременно.



Резюмируя вышесказанное, проведя анализ творчества Малютина, приходим к выводу, что С. В. Малютин, номинально являясь членом «Союза русских художников» и отчасти – передвижником, воплотил в своём творчестве уникальную форму органичного произрастания и поступательного развития в творческом социуме. С. В. Малютин, с одной стороны, поддерживал принципы «Союза русских художников», опиравшегося на традиции, о чём свидетельствует достоверность и «настоящность» произведений художника, а с другой стороны, на грани талантливого эпатажа, «играл» с этими традициями, и предельно их расширяя, тем самым осваивал новые области мастерства в живописи и новые способы донесения авторского образа до зрителя-современника. Подобные особенности чрезвычайно характерны для творчества мастеров «Союза русских художников» и особенно талантливо проявлены одним из наиболее ярких и полноценных его участников.

*Список литературы*

1. **Абрамова А. В.** Жизнь художника Сергея Малютина. М.: Изобразительное искусство, 1978. 272 с.
2. **Бакшеев В. Н.** Воспоминания. М.: Издательство Академии художеств, 1963. 128 с.
3. **Бенуа А. Н.** Александр Бенуа размышляет... М.: Советский художник, 1968. 752 с.
4. **Гольянец Г. В.** С. Малютин. Избранные произведения. М.: Советский художник, 1987. 152 с.
5. **Грбарь И. Э.** Моя жизнь. Этюды о художниках. М.: Республика, 2001. 496 с.
6. **Дягилев С. П.** Несколько слов о С. В. Малютине // Мир Искусства. СПб., 1903. № 4. С. 157-192.
7. **Журавлёва Л. С.** Талашкино. М.: Изобразительное искусство, 1989. 208 с.
8. **Илюшин И. С.** В. Малютин. М.: Издательство Государственной Третьяковской галереи, 1953. 52 с.
9. **Лапшин В. П.** Союз русских художников. Л.: Художник РСФСР, 1974. 424 с.
10. **Михайлова С.** Выставка «Сергей Малютин. Мир художника» // Край Смоленский. Смоленск, 2012. № 2. С. 3-4.
11. **Рыбченков Б. Ф., Чаплин А. П.** Талашкино: альбом. М.: Изобразительное искусство, 1973. 176 с.
12. **Сахарова Е. В.** Василий Дмитриевич Поленов. Письма, дневники, воспоминания. М. – Л.: Искусство, 1948. 536 с.
13. **Сутормин В. Н.** По обе стороны Арбата, или Три дома Маргариты. М.: Центрполиграф, 2015. 542 с.
14. **Тенишева М. К.** Впечатления моей жизни. М.: Молодая гвардия, 2006. 450 с.

**CREATIVE WORK BY S. V. MALYUTIN IN THE CONTEXT OF ACTIVITY OF “THE UNION OF RUSSIAN PAINTERS”**

**Grushevskaya Natal'ya Alekseevna**

*I. Glazunov Russian Academy of Painting, Sculpture and Architecture  
grshvs@yandex.ru*

The article examines creative work by Sergey Vasilyevich Malyutin, his architectural, decorative and applied, theatrical and pictorial works in the context of the activity of “The Union of Russian Painters”. The researcher emphasizes Malyutin’s pictorial discoveries, his creative principles and ideological attitudes, the correlation of continuity and innovation in them. Some of Malyutin’s pictorial works are analyzed due to the author’s skills of the professional qualified easel painter.

*Key words and phrases:* Malyutin; “The Union of Russian Painters”; painting technique; creative principles; painting; sketches; Talashkino.

УДК 7; 18:7.01

**Искусствоведение**

*В статье рассматривается процесс развития вьетнамской скульптуры в период обновления и глобальных реформ в стране (1986-2000 гг.). Автор изучает ориентационно-ценностные изменения в истории страны, которые дали импульс развитию абстрактных стилистических направлений в искусстве. Существенной частью работы является материал о специфике духовного освоения и оценки вьетнамскими мастерами мировой художественной практики. Анализируются произведения скульптуры, созданные как ведущими мастерами, так и молодыми художниками.*

*Ключевые слова и фразы:* эпоха реформ; скульптура; традиции в искусстве; метод социалистического реализма; европейские художественные направления XX века; новые направления в скульптуре Вьетнама.

**До Ань Туан**

*Московский государственный академический художественный институт имени В. И. Сурикова  
lshirshova@rah.ru*

**ВЬЕТНАМСКАЯ СКУЛЬПТУРА В ПЕРИОД ОБНОВЛЕНИЯ СТРАНЫ (1986-2000 ГОДЫ)®**

В 1986 г. во Вьетнаме начались глобальные реформы. Экономическая система, основывавшаяся на государственных субсидиях, постепенно перешла на рельсы рыночной экономики. Этот переход стал важной вехой для истории вьетнамского общества, в результате был решен целый ряд острых общественных и социальных проблем. В том числе это дало толчок развитию искусства. Художественное сознание постепенно