А.А. ГАЛЯМОВ
Научный сотрудник отдела истории и этнологии. Обско-угорский институт прикладных исследований и разработок
e-mail: galyamov-artur@mail.ru

A.A. GALYAMOV
Researcher of the Department of History and Ethnology. Ob-Ugric Institute of Applied Researches and Development
e-mail: galyamov-artur@mail.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2023_4_2_119_128

СЕВЕРНЫЙ ПЕЙЗАЖ В ТВОРЧЕСКОМ НАСЛЕДИИ ХУДОЖНИКА В.А. ИГОШЕВА 1970–1990-х ГОДОВ

THE NORTHERN LANDSCAPE IN THE CREATIVE HERITAGE OF THE ARTIST V.A. IGOSHEV OF THE 1970s–1990s

В центре внимания статьи — искусствоведческий анализ северных пейзажных произведений народного художника СССР Владимира Александровича Игошева 1970–1990-х годов. Утверждается, что благодаря данным картинам природы можно последить историю художественного постижения автором далекого края, ранее не знакомого и загадочного.

The article focuses on the art criticism analysis of the northern landscape works of the People's Artist of the USSR Vladimir Alexandrovich Igoshev of the 1970s-1990s. It is argued that thanks to these pictures of nature, it is possible to trace the history of the artist's artistic comprehension of a distant land, previously unknown and mysterious.

Ключевые слова: В.А. Игошев, пейзаж, Югра, северный цикл, этюд, традиция, импрессионизм.
Keywords: V.A. Igoshev, landscape, Ugra, northern cycle, etude, tradition, impressionism.

Трепетное отношение народного художника СССР Владимира Александровича Игошева (1921–2007) к такому жанру, как пейзаж, раскры-

вается, помимо живописных достижений творческой практики, и в авторских суждениях о необходимости жизни человека в гармонии с природой: «Возьмите природу, частью которой является человек. Каждый уголок нашей земли имеет свой неповторимый колорит. У каждой реки свой живописный облик, живописный строй, как у каждой песни своя мелодия» [1, с. 13–14]. Сама любовь к природе у мастера, по верному замечанию С.М. Иваницкого, «уходит корнями в "деревенское детство"», «она у него "почвенная" от рождения» [2]. В.А. Игошев, являясь настоящим «певцом природы» [3, с. 16] находил ее небывалую красоту, многозвучие и неповторимость в южных видах Гурзуфа и Капри, сказочной прелести Венеции и бескрайних степях Монголии, дивных картинах Рижского взморья и величавых горах Памира, тихих уголках Подмосковья и белых ночах Мезени и др. Для каждого времени года у художника была своя колористическая «мелодия», свое фактурное решение и достигнутая после многих пластических опытов живая, буквально «дышащая», композиционная структура. Не менее важными страницами в творческом наследии В.А. Игошева являются многочисленные пейзажи Обь-Иртышского Севера, поражающие зрителя своей развернутой тематикой и выбором живописно-пластических средств. Благодаря этим картинам природы, можно последить историю художественного постижения мастером далекого края, ранее не знакомого и загадочного.

По словам А.И. Морозова, многие художники еще в конце 1950-х годов стали «заново возвращаться к природе, невымышленному быту и человеку, своей деревенской родине», что противоречило соцреалистическим нормативам и лозунгам «всепобеждающего обновления» [4, с. 176]. Подобно другим художникам-традиционалистам, которым было свойственно «новооткрытие русского импрессионизма», но уже «за стенами шумных тематических вернисажей» [4, с. 176], В.А. Игошев, наряду с этим, стал проникаться и неповторимыми качествами национального своеобразия коренных северян, неподдельно и живо интересоваться феноменом самобытного, то есть стремиться к органичному «единству идейного, философского содержания и реалистической живописной традиции», как точно заметил искусствовед В. Карпов [5, с. 22]. Актуализация иной мировоззренческой парадигмы на переломе 1960–1970-х годов вовсе не являлась случайной, а была закономерно связана с концом эпохи «оттепели», с ее не воплотившимися чаяниями и надеждами, с одной стороны, и «усилением национально-консервативных настроений», «становлением традиционалистской культурной идентичности» — с другой [6, с. 364]. Аналогичный мировоззренческий

сдвиг — возобладавшая «рефлексия специфики "регионального"» в противовес преобразованиям «центра» [6, с. 364] — был характерен для авторов «деревенской прозы», с одним из которых, а именно с писателем Василием Беловым, В.А. Игошева связывала многолетняя дружба.

Таким образом, благодаря основополагающей в творческом наследии мастера «северной теме» 1970–1990-х годов, представляется возможным раскрыть наглядные особенности «возвращения к корням», где пейзажу отводилась значительная пластически-содержательная роль.

Северные пейзажи советского мастера 1970-х — первой половины 1980-х годов отличает типологическое и стилистическое многообразие, глубокое философско-эстетическое осмысление на новом живописно-пластическом уровне избранных натурных мотивов. Появляются ранее не встречавшиеся в «северном цикле» В.А. Игошева 1950–1960-х годов «чистые пейзажи» этюдного плана («На Сосьве», 1973; «Таежная река», 1976; «В краю таежном», 1983; «Берег Сосьвы», 1983; «Таежный амбарчик», 1983; «Северная Сосьва», 1985 и др.). Практически во всех перечисленных произведениях можно наблюдать процесс опредмечивания световоздушной среды, растворение пока еще различимого предметного мира в густой живописной массе, что свидетельствует о нарастающих тенденциях импрессионистического видения. Например, в пейзажной работе «Таежный амбарчик», передающей состояние белой июньской ночи, деревянная постройка буквально утопает в декоративно-змеевидных узорах, образующих оптически нерасчленимое красочное «месиво». Тем не менее при всей отчетливо выраженной изменчивости воздушной среды сохраняется «пластический контроль» в виде деревьев — крепких вертикалей композиционного целого («Берег Сосьвы», «В краю таежном»).

Пейзажные портреты, нередко в соединении с жанровыми и натюрмортными мотивами («Портрет В.И. Номина», 1975–1977; «В далеком поселке», 1977; «Бригадир оленеводов Егор Хозяинов», 1979–1980; «Молодой охотник», 1979; «Оленевод», 1984 и др.), обогащаются тончайшими колористическими нюансами и градациями серебристо-жемчужных и охристо-золотистых оттенков, создающих настоящее, по словам Л. Ширяевой, «пиршество» для глаз [7, с. 20]. В этой же группе образов живописно, с использованием широкого диапазона изобразительных средств, осмысливается ранее популярная тема «хозяина земли» («На дальних пастбищах», 1979–1980; «Оленевод», 1981»; «На родной земле», 1985; «В краю суровом. Оленевод П. Тасманов», 1984–1987), где пейзаж – подвижная световоздуш-

ная среда — вносит в образную структуру важные тональные аккорды и глубокую элегическую интонацию. Напротив, лирическая, трепетная интонация господствует в детских групповых пленэрных портретах, принадлежащих к любимой творческой линии мастера («Мальчишки из Саранпауля», 1982; «Мансийские дети», 1984; «Снегири — дети Севера», 1982–1987).

Крупноформатную и, по словам самого художника, «композиционную картину» «Семья Тасмановых» (1983–1985), написанную на основе старых этюдов и впечатлений от натурных наблюдений [8, с. 6], существенно отличает от прошлых тематических композиций последовательное пленэрное решение задач взаимодействия цвета и света, при котором серебристо-перламутровый цветовой тон органично взаимодействует с отдельными красочными пятнами желтого, нежно-розового, ярко-красного, синего и т. д. В данной работе реализм пленэрного типа, объективно передающий пластическое многообразие предметных форм, оживлен по-импрессионистски трактованным пейзажным мотивом — подвижной аурой дальнего плана, открывающегося за фигурами персонажей и навевающего ощущение чего-то необъятного и в то же время манящего.

Кроме распространенных в творческом наследии В.А. Игошева зимних пейзажных портретов, работа «Колхозница из Яныпауля» (1984) выделяется не только отображением летнего периода времени в далеком поселке (этюдные материалы были собраны в июне-июле 1983 года), но и характерным стилистическим решением: здесь предметные цвета натурно-пленэрной живописи при взаимодействии с солнечным светом заметно преобразованы, доведены художником до декоративного звучания. Пластически-осязаемая фигура максимально сближена с задним фоном произведения, что рождает плоскостное ощущение их непосредственной «слитности». Приметы знойного летнего дня передаются с помощью активных цветовых пятен и отдельных красочных зон, глубоких теней и рефлексов. Широкая и пастозная манера письма с использованием мастихина усиливает впечатление декоративности, нагружает образ эмоциональной составляющей.

Существенно возрастает роль жанровых пейзажей, для которых характерно типологическое разнообразие и обновление стилистических исканий. Здесь В.А. Игошев свободно варьирует композиционные решения, начиная от панорамных видов («Чертов камень», 1975; «В далекий путь», 1976) и заканчивая использованием приемов кадрировки, сообщающих выхваченному из жизненного потока фрагменту-изображению характер случайного и непреднамеренного («Упряжка отдыхает», 1973; «У

магазина», 1978; «Поселок Саранпауль. Олени», 1979; «Солнечное утро в тундре», 1979). Также В.А. Игошев в небольших этюдах-картинах, сохраняя общее равновесие световоздушной среды и предметного мира, живописно передает как любимый им рассеянный свет («У таежной избушки», 1973; «Разговор. Мансийский поселок», 1976; «Таежный поселок», 1979; «Сарайчик», 1980; «Седые амбары», 1980–1988), так и солнечное освещение, не поглощающего, однако, видимые формы, а придающего им некоторую переливчатость и дополнительное звучание («Упряжка отдыхает», 1973; «Дом охотника М.Я. Рокина», 1974; «Всюду жизнь», 1977; «Зимнее солнце», 1977, «На окраине Саранпауля», 1979; «Утро в Саранпауле», 1979; «Солнечное утро в тундре», 1979). Стоит заметить, что часто воспроизводимый художником мотив сборов в дальнюю дорогу в произведениях 1970–1980-х годов свободен от былой идеологической коннотации «светлого пути», а, напротив, получает философскую окраску («Сборы в дорогу», 1980-е; «Сборы в путь», 1983). Сам пейзаж в творчестве «традиционных художников» начал «отказываться от роли сопровождения сюжетного действия» в пользу «настроенческой значимости» и эмоциональной силы [9]. В жанровых северных пейзажах В.А. Игошева сюжет переставал определять идею полотен, тогда как пластическая речь часто элегического содержания, напротив, приобретала смыслообразующее значение («Отдых в пути», 1974).

Закономерным развитием изобразительных тенденций предшествующего этапа, но в уже в контексте позднего творчества В.А. Игошева являются его северные пейзажи второй половины 1980–1990-х годов. Ключом к данным произведениям можно считать слова самого мастера, сказанные им в беседе Ю.С. Мелентьеву: «Я много думал о том, что видел на Севере. Кажется, я его действительно почувствовал. Уловил образ. Поэтому все чаще ухожу от конкретизаций» [10, с. 20]. Уход от конкретизаций объективного предметного мира в сторону большей декоративной обобщенности, нарастающей условности красочных масс и отдельных абстрактных пятен свидетельствует и об упомянутых мировоззренческих переменах.

Как художник-«традиционалист», открывая «пласты народной жизни» и стараясь утверждать их в качестве «ценного наследия культуры, этики, духовного склада, эстетики» [11, с. 67], В.А. Игошев, вместе с тем, возвышает образ северной природы, подчеркивает ее величие и стихийную мощь. В данных пейзажах фигурки людей и их незатейливый быт едва могут быть замечены на фоне грандиозного бытия природы, воспроизведенного, впрочем, в картинах среднего или малого форматов и передан-

ного с помощью тщательно отобранных художественных средств («В тайге далекой», 1990; «Югра», 1990; «Дорога через тайгу», 1990; «Далекий поселок», 1990). Так, о программном пейзаже позднего периода творчества «Воспоминание о Суеватпауле» (1990–1991) художник вдохновенно писал: «На картине воспроизведено время суток, близкое к сумеркам. Освещение подвижное, зыбкое. Еще немного — и все погрузится в темноту. Ночью выйдешь на улицу — все покоится, все спит кругом: и могучие деревья, и небо, и бесконечные снега. Где-то дремлют олени, их как бы и нет, они словно растворились в природе. И ты сам себе кажешься такой букашкой в сравнении с мирозданием. Чтобы подчеркнуть величие природы, фигурки, вписанные в пейзаж, взяты в мелком масштабе» [8, с. 12]. Несмотря на выбранный В.А. Игошевым ракурс представления этой стремящейся к обобщению картины, зритель не чувствует давящей силы «мироздания», его чуждости или роковой враждебности человеческому измерению, в отличие от описаний некоторых писателей-«деревенщиков», подвергающих «онтологизации» сибирское пространство и снабжающих его «лиминальной атрибутикой» (холод, пустынность, вековая отчужденность) [6, с. 375–376]. Напротив, с помощью дивно переданной переливчатости сближенных тонов, играющих, словно в гранях магического кристалла серебристо-лиловых и сумеречно-фиолетовых оттенков, в разнонаправленном наложении мазков, создающих живописно-вибрирующую среду, чувствуется тяга автора отразить гармонию чего-то конечного, но живого и дышащего, с одной стороны, а с другой — покоящейся в себе бесконечности, но все же кажущейся неполной без обжитого человеческого пространства.

В «чистых» и жанровых пейзажах В.А. Игошева смыслообразующим является не только правда того, что видит художник (т. е. объект изображения), но и правда внутреннего состояния субъекта — истина его чувств и переживаний от непосредственного соприкосновения с натурой. О способности кисти мастера передавать изменчивые лики самой природы, «созвучные многосложным настроениями современного человека», ранее писал С.М. Иваницкий [2]. Другой автор — В. Карпов — отмечал понимание художником того факта, что «простое изображение натуры без взволнованного личного отношения к ней мертво» [5, с. 25]. Таким образом, в поздних пейзажных творениях В.А. Игошева зримо ощущается печать неповторимого отношения мастера к изображаемому, его прочувствованная тональность, прослеживаемая в колористическом строе полотен, в их «открытом» фактурном решении. Вместе с этим, а именно в силу господства импрес-

сионистического мироощущения и его стилистических принципов, происходит ускорение восприятия временного потока, где предметный мир постепенно «затягивается» в глубину и лишается былых «конкретизаций», а световоздушная среда, напротив, опредмечивается и материализуется.

В таких этюдах-картинах, как «На Оби» (1992), «Зимняя Югра» (1997) степень художественного обобщения доведена до предела, а натурный пленэрный мотив декоративно преобразован и едва различим в оптически-гомогенной красочной массе. Происходит характерное превращение форм реального мира. Так, в произведении «На Оби», где зрителя поражает передача золотисто-пасмурного, плотно-слоистого неба, белые чайки уподобляются бликам на водной поверхности, словно лишаясь своего узнаваемого вида, «дематериализуясь» и переходя в иное состояние. В «Зимней Югре» фрагмент таежного леса художником укрупнен и, в то же время, передан так, как будто мы видим его на известном отдалении, при котором формы перестают быть обособленными и сливаются в одно нерасчленимое «многоголосье». При всем этом, нам не приходится сомневаться в соблюдении В.А. Игошевым им же выдвинутого творческого принципа, что «писать природу надо только с натуры, а не по памяти в теплой комнате» [12, с. 2].

В жанровых пейзажах унаследованный от Сергея Герасимова метод импрессионистического пленэра с его «тонким, нервно экспрессивным видением цвета» [4, с. 177] оснащается, а в некоторых случаях перебивается элегической интонацией, вносящей в художественную структуру картин иные живописные нюансы и пластические акценты («Нехоженые тропы», 1985; «Семейная проза», 1986; «У таежной избушки», 1990, — два варианта картины; «Непогода», 1990; «Возвращение с охоты», 1991; «Там за Уралом», 1991 и др.). Что касается связей В.А. Игошева с Сергеем Герасимовым, то, кроме учебы в МГХИ им. В.И. Сурикова, который одно время возглавлял именитый мастер и педагог, «певец народа манси» на протяжении всей своей жизни перенимал его бесценный художественный опыт. Журналист М. Иванов вспоминал: «Вот он учится у Сергея Герасимова — заметил как-то его этюдик у старика коллекционера, и что-то взял, переработал по-своему, попробовал так и по-другому, пропустил чужой опыт через себя» [13, с. 32].

Однако современная проблематика и изобразительная логика избранной «северной темы» заставляли придерживаться иных колористических и фактурных решений. Здесь В.А. Игошев был близок к «коровинской концепции картины» [14, с. 181] в таких ее пластических аспек-

тах, как спонтанность и эмоциональная обостренность в передаче натуры и первого впечатления от нее, известная динамизация восприятия, но не в ущерб материальности изображаемого бытия, усиление декоративного начала и утверждение самоценности красочной поверхности, уподобляющейся драгоценному камню и др. Стоит отметить и аналогичный живописи К. Коровина синтез импрессионистической пленэрности с тенденцией к декоративизму модерна [14, с. 179], выраженной, например, в детском пейзажном портрете «Мечтатели» (1991–1993). Тем не менее, В.А. Игошев в этой удивительной маэстрии поздних пейзажных работ не утрачивает этической ноты, духовно-нравственной заостренности в осмыслении проблем бытия, наследованных от передвижников и классического пейзажа второй половины XIX века. «Я взял у передвижников мысль, а у импрессионистов — манеру письма» [15, с. 207].

В обозначенном нами «стилевом букете» особое значение среди других элементов художественной формы северных пейзажей второй половины 1980–1990-х годов получает фактура, которая, с одной стороны, передает свойства как осязаемо-вещественной, так и неосязаемой воздушной среды, благодаря чему можно ощущать живое многообразие изменчивой натуры, а с другой — выявляет живописный темперамент мастера, его эмоциональное состояние и рефлексию. Так, в жанровом пейзаже «В поселке Нерохи» (1993) художник, соскабливая мастихином красочный слой (эффект таяния очертаний предметного мира в глубине пространства), «обнажает» в одних местах холста его физическую структуру (вплоть до плетения), и в то же время в других активно дополняет рельефными мазками уже законченные фрагменты, добиваясь искомого впечатления серого, заснеженного и непогожего дня. Тот же фактурный контраст незаполненных, открытых мест холста и акварельных размывов или красочной мозаики пастозных пятен можно видеть в работах «Семейная проза» (1986), «Средь глубоких снегов» (1987), «Далекий поселок» (1990), «В тайге далекой» (1990) и др. В позднем пейзажном произведении жанрового характера — «В таежном поселке» (1999) — В.А. Игошев и вовсе заполняет плоскость полотна отдельными и почти бесформенными пятнами, слабо напоминающими фигурки людей и приметы их быта. Здесь авторское обобщение образа едва не перешло некогда устойчивых границ фигуративной живописи по направлению к абстрактному, музыкальному звучанию. Однако и в этом случае, где художник «мыслит массами» и свободен от былой осязательной ценности контуров и линий, работа глаза

все же отталкивается от жизнеподобного принципа, обогащаясь иными путями постижение действительности.

Благодаря отмеченным нами смелым фактурным решениям, а также благодаря захватившей интерес В.А. Игошева колористической динамике, стало доступно изображение таких природных состояний, где полновесно звучит авторская элегическая интонация, отражены философские думы художника о месте человека в еще сохраняющем свою первозданность мире. В таких северных пейзажах, как «У таежной избушки» (1990), «Непогода» (1990), «Там, за Уралом» (1991) и др., в блестяще переданной во многих колористических и фактурных нюансах стихии северной природы нередко проскальзывают и ноты авторского сожаления об утраченном или же о том единстве человеческого существования и окружающего его бытия, обреченного в скором времени на исчезновение. Похожие ностальгические настроения, «как бы "воспоминание о настоящем", увиденном сквозь призму утрачиваемых национальных ценностей», наметились со второй половины 1980-х годов у мастеров традиционной линии русского пейзажа, которые оказались «во власти лирического переживания», «старого образа жизни, исторических раритетов, стойкого жизненного уклада» [16, с. 550–551]. Однако неотъемлемая тяга В.А. Игошева к гармонизации всех элементов художественной структуры вследствие обращения к прекрасному содержанию действительности вносит другие, более жизнеутверждающие аккорды, что свидетельствует о многомерности его полотен и недопущении эсхатологической тональности и использования «бескровных» аллегорий.

Наконец, в немногочисленной группе пленэрных портретов («В родной Югре. Портрет Ю. Шесталова», 1988; «Роман Ойка», 1990; «В комарином царстве», 1991) сохраняется равновесие осязательного (фигура) и оптического (воздушная среда) живописных принципов, утраченное в поздних жанровых пейзажах. В данных произведениях пластически ясная, виртуозно отчеканенная фигура портретируемого в момент сосредоточенного погружения в себя изображается на фоне подвижного пейзажного пространства, поражающего изысканной цветовой гаммой, построенной на сочетаниях изумрудных, янтарных, матово-серебристых и голубоватых оттенков. Благодаря конкретному воплощению синтеза двух живописных принципов, раскрывается сложное внутреннее состояние модели и в то же время его органичная «спаянность» с окружающим.

В заключение следует сказать, что северные пейзажи В.А. Игошева 1970–1990-х годов отличает широкое применение образно-пласти-

ческих решений, направленных, с одной стороны, уловить и передать изменчивый облик суровой и, вместе с тем, непосредственно-близкой коренным северянам природы, а с другой — во всей полноте выразить правду внутреннего переживания субъекта и эмоционального отклика на постигаемую им прекрасную натуру.

Список литературы:

1. Народный художник СССР Владимир Игошев. Живопись. Графика. Альбом / автор текста В.И. Белов. — Москва: Верона, 2006. — 175 с.

2. Владимир Александрович Игошев. Каталог выставки. — Москва: Советский художник, 1988. — [б. с.].

3. *Лукьянова Л.* Владимир Игошев // Огонек. — 1981. — № 48. — С. 16.

4. *Морозов А.И.* Соцреализм и реализм. — Москва: Галарт, 2007. — 271 с.

5. *Карпов В.* Северные сказания Владимира Игошева // Искусство. — 1989. — № 3. — С. 22–25.

6. *Разувалова А.* Писатели-«деревенщики»: литература и консервативная идеология 1970-х годов. — Москва: Новое литературное обозрение, 2015. — 616 с.

7. *Ширяева Л.* Север в творчестве В.А. Игошева // Дом-музей Народного художника СССР В.А. Игошева. Каталог. — Москва: ООО «Комментарий», 2002. — С. 9–20.

8. Дом-музей Народного художника СССР В.А. Игошева. — Ханты-Мансийск: [б. и.], 2003. — 24 с.

9. *Манин В.С.* Русская живопись XX века. В 3 томах. — Санкт-Петербург: Аврора, 2007. — Том 3. — 552 с. — URL: http://www.artpanorama.su/?category=article&show=section&id=3 (дата обращения: 05.10.2023).

10. *Мелентьев Ю.С.* След на земле и в искусстве // Владимир Игошев: Альбом. — Москва: Фонд поколений, 1997. — С. 15–30.

11. *Манин В.С.* Образные пересечения русской живописи 1950–1990-е годы. — Тольятти: Волжская картинная галерея, 2015. — 232 с.

12. *Глухих А.* Седой живописец с детскими глазами // Ленинская правда. — 1990. — 4 декабря. — С. 2.

13. *Иванов М.* Жизнь реалиста // Работница. — 1988. — № 9. — С. 31–32.

14. *Филиппов В.А.* Импрессионизм в русской живописи. — Москва: Белый город, 2003. — 320 с.

15. *Игошев В.А.* Глазами сердца. — Москва: Фонд им. И.Д. Сытина, 2000. — 298 с.

16. *Манин В.С.* Русский пейзаж: энциклопедия мирового искусства. — Москва: Белый город, 2001. — 632 с.