

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_2024_2_1_279_286

ОБРАЗЫ СЕВЕРА В ПОЗДНЕМ ТВОРЧЕСТВЕ ХУДОЖНИКА В.А. ИГОШЕВА 1980–1990-х ГОДОВ (НА ПРИМЕРЕ АВТОПОРТРЕТОВ)

IMAGES OF THE NORTH IN THE LATE WORK OF THE ARTIST V.A. IGOSHEV IN THE 1980s AND 1990s (USING THE EXAMPLE OF SELF-PORTRAITS)

В статье рассматривается позднее творчество народного художника СССР Владимира Александровича Игошева 1980–1990-х годов, непосредственно связанное с темой Севера. На примере автопортретов художника, через их поэтику и пластику затрагиваются вопросы завершенного и незавершенного в изобразительном искусстве, а также обнаруживаются иконографические параллели с произведениями других авторов.

The article examines the later work of the People's Artist of the USSR Vladimir Alexandrovich Igoshev in the 1980s and 1990s, directly related to the theme of the North. Using the example of the artist's self-portraits, through their poetics and plasticity, the issues of the completed and unfinished in fine art are touched upon, as well as iconographic parallels with the works of other Soviet masters are revealed.

Ключевые слова: коренные народы Севера, В.А. Игошев, автопортрет, Югра, модерн, реализм, позднесоветское искусство.

Keywords: indigenous peoples of the North, V.A. Igoshev, self-portrait, Ugra, Art Nouveau, realism, late Soviet art.

В позднем интервью на вопрос журналиста: «Вы не испытывали на себе жестокого давления со стороны властей?» Владимир Александрович дал лаконичный и однозначный ответ: «Нет. Мне не мешали заниматься любимым делом» [1, с. 71]. Слова художника подкреплялись фактами из его профессиональной биографии. Так, в 1980-е годы он являлся заместителем председателя секции живописи МОСХ РСФСР и членом партийного комитета этой же иерархической структуры [2, с. 1]. В 1981–1986 годах он входил в состав Выставочной комиссии, наряду с такими художниками и творческими деятелями, как М.П. Митурич, А.С. Папикян, В.А. Бубнов, В.Н. Забелин, Д.Д. Жилинский и др. [3, с. 21]. В 1982 году он вместе с другими известными художниками и критиками (С.И. Дудник, Ю.И. Нехорошев, А.Н. Бурганов, А.А. Каменский, Б.Е. Ефимов, В.Р. Аронов и др.) стал членом Комиссии по идейно-творческим вопросам, которая занималась задачами «политического просвещения, повышения идейно-творческого уровня московских художников, пропагандой изобразительного искусства на выставках, творческих вечерах, средствами печати, радио, телевидения, кино, эстетического воспитания трудящихся» и др. [3, с. 16–19]. Кроме того, стоит упомянуть о Государственной премии имени И.Е. Репина в области изобразительного искусства, полученной Владимиром Александровичем в 1982 году за серию портретов «Люди таежного края» [4, с. 76].

Следует предположить, что творческая судьба В.А. Игошева являлась во многом типичной для представителей «правого МОСХа» — вчерашних «шестидесятников», стремительно влившихся в номенклатуру творческих союзов (например, Г.М. Коржев, Б.С. Угаров, А.П. и С.П. Ткачевы и др.). «Оказавшись свидетелями заката государственного соцреализма, они поддались соблазну числить себя номенклатурой <...> Вдобавок они были склонны считать, будто на месте догмы соцреализма они утвердили новые обязательные для всех нормативы русского реализма, истинными носителями и выразителями которого в последней инстанции сами же и являются» [5, с. 136].

Но, начиная с середины 1980-х годов, привычный порядок вещей, некогда казавшийся в «эпоху застоя» незыблемым, вскоре был опрокинут радикальными переменами. Драматичными они стали для многих представителей «официального» советского искусства, столкнувшихся с реали-

ями «перестройки»: «Художественный андерграунд и официальное искусство будто поменялись местами. Прежде гонимые, известные не самому широкому кругу людей “нонконформисты” <...> начали играть все более заметную роль в художественной жизни крупных городов, в то время как члены Союза художников выглядели растерянными и разобщенными» [6, с. 119–120]. Стала рушиться традиционная система государственных заказов и закупок, некогда обеспечивавшая советским мастерам гарантированный заработок. К началу 1990-х годов всем оказался очевидным тот факт, что члены Союза художников СССР, по сравнению с другими игроками формирующегося арт-рынка, находятся в худшем положении, и что некогда мощную иерархичную структуру ожидает распад [6, с. 126].

После крушения СССР и самоликвидации творческих союзов и художественных фондов «оставшиеся наедине с рынком художники оказались беспомощны и абсолютно не готовы к реализации плодов своего труда. В результате художники бывших советских республик оказались в затруднительной, а то и просто трагической ситуации» [7]. К новым реалиям вынужден был приспособляться и В.А. Игошев, выполняя частные заказы и успешно занимаясь коллекционированием. На первый план вышли совершенно иные явления «современного искусства» (modernity), враждебные мимезису и объявившие советское художественное наследие «тоталитарным». И все же, как отмечал искусствовед А.И. Морозов, говоря о судьбах мастеров «правого фланга», унаследовавших традиционную поэтику отечественного реализма, «историческая драма крушения советской системы, пусть и весьма жестоким образом, способствовала преодолению номенклатурных амбиций и сознания собственной “идеологической избранности”. Освобождаясь от них, художники старшего поколения, перешагнувшие почтенные рубежи 70 и 80-летия, в ряде случаев оказались способны на рубеже веков вернуться к себе, вернуться к природе и создать произведения, убедительно демонстрирующие сильные стороны их творческой индивидуальности» [5, с. 136].

Актуальное для современного искусствоведения осмысление творческого наследия советских художников нередко сталкивается с теоретико-методологической двойственностью, неизбежной после «переоценки ценностей». Так, А.С. Шатских, рассматривая творческое наследие В.А. Игошева, видела в нем, прежде всего, «преуспевающего советского деятеля искусств», «обласканного властью», далекого от «изгойства», сопутствующего гениям «со времен романтизма» [8, с. 90–91]. Журналист М.

Иванов, напротив, акцентировал свое внимание на сложностях и проблемах, возникавших на творческом пути реалиста: «Через все самое что ни на есть реальное пришлось пройти реалисту: критику “ограниченности” темы, периоды творческого и государственного, душившего, как петля, застоя, непонимание, недовольство судьбой, растерянность перед временем» [9, с. 32]. Однако разность исходных позиций в конечном счете снималась положительной оценкой созданного В.А. Игошевым «северного цикла», по праву вошедшего в «золотой фонд» отечественного изобразительного искусства. Как отмечала А. Шатских, северные картины мастера — «потенциальная основа национальной самоидентификации ханты и манси», «грядущего возрождения малых народов Севера» [8, с. 92].

Большую роль в сохранении творческого наследия В.А. Игошева (включая галерею образов Севера 1950–1990-годов) сыграло открытие в его честь Дом-музея, состоявшееся 28 октября 2001 года (в день 80-летнего юбилея художника). «Я, конечно же, рад этому факту. Замечательно, что этот Дом-музей создан в Ханты-Мансийске. Так получилось, что с Югорской землей я связан пять десятилетий. Но музея могло и не быть, если бы не усилия губернатора Александра Филипенко. Это его идея и его воплощение» [10, с. 15]. Вместе с тем, Владимир Александрович сетовал, что ему «горько лишь от того, что многие именитые художники, такие, как Пластов, не имеют музея, где были бы собраны их лучшие работы» [10, с. 15].

По-нашему мнению, на актуальные проблемы о месте творческого наследия В.А. Игошева в истории отечественного изобразительного искусства второй половины XX века могут пролить свет собственные произведения мастера, а именно поздние автопортреты 1988 и 1990 годов, являющиеся его «духовным завещанием». По словам Н. Злыдневой, «для мастеров кисти автопортрет в позднем периоде творчества — это и подведение итогов жизни, пути в профессии», и даже «вглядывание в темную зону по ту сторону земного существования» [11, с. 21]. Что касается последнего тезиса («вглядывание по ту сторону земного существования»), то он менее справедлив по отношению к автопортретам В.А. Игошева, лишенным любого намека на трансцендентность, ибо патос мастера — это, напротив, «вглядывание» в посюсторонность, предполагающее философское переживание и осмысление пройденного жизненного пути, неотрывного от сокровенных истин творчества.

Образно-смысловая структура двух автопортретов непосредственно связана с Севером — неисчерпаемым и вдохновляющим на но-

вые творческие свершения источником, ставшим неотъемлемым для судьбы В.А. Игошева. В автопортрете 1988 года мы видим фигуру творца, с воодушевлением и надеждами (как и в далеком 1954 году) идущего на rendez-vous с притягательной красотой северной природы. Здесь он будто застает себя в момент созерцательного погружения, когда сам мир входит в него, увлекает и завораживает своим потаенным голосом. У зрителя, пытающегося уловить идею данной картины, складывается ощущение, что этот диалог с природой и ее лишь приблизительный, но живой набросок непременно сохранит постоянный спутник художника — этюдник. Данный автопортрет — это, в первую очередь, признание и благодарность Северу, с которым его связывала многолетняя дружба (практически полвека, вплоть до самой смерти): «Игошев заботился о свободе мазка, а получил свободу духа. Он ездил писать природу Зауралья, а написал настоящую летопись жизни хантов и манси» [12, с. 16].

Иной по драматическому звучанию и пластическому воплощению является автопортрет 1990 года (рис. 1). Искусствовед Л.А. Ширяева справедливо отмечала глубину его «философско-метафорического содержания», выходящего «за рамки как автобиографии, так и чисто портретного произведения» [13, с. 20]. Другой автор — А.А. Белова — верно определила его формообразующую суть — «мнимая незавершенность» [14, с. 12]. Надо сказать, что композиционное решение полотна напоминает автопортрет А.П. и С.П. Ткачевых — «Братья» (1981–1983). Здесь так же, словно в предстоянии, изображены художники, замершие перед еще не начатым холстом. Их невидимый для зрителя внутренний духовный диалог (может быть, даже спор) метафорически обыгрывается посредством глубоких теней на холсте-«экране». Большое внимание уделено скрытому языку предметов, тщательно отобранных и дополняющих главную тему полотна. Например, в полуосвещенном пространстве мастерской можно заметить одну из ранних работ творческого тандема — «Портрет матери» (1956) — как живое напоминание об их крестьянском роде, вековых традициях и нравственных основах бытия, которые необходимо было воспеть и увековечить в своей живописи. Для братьев Ткачевых единство родной земли и по-настоящему народного искусства, на этой же почве произрастающего, — это искомый идеал и основа культурной преемственности. Подобное качество изобразительного искусства — «народность» они находили и в творениях В.А. Игошева [15].

Автопортрет В.А. Игошева, несмотря на некоторую схожесть с композиционным решением А.П. и С.П. Ткачевых, таит в себе иные смысловые обертоны и художественные нюансы. Данная картина — это действительно, как мы отметили выше, посвящение Северу, его «наивным и добродушным жителям» [16, с. 13], суровой природе и самобытной культуре, о чем красноречиво говорят такие детали, как натурный этюд с узнаваемым северным мотивом и меховое изделие с «таежным



Рис. 1. В.А. Игошев. Автопортрет. 1990. Х., м. 103,8 x 125. Государственный художественный музей (Ханты-Мансийск)

узором», созданное руками мансийской мастерицы. Однако этим наглядным «первичным сюжетом» не исчерпывается драматическое содержание картины, но именно с помощью него художник ведет нас к сути философской проблемы творчества — законченного и незаконченного (*non finito*) в искусстве. Художественная структура полотна таит в себе вопрос, волнующий всех мастеров прошлого и настоящего: возможна ли полнота постижения тайн бытия таким конечным существом, как человек?

Тема незаконченного в искусстве претворяется В.А. Игошевым благодаря пластическим элементам стиля модерн, возобладавшими в его поздней портретной живописи. Свойственный данному стилю дуализм художественной формы (затейливая, но уловимая игра условного и реального, плоскости и глубины, живописного и линейно-орнаментального и др.) открывал возможности отражения «вечного вопроса», находящегося на грани изобразительности и аллегоричности, а если более широко — визуального и дискурсивного. Именно поэтому мы наблюдаем в картине ясно прослеживаемое разделение на два композиционно-смысловых плана: полюс «законченности» и конкретно-осязаемого (предметы, ассоциирующиеся с миром Севера; густой и обобщенный мастихином «колористический замес», покрывающий стену мастерской; этюдник и заготовленная палитра с кистями), — и противоположный ему: полюс «незаконченности» и идеального («мысленного»), то есть того, что еще только ждет своего воплощения (загрунтованный холст, с едва наме-

ченным контурным рисунком, повторяющим некоторые фрагменты натюрного этюда). Характерно, что такой пластический элемент, как «*pop finito*», превращая изображенный холст в холст реальный, нарушает условную границу и тем самым «провоцирует» зрителя, по словам А.А. Беловой, стать «соучастником творческого акта» [14, с. 12]. Подобный иллюзорный прием — «*trompe-l'oeil*» — органичен для стилистики модерна, с его культивированием эстетической условности, нацеленной ослабить «власть» сугубо прозаического и эмпирического.

Фигура мастера, как и братьев Ткачевых, застигнута в момент глубокого погружения в себя, запечатлена в состоянии наивысшего напряжения и концентрации всех духовных сил, о чем красноречиво свидетельствует «язык тела» (наклоненный и нашедший опору в спинке стула корпус художника, сомкнутые руки, застывший и брошенный мимо зрителя задумчивый взгляд и др.). Вместе с тем, модель как бы находится на пересечении двух полюсов (завершенного и незавершенного) и двух временных потоков (прошлого и будущего). Несмотря на присутствующие в картине оттенки тревожности и драматического напряжения, неслучаен выбор некой идеальной точки — «актуального бытия», то есть настоящего, благодаря которому утраченное прошлое и призрачное будущее обретают на полотне верный масштаб и пропорции. Другими словами, «Сцилла и Харибда» времени, о которых упоминала в своем искусствоведческом анализе Л.А. Ширяева [13, с. 20], словно сжимающих невидимыми тисками реальное пространство свободы, снимаются пульсацией «здесь и сейчас» искусства, превращающего потенциальное и возможное в актуальное и действительное. Именно из этого символически обретенного настоящего В.А. Игошев доносит до нас мучивший его вопрос незавершенного в искусстве, когда прошлые и, возможно, будущие создания (как этот, пока еще не начатый, холст) смогут лишь приблизить к художественной истине, подобно первому этюду, пытающемуся уловить жизнь и дух целого.

Список литературы:

1. *Маслова О.В.* Интервью с ... — Ханты-Мансийск: ГУИПП Полиграфист, 2001. — 108 с.
2. *Московские художники. В.А. Игошев.* Буклет. — Москва: Советский художник, 1986. — [б. с.].
3. *Иогансон Б.И.* Московский союз художников. Взгляд из XXI века. Книга вторая. — Москва: БуксМАрт, 2021. — 408 с.

4. О государственных премиях // Искусство. — 1983. — № 3. — С. 76.
5. Морозов А.И. Соцреализм и реализм. — Москва: Галарт, 2007. — 271 с.
6. Янковская Г.А. Полураспад. Союз художников СССР на пороге самоликвидации // Неприкосновенный запас. — 2019. — № 3. — С. 111–128.
7. Кантор А.М. Искусствознание и художественная критика. Справочник «Единый художественный рейтинг». Выпуск 5. Москва, 2002. — URL: <http://rating.artunion.ru/article20.htm> (дата обращения: 15.04.2024).
8. Шатских А. Игошев пришел в Ханты-Мансийский округ, как Гоген на Таити // Россия. — 1998. — Февраль. — С. 90–92.
9. Иванов М. Жизнь реалиста // Работница. — 1988. — № 9. — С. 31–32.
10. Маслова О.В. В его полотнах – нежность Севера // Всей семьей. — 2007. — 18–24 января. — С. 15.
11. Злыднева Н. Портрет художника в старости: типология, семантика, прагматика // Искусствознание: журнал по истории и теории искусства. — № 1–2. — 2020. — С. 20–38.
12. Аникина Н.И. Живопись В.А. Игошева как явление советского импрессионизма // «Живой музей: стратегия и практика»: материалы Всероссийской научно-практической конференции 27–28 октября 2011 г. — Ханты-Мансийск: Принт-Класс, 2012. — С. 14–16.
13. Ширяева Л. Север в творчестве В.А. Игошева // Дом-музей Народного художника СССР В.А. Игошева. Каталог. — Москва: ООО «Комментарий», 2002. — С. 9–20.
14. Владимир Игошев. Живопись, графика в собрании Государственного художественного музея: Каталог / сост. В.А. Белов, А.А. Белова. — Екатеринбург: Баско, 2013. — 76 с.
15. Владимир Александрович Игошев. Каталог выставки / составитель С.М. Иваницкий. — Москва: Советский художник, 1988. — [б. с.].
16. Белов В.И. Верность призванию // Народный художник СССР Владимир Игошев. Живопись. Графика. Альбом. — Москва: Верона, 2006. — С. 7–21.