

Галямов А. А.

# ИСТОРИЯ И КУЛЬТУРА

# СЕВЕРА

В ЖИВОПИСИ  
ЮГОРСКИХ  
ХУДОЖНИКОВ



Департамент образования и науки  
Ханты-Мансийского автономного округа – Югры

Обско-угорский институт  
прикладных исследований и разработок



А. А. Галямов

# **История и культура Севера в живописи югорских художников**

Учебное пособие

Тюмень  
2023

УДК 347.782:930.85

ББК 85.14

Г 17

Ответственный редактор:

**В. И. Сподина**, доктор исторических наук, главный научный сотрудник  
Обско-угорского института прикладных исследований и разработок.

Рецензенты:

**С. А. Попова**, кандидат исторических наук, ведущий научный сотрудник  
Обско-угорского института прикладных исследований и разработок.

**М. Ф. Ершов**, кандидат исторических наук, ведущий научный сотрудник  
Обско-угорского института прикладных исследований и разработок.

История и культура Севера в живописи югорских художников: учебное  
пособие / автор-составитель А. А. Галямов. – Тюмень: «ФОРМАТ-72»,  
2023. – 190 с.: ил.

Учебное пособие даёт представление о творчестве художников, отразивших в  
своих живописных произведениях историю и самобытную культуру Севера 1950–  
1990-х гг. На основе имеющихся научных источников и искусствоведческого  
инструментария предложен авторский подход к анализу картин наиболее  
известных югорских художников.

Пособие адресовано учащимся старших классов, изучающим искусство  
и культуру округа в рамках элективных учебных курсов, обучающимся в  
художественных колледжах, а также педагогам общеобразовательных учреждений  
для организации учебных занятий и внеурочной деятельности, направленных  
на формирование компетенций в области теории и истории изобразительного  
искусства Ханты-Мансийского автономного округа – Югры.

В целях более эффективного усвоения учебного материала в издание  
включены справочный аппарат и иллюстрации.

*Рекомендовано к печати научно-методическим советом  
Обско-угорского института прикладных исследований и разработок*

ISBN 978-5-6049442-1-9

- © Обско-угорский институт прикладных исследований и разработок, 2023
- © А. А. Галямов, автор-составитель, 2023
- © ООО «ФОРМАТ-72», оформление, печать, 2023

## ОГЛАВЛЕНИЕ

<b>Введение .....</b>	<b>5</b>
<b>Раздел 1. Север глазами художника В. А. Игошева: от «новой жизни» к мимезису .....</b>	<b>7</b>
<i>Тема 1.1.</i> Коренные народы Севера в ранних произведениях В. А. Игошева (1950 – 1960-е гг.) .....	9
<i>Тема 1.2.</i> Далёкое и близкое в портретах обских угров 1970-х гг.: классическая и постклассическая интерпретации произведений .....	24
<i>Тема 1.3.</i> «Дух времени» и проблема художественной формы в творчестве В. А. Игошева 1980-х гг. (на примере двух северных портретов) .....	34
<i>Контрольные вопросы и задания к Разделу 1. ....</i>	<i>45</i>
<i>Темы сообщений, докладов, рефератов к Разделу 1 .....</i>	<i>47</i>
<b>Раздел 2. Югра в произведениях самобытных и профессиональных художников-северян: «Большое путешествие» к истокам .....</b>	<b>48</b>
<i>Тема 2.1.</i> Поэтика родного пространства в произведениях М. А. Тебетева .....	50
<i>Тема 2.2.</i> Проблемы композиции: образ северного певца-сказителя на примере работ М. А. Тебетева и В. А. Игошева .....	63
<i>Тема 2.3.</i> Проблемы стиля: Север в контексте творческой эволюции художника Г. С. Райшева .....	71
<i>Тема 2.4.</i> Человек и природа: нефтяная тема в произведениях художников Югры .....	103

<i>Контрольные вопросы и задания к Разделу 2</i> .....	114
<i>Темы сообщений, докладов, рефератов к Разделу 2</i> .....	115
Список источников и литературы .....	116

**Приложения:**

1. Словарь терминов .....	123
2. Список иллюстраций .....	131
3. Краткие биографические сведения о художниках .....	140
4. Материалы к творчеству художников .....	147
5. Литература о художниках .....	177
6. Произведения художников Югры в собраниях музеев Ханты-Мансийского округа .....	183

## ВВЕДЕНИЕ

В настоящее время изобразительное искусство Югры XX в. представляет собой малоисследованный историко-культурный феномен. Тем не менее, это не мешает нам определить его «золотой фонд», включающий в себя первые самостоятельные творения студентов художественных мастерских Института народов Севера 1930-х гг. (Е. Бабкина, К. Маремьянин, К. Натускин, К. Панков), результаты творческих поисков целой плеяды как профессиональных, так и самобытных художников, графиков и скульпторов из числа обских угров (Н. Л. Волдин, А. Г. Гришкин, Ю. Г. Гришкин, Г. С. Райшев, М. А. Тебетев, П. Е. Шешкин и др.), а также произведения отдельных мастеров, живших или работавших в округе (П. С. Бахлыков, М. Е. Бронников, Г. Н. Бусыгин, В. В. Гаврилов, Д. М. Змановский, В. А. Игошев, М. А. Климов, О. П. Шруб и др.).

Отдельным страницам истории изобразительного искусства Югры XX в. посвящены искусствоведческие работы таких исследователей как А. А. Белова, А. А. Валов, Ю. Я. Герчук, Г. В. Голынец, Г. С. Гор, Л. Г. Лазарева, А. В. Лебедева, Н. Н. Фёдорова, В. Ф. Чирков, Г. И. Чугунов, Л. А. Ширяева, М. Ю. Шишин и др.

Данное пособие, хронологические рамки которого охватывают 1950–1990-е гг., посвящено творчеству художников, отразивших наиболее целостно в живописных произведениях культуру и историю Севера советского/постсоветского периодов: Ю. Г. Гришкин, В. А. Игошев, Г. С. Райшев, М. А. Тебетев, и др. Выбранный метод «*крупного плана*» позволяет, на наш взгляд, погрузиться в индивидуальность живописца, и увидеть его глазами мир коренных северян в контексте эпохи<sup>1</sup>.

В пособии применялся принцип комплексного подхода, опиравшегося на совокупность самостоятельных методов анализа и

---

<sup>1</sup> См. подробно о методе: Головнёв А. В. Крупный план в антропологии // Уральский исторический вестник. 2010. № 4 (29). С. 14–20.

интерпретации, принятых в современном искусствознании (искусствоведческий инструментарий): *сравнительно-исторический метод* выявил общее и особенное в творчестве художников; *формально-стилистический метод* применялся при конкретном анализе произведений, что позволило раскрыть внутренние закономерности развития художественной формы, основные принципы формообразования; *иконографический метод* использовался при изучении устойчивых мотивов, образов и сюжетов.

Существенно важным стало дополнение указанных методов концептуальными положениями классической *«теории мимезиса»*. По словам В. Г. Арсланова: «Через призму искусства – мы видим объект в его независимости от субъекта, в его объективной правде только потому, что его видит общественный субъект, пробудивший в объективном мире субъективные свойства, в искусстве – свойства зеркальности, отражаемости, зримости»<sup>2</sup>.

Пособие состоит из двух разделов, каждый из которых включает в себя отдельные темы. В первом разделе – культура и история Югры рассмотрены через призму произведений народного художника СССР В. А. Игошева 1950–1980-х гг., для которого «северная тема» была центральной. Второй раздел посвящён творчеству самобытных художников-северян (Ю. Г. Гришкин, Г. С. Райшев, М. А. Тебетев), отразивших традиционный мир коренных народов Севера в контексте советской и постсоветской действительности. В целях усвоения материала, после каждого раздела приведены контрольные вопросы и задания, а также темы для сообщений, докладов и рефератов.

Полезным для работы педагога, помимо конкретных примеров анализа произведений, является справочный аппарат, включающий в себя краткие биографические сведения, литературу и материалы к творчеству художников.

---

<sup>2</sup> Арсланов В. Г. Теория и история искусствознания. Античность. Средние века. Возрождение. – М., 2015. С. 43.

## РАЗДЕЛ 1.

### Север глазами художника В. А. Игошева: от «новой жизни» к мимезису

Творческое наследие народного художника СССР Владимира Александровича Игошева (1921–2007), представляющее собой многомерный художественный феномен, имеет для культуры и истории Ханты-Мансийского округа своё актуальное и непреходящее значение. В далёком 1954 году молодой художник впервые оказался на Югорской земле, открыв новую главу в своём творчестве, а вместе с ней – своеобразие самобытной культуры обских угров.

По мнению исследователей, писавших о В. А. Игошеве, интерес последнего к суровой жизни далёкого Севера был обусловлен как объективными, так и субъективными причинами. Например, О. Костина объясняет влечение мастера к северным широтам «возможностью решения сложных живописных задач»<sup>3</sup>, журналист А. Шатских, приводя любопытное сравнение В. А. Игошева с Полем Гогеном, считает, что «молодого человека привело на Север его художественное чутьё и глаз, оценившего несметные живописные богатства бытийного-органичного природе мира оленеводов, охотников, рыбаков»<sup>4</sup>. Интересно суждение М. Иванова доказывающего, что художник исходил из своей внутренней ориентации на художественную правду, без которой невозможно было бы понять и разделить судьбу коренных народов<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> Произведения В. А. Игошева в частных собраниях / ред. О. Костина. – Ханты-Мансийск, 2011. С. 8.

<sup>4</sup> Шатских А. Игошев пришёл в Ханты-Мансийский округ, как Гоген на Таити // Россия. Февраль 1998. С. 92.

<sup>5</sup> Иванов М. Жизнь реалиста // Работница. № 9. 1988. С. 32.



Сегодня для нас бесспорным является тот факт, что обские угры в произведениях В. А. Игошева стали с эстетической точки зрения «увиденными», т. е. осмысленными как свободные люди «малого бытия», заняв своё достойное место в галерее образов мировой живописи. «Общий портрет человечества в двадцатом веке был бы не полон, в значительной степени бледнее, если бы не были представлены в нём северные “инфанты” и “мадонны”, поистине богатыри из Суеват-Пауля!»<sup>6</sup>.

На примере «северного цикла» мастера выявим актуальность опыта его путешествий и художественных открытий в контексте изобразительной истории и культуры Югры. Это подтверждает, в частности, факт неопределимого влияния последнего на самобитных и профессиональных художников округа (в том числе, на М. А. Тебетева, или на такого автора как М. Е. Бронников).

---

<sup>6</sup> Игошев В. А. Глазами сердца. – М., 2000. С. 10.

***Коренные народы Севера в ранних произведениях  
В. А. Игошева (1950 – 1960-е гг.)***

О практике советской модернизации 1950–1960-х гг., повлиявшей на традиционный уклад жизни коренных народов Севера, кроме дошедших до нас научных отчётов, официальных и архивных документов и т. д., можно узнать и благодаря произведениям литературы и искусства. Зеркальная природа «второй реальности» во многом лучше улавливала и передавала «невесомые величины», очень важные для понимания сложных сюжетов отечественной истории советского периода. По словам американского историка Ю. Слэскина, «образцовая фабула соцреалистического произведения представляла собой историю преодоления отсталости, причём, с точки зрения некоторых советских иконографов, чем больше отсталость, чем резче фокус»<sup>7</sup>. С «литературной версией Большого путешествия» – т. е. устойчивой сюжетно-образной системы, репрезентирующей путь северных народов к «обретению сознательности»<sup>8</sup>, их включение в большую «советскую семью» во многом перекликалась «изобразительная Севериада». Миссия советских художников, в том числе и раннего В. А. Игошева, состояла в повествовательно-жизнеподобном ключе изложить «образцовую фабулу преодоления отсталости» коренными народами Севера, затрагивая самый разный круг сюжетов: от формирования «нового человека» и отражения новых условий быта до самых, на первый взгляд, незначительных тем. Однако, если мы снова обратимся к работам «певца народа манси», то следует добавить, что в них идеологический фокус не был самодовлеющим, а в иллюстративном подходе к натуре

<sup>7</sup> Слэскин Ю. Арктические зеркала: Россия и малые народы Севера. – М., 2017. С. 329.

<sup>8</sup> Там же. С. 334–342.

читалось стремление отобразить факты совершаемых изменений в традиционной жизни коренных северян. Зачастую, идеологические условности эпохи служили внешним обрамлением реальных натуральных впечатлений художника.

«Первопереживанием» В. А. Игошева, с которого началась «северная эпопея», можно считать счастливую встречу со Степаном Куриковым. О ней осталось красочное и восторженное описание самого художника: «Вдруг слышу звон колокольчиков, какой часто слышал в детстве. Прислушиваясь, я встал, и в тот же миг из-за поворота дороги показалась оленья упряжка. Меня как чем-то кольнуло в сердце, я не мог оторвать глаз от быстро мчавшейся упряжки <...> Подойдя ближе, я был буквально очарован всем, что было перед моим удивлённо восторженным взором. И этот могучий с тёмно-коричневым обветренным лицом человек, и серо-серебристые с тёмной шерстью на ногах и белыми бородами большеглазые рогатые олени, и деревянные нарты с наброшенной оленьей шкурой <...> Как было не прийти в восторг от всего этого, виденного впервые?»<sup>9</sup>.

Приведённый отрывок, в сущности, отражает и первоначальное поле художественных поисков, и первое приближение к натуре, что отразилось на ранних работах «северного цикла»: подробная, подчас скрупулёзная фиксация увиденного, неподдельный интерес к бытовой стороне ранее незнакомой культуры, нарочитая повествовательность и излишняя детализация, стремление охватить как можно больше частных у представленной модели и передать их в тщательно прописанной форме. Здесь безмерное удивление, очарование от увиденного ещё граничило с несколько суховатой, академической манерой, что особенно можно заметить в жанровых («На каникулах», 1954; «На стойбище», 1955 и др.) и портретных композициях («Степан Куриков», 1954; «Старая манси со шкуркой ондатры», 1954;

---

<sup>9</sup> Игошев В. А. Указ. соч. С. 277–278.

«Мальчик с оленем», 1956 и др.). Ещё несколько беззвучной форме соответствовала ограниченная коричневатыми и охристыми оттенками цветовая гамма, свидетельствовавшая об узости поставленных и решаемых живописных задач, так как кисть художника в ранних произведениях 1950–1960-х годов более протоколизировала реальность, чем её изображала. В других же случаях, когда возникала проблема «одухотворения» отображаемой сцены («Песня старого манси», 1957; «В праздничный день», 1958–1960; «На краю земли», 1962–1964), В. А. Игошев прибегал к некоторой идеализации, стремился поднять реальные наблюдения до необходимого «эмоционального тонуса».

Если верить автору первой монографии о творчестве В. А. Игошева – Я. Я. Шаповалову, то, по словам художника, он был счастлив тем обстоятельством, что «связал своё творчество с новой жизнью возрождённого Советской властью народа»<sup>10</sup>. Другой автор – Н. Н. Серебренников – констатировал, что «советские живописцы создают тематические картины, посвящённые современности, для того, чтобы показать рост нового человека, <...> прославить то прекрасное, что возникает в жизни советских людей», и вместе с тем разоблачить то, что «мешает строительству новой жизни»<sup>11</sup>. Словосочетание «новая жизнь» встречается здесь отнюдь не случайно, так как с помощью него раскрывались особенности художественного «освоения» ранее незнакомого пространства. Практически каждый критик, писавший в 1950–1960-х гг. о творчестве начинающего художника, о его «северном цикле», прибегал к данному устойчивому выражению.

Воплощение идеологического штампа «новая жизнь», отражавшего ход советской модернизации в традиционной культуре коренных народов Севера, можно проследить на примере отдельных сюжетов жанровых и портретных произведений

<sup>10</sup> Шаповалов Я. Я. Владимир Александрович Игошев. – Свердловск, 1960. С. 33–34.

<sup>11</sup> Серебренников Н. Н. Урал в изобразительном искусстве. – Пермь, 1959. С. 78.

В. А. Игошева 1950–1960-х гг.: «новая, социалистическая жизнь» / «старая, дореволюционная жизнь»; школьная тематика и тема просвещения; картины культурного досуга и праздников; образы «нового человека».

*«Новая, социалистическая жизнь» / «старая, дореволюционная жизнь».* Приметы советской, «новой жизни», повествующие через отдельные детали, тщательно выверенные сюжеты о коренных преобразованиях, с одной стороны, и сохранявшие своё влияние традиционные атрибуты «старой жизни», подчёркивающие национальное своеобразие и «опознавательные» особенности этносов – с другой, вступали в жанровых композициях В. А. Игошева в постановочно-режиссированный диалог.

Пример подобного противоречивого синтеза можно наблюдать в картине «В родное стойбище» (1955), где запечатлена встреча молодого человека со своей семьёй (рис. 1). Внешний вид главного героя, набитый книгами чемодан<sup>12</sup> позволяет предположить о его длительном пребывании в городе. Вместе с тем, говорящим контрастом предстают фигуры матери и брата (одетые в традиционные костюмы), а также предметы внутреннего убранства жилища, отображённые с этнографической точностью. Стоит добавить, что идея данной композиции не сводилась лишь к авторскому намерению отразить «вторжение нового социалистического быта», ибо сюжет картины сложился благодаря реально увиденной сцене. Так, говоря об истории создания композиции «В родное стойбище», В. А. Игошев вспоминал: «Сюжет картины <...> был мною увиден в жизни. В гости к хозяевам, у которых я жил, заехала девушка манси. Она возвращалась в родной колхоз в Усть-Манью из Ханты-Мансийска, где училась в школе животноводов. Её появление вызвало у присутствующих большую радость и оживление, а у меня – желание написать картину на эту тему»<sup>13</sup>. Тем не менее,

<sup>12</sup> Шаповалов Я. Я. Владимир Александрович Игошев. – Свердловск, 1960. С. 21.

<sup>13</sup> Шаповалов Я. Певец народа манси // Художник. 1959. № 1. С. 37.

В. А. Игошев существенно перерабатывает первоначально увиденный материал, внося в свой изобразительный рассказ характерные детали, описывающие как традиционный уклад, так и реалии «новой жизни».



Рис. 1. В. А. Игошев. В родное стойбище. Эскиз. 1955. Музей Природы и Человека<sup>14</sup>

<sup>14</sup> Государственный каталог Музейного фонда РФ. URL: <https://goscatalog.ru/portal/#/collections?id=9284261> (дата обращения: 10.12.2022).

Рассматривая программную работу «Песня старого манси» (1957) также можно говорить о своеобразном сплаве натуральных впечатлений и идеологических «корректировок» в духе «новой жизни». Так, образный строй картины опирался на значительный этюдный материал, собранный в результате творческих поездок в посёлки Няксимволь, Саранпауль и Усть-Манья, стойбище на реке Овынье, где жил прототип центрального персонажа Осип Тасманов. Тем не менее, целая серия отдельных портретных этюдов практически без изменений и доработок была встроена в окончательный вариант картины, подчиняясь авторскому замыслу «обобщить полученные впечатления в большом тематическом полотне»<sup>15</sup>. Критика тех лет сопровождала произведение характерным тенденциозным пассажем: «В советское время жизнь народа манси резко изменилась. Только из старинных песен и сказаний можно узнать сейчас о былых страданиях и унижениях народа. <...> Песня старого манси должна была говорить о прежней, дореволюционной жизни, а сама картина – о новой жизни манси, совершенно непохожей на прежнюю»<sup>16</sup>. О том, что представленное действие не воссоздание «старой» дореволюционной жизни, повествующее «о былых страданиях и унижениях» всего народа манси, а, напротив, развернувшаяся перед зрителем картина дня сегодняшнего, должна была говорить такая ключевая деталь как полка книг в избе певца-сказителя<sup>17</sup>.

*Школьная тематика и тема просвещения.* Тенденции в изменении сюжетно-тематического арсенала под воздействием социальных сдвигов исторической почвы и трансформации идеологических установок, а также переосмысление темы детства и юношества предопределили собой появление «школьной тематики»

---

<sup>15</sup> Голованов Н. Н. Владимир Александрович Игошев. Монографический очерк. – Л., 1961. С. 16.

<sup>16</sup> Шаповалов Я. Я. Владимир Александрович Игошев. – Свердловск, 1960. С. 22–24.

<sup>17</sup> Анализ композиции произведения «Песня старого манси» даётся во втором разделе настоящего издания.

конца 1940 – начала 1950-х гг.<sup>18</sup>. Тему школы в реалиях далёкого Севера не обошли своим вниманием советские художники, в том числе и В. А. Игошев. В одной из своих ранних работ «северного цикла» – «На каникулах» (1954) (рис. 2), юная девочка-пионер, только что вернувшись из школы, с увлечением читает книжку своим маленьким подругам и сёстрам, одновременно обучая их грамоте, беря на себя, тем самым, функции «агента» и представителя советской школы на периферии. Кроме тщательно выписанных и диковинных для взора зрителя деталей традиционного быта, художник делает особый акцент на школьных атрибутах (пионерский галстук, книги, чертёжные принадлежности), которые свидетельствуют, по словам свердловского искусствоведа Б. В. Павловского, о тех «переменах, которые происходят в жизни мансийского народа»<sup>19</sup>.

Тема просвещения в реалиях Севера отражена и в других работах художника, а именно в жанровых портретах «Девушка с книгой» (1955), «Девушка с письмом» (1958), «Заочница» (1962) и др. Всех его персонажей объединяет непосредственная вовлечённость в совершаемые культурные преобразования как округа, так и всей страны в целом.

*Культурный досуг и праздники.* В диагональной композиции В. А. Игошева «В праздничный день» (1958–1960), посвящённой, по словам критиков, «дружбе русского и мансийского народов»<sup>20</sup>, в устремляющейся вдаль шумной веренице людей передана целая палитра радостно-всеохватного чувства (рис. 3). Оптимизм полотна, вполне отвечающий духу времени, зиждется и на реальных наблюдениях, так как первый набросок был сделан в юрте Степана Курикова: «Однажды на легковой машине

---

<sup>18</sup> См. Галямов А. А. Коренные народы Севера в произведениях советских художников 1950-х годов: репрезентация «школьной тематики» // Вестник угроведения. 2022. Т. 12. № 1. С. 178.

<sup>19</sup> Павловский Б. Художники Свердловска. – Л., 1960. С. 70.

<sup>20</sup> Передвижная выставка произведений свердловского художника Владимира Александровича Игошева в художественных музеях РСФСР. Каталог. – М., 1959. С. 12–13.





Рис. 2. В. А. Игошев. На каникулах. 1954.  
Нижнетагильский музей изобразительных искусств<sup>21</sup>



к Курикову приехал начальник Няксимвольской геофизической экспедиции <...> Попив чая, он попросил шофёра сходить прогреть мотор машины. Через несколько минут загудел мотор и вдруг послышались весёлые голоса и задорный смех. Игошев вместе со всеми выбежал из юрты и увидел девушек, сидящих на нартах, привязанных к автомашине. Под общие радостные крики шофёр прокатил их несколько раз по всему Суеват-Паулю<sup>22</sup> Эту любопытную сцену художник сразу же зарисовал»<sup>23</sup>.

<sup>21</sup> Государственный каталог Музейного фонда РФ. URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=10190470> (дата обращения: 09.12.2022).

<sup>22</sup> Имеется в виду «Суеватпауль».

<sup>23</sup> Голованов Н. Н. Владимир Александрович Игошев. Монографический очерк. – Л., 1961. С. 20.



Рис. 3. В. А. Игошев. В праздничный день. 1958–1960. Нижнетагильский музей изобразительных искусств <sup>24</sup>

Идиллическое содержание многофигурной композиции, также, как и в предыдущих работах художника, передаётся через отдельные «говорящие детали», а уже через них обыгрывается тема сосуществования советского и этнического: мирно отдыхающие олени, без которых, как известно, невозможно представить жизнь коренных северян, и примета нового технического века – «газик», вызывающий неподдельный интерес у окружающих.

В произведении «Перед началом концерта. В клубе далёкого посёлка» (1961–1964) (рис. 4) художником запечатлён момент живой и по-детски наивной реакции собравшейся публики (среди которой можно узнать оленевода В. П. Хатанзева – одного из любимых героев мастера), предшествующий самому центральному действию, но которое с минуты на минуту должно начаться. В картине В. А. Игошеву важно передать не столько явления «новой жизни», или же дать образец подробного

<sup>24</sup> Государственный каталог Музейного фонда РФ. URL: <https://goskatalog.ru/portal/#!/collections?id=15354911> (дата обращения: 09.12.2022).



Рис. 4. В. А. Игошев. Перед началом концерта.  
В клубе далёкого посёлка.  
1961–1964. Новосибирский государственный  
художественный музей<sup>25</sup>

этнографического «протоколирования» традиционного мира, сколько выразить покоряющие взор наблюдателя неповторимость и непосредственность человеческой природы коренных северян.

Рассматривая другую работу художника – «Перед началом киносеанса (портрет киномеханика А. Самбиндалова)» (1958) (рис. 5), советская критика тех лет отмечала значительность показанного явления, «прежде всего то, что киноискусство проникло в тайгу к охотникам и оленеводам, а также и то, что там выросли свои национальные специалисты»<sup>26</sup>. Данные оценки подтверждает и выбранный В. А. Игошевым иллюстративный

<sup>25</sup> Государственный каталог Музейного фонда РФ. URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=13318542> (дата обращения: 10.12.2022).

<sup>26</sup> Передвижная выставка произведений свердловского художника Владимира Александровича Игошева в художественных музеях РСФСР. Каталог. – М., 1959. С. 12.

подход к решению темы. Даже введённая в композицию фигура девушки-манси, с любопытством рассматривающая кинолентку в руках главного персонажа, воспринимается или как стаффаж, или как часть общего фона, вопреки стремлению мастера внесённым дополнением ослабить нарочитую иллюстративность. Тем не менее, художнику очень важно было передать тот значительный для культурной жизни округа факт, как функционирование первой стационарной киноустановки в клубе далёкого посёлка Няксимволь, введённой в эксплуатацию в сентябре 1957 года<sup>27</sup>.



Рис. 5. В. А. Игошев. Перед началом киносеанса (портрет киномеханика А. Самбиндалова). 1958. Музей Природы и Человека<sup>28</sup>

<sup>27</sup> Земля няксимвольская и хулимсунтская: сб. науч.-популяр. очерков. – Томск, 2018. С. 68.

<sup>28</sup> Государственный каталог Музейного фонда РФ. URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=9284188> (дата обращения: 10.12.2022).

*Образы «нового человека».* Наконец, в «портретной сюите» художника 1950–1960-х гг. можно проследить историю становления «нового человека», «нового типа трудящегося» в реалиях далёкого и сурового Севера, отвечающего как идеологическим установкам эпохи, так и авторскому замыслу выразить в лаконичной и сдержанной форме духовный мир модели. В таких произведениях как «Делегатка» (1958), «Молодой колхозник ханты» (1961), «Зверовод» (1961), «Молодая колхозница ханты» (1961), «Молодой рыбак» (1962) и др. выдаётся стремление мастера придать вполне конкретным портретируемым типические черты времени. Так, по мнению советских критиков, в «Делегатке» (рис. 6) удачно передан «образ советской женщины манси, а через него художник раскрывает существеннейшие перемены, происшедшие в жизни целого народа», когда «в прошлом безграмотные и бесправные люди сделались хозяевами своей страны и стали принимать участие в управлении государством»<sup>29</sup>. Не трудно предположить, однако, что подобные интерпретации исходили не из самой художественной структуры портрета, а из характерного названия, отсылающего к известной работе кисти Г. Г. Ряжского (одного из педагогов В. А. Игошева по Московскому государственному художественному институту им. В. И. Сурикова).

Другие уже перечисленные нами портреты этюдного характера – «Молодая колхозница ханты», «Молодой колхозник ханты», «Молодой рыбак», а также «Зверовод» (рис. 7), планировалось использовать художником для работы над большой тематической картиной о героях семилетки<sup>30</sup>, но в итоге так и оставшейся незаконченной.

<sup>29</sup> Голованов Н. Н. Владимир Александрович Игошев. Монографический очерк. – Л., 1961. С. 19.

<sup>30</sup> Гусев Б. Начало дружбы // Ленинская правда. № 47. 5 марта. 1961. С. 4.





Рис. 6. В. А. Игошев. Делегатка. 1958.  
Нижегородский государственный художественный музей<sup>31</sup>



<sup>31</sup> Государственный каталог Музейного фонда РФ. URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=36303792> (дата обращения: 11.12.2022).



Рис. 7. В. А. Игошев. Зверовод.  
1961. Музей Природы и Человека<sup>32</sup>

---

<sup>32</sup> Государственный каталог Музейного фонда РФ. URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=9284177> (дата обращения: 11.12.2022).

Часто выбор мастера был связан с конкретными лицами, олицетворяющими собой целую эпоху, воплощающими её главные тенденции – волевое начало и безграничную энергию.

В портрете Ювана Шесталова (1959) передан кульминационный момент творческого порыва молодого поэта, ещё только входившего в мир литературы, но уже успевшего удивить даром художественного слова широкую публику, включая самого В. А. Игошева<sup>33</sup>.

Таким образом, на примере живописных произведений В. А. Игошева 1950–1960-х гг. представляется возможным реконструировать картину «Большого путешествия» коренных народов Севера в контексте советской модернизации: от школьной скамьи и до настоящего строителя «новой жизни», художник в той или иной мере, но всё же опираясь на комплекс натуральных впечатлений, повествует о ходе судьбоносных преобразований на периферии.

---

<sup>33</sup> Подробный анализ портретов мансийского поэта Ювана Шесталова будет предложен в первом разделе настоящего издания.



*Далёкое и близкое в портретах обских угров 1970-х гг.:  
классическая и постклассическая интерпретации  
произведений*

Если мы последуем за главным представителем «формальной школы» в западном искусствознании Генрихом Вёльфлином и попытаемся применить его «основные понятия» к работам В. А. Игошева, то нас, в первую очередь, должно заинтересовать сочетание осязательного и оптического, т. е. соотношение «далёкого» и «близкого» зрения, с помощью которого создается художественная пространственная целостность. Именно таким путём – нахождения правильного отношения оптических и осязательных представлений, по словам ещё одного теоретика «формальной школы» А. Гильдебранда, мы придём к собственным законам искусства: «Установление известного взаимоотношения между обоими родами представлений означает искание существующего между ними закономерного отношения или создание такового»<sup>34</sup>. Применяя данный закон можно понять, например, такой феномен как «символическое искусство» Древнего Египта с его беспредельно царящей плоскостью, а также «красочный ковёр» импрессионистов, где наоборот преобладает игра оптических, зрительных представлений.

В портретах В. А. Игошева 1970-х гг., если исходить из понятий Г. Вёльфлина, наглядно представлен «линейный стиль», имеющий свой тип отношения далёкого и близкого зрения (при преобладании последнего): плоскостное изображение, фиксирующее предметный мир в своих устойчивых границах, ещё больше утверждает себя благодаря пейзажному мотиву, подчёркивая, тем самым, ясное значение формы. Пейзаж в качестве полюса

---

<sup>34</sup> Гильдебранд А. Проблема формы в изобразительном искусстве и собрание статей. – М., 2011. С. 16.

далёкого зрения в таких работах как «Портрет В. И. Номина» (1975), или «Бригадир оленеводов Е. В. Хозяинов» (1979) не уводит за пределы пространства, а является «близкой поэзией», пропитывая всё изображение лёгкой дымкой. В итоге наш глаз, уже обогащённый созерцанием поэтической дали, возвращается к главной фигуре, всё больше акцентируя на ней своё пристальное внимание. Так же, как и в женских образах («Девушка с тучаном», «Девушка манси» и др.), где в отличие от вышеперечисленных работ, отсутствует пейзажный фон, лица портретируемых не теряются в праздничном богатстве одежд и предметов быта, а, напротив, благодаря им усиливают общее колористическое и фактурное звучание. Каждая деталь, в свою очередь, оказывается вплетённой в целое, им обуславливается, но при этом в рамках этого же целого является самостоятельной. Данный принцип координации свободных частей с целым может быть обобщён как «единство различного», или, следуя терминологии Г. Вёльфлина – «множественное единство».

Линия контура в портретах В. А. Игошева, используя выражение швейцарского искусствоведа, представляет собой «равномерно оббегающую дорожку»<sup>35</sup>, с помощью которой наш глаз словно «ощупывает края предметов», осязает их пластическо-пространственную структуру. Сама линия у В. А. Игошева стремится к исчерпывающей полноте, улавливанию целого во всех его проявлениях не переходя, при этом, той известной грани за которой неизбежно следует противоположное качество – протокольная и безжизненная графаретность. Если мы перейдём к художественной композиции портретов художника, то здесь отчётливое выражение имеют горизонтальные и вертикальные направления, отображающие общее равновесие и архитектурный принцип построения пространства: монументальная фигура персонажа – крепко сложенная вертикаль, занимающая обычно центр

---

<sup>35</sup> Вёльфлин Г. Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. – М., 2009. С. 22.

полотна, уравнивается «идиллической» горизонталью (как в «Портрете Н. С. Анемгурова», или в «Молодом охотнике»). Для того, чтобы подчеркнуть уже упомянутый нами архитектурный принцип, В. А. Игошев в своих работах использует дополнительные «сопровождающие формы»: например, в «Портрете В. И. Номина» (рис. 8) – охотничьи лыжи усиливают симметрию и общую тектонику изображения, равно как и одиноко стоящее дерево в «Молодом охотнике» (рис. 9), или же нарты в «Бригадире оленеводов Е. В. Хозяинов». Обозначенное нами равновесие направлений может быть охарактеризовано как «родство фигуры и тектонического базиса»<sup>36</sup>, исключающее внутренний антагонизм и наделяя всё изображение впечатлением общего покоя.

Все перечисленные составляющие композиционного и формального целого в работах В. А. Игошева своей закономерной связанностью, стройной упорядоченностью и свободным соотношением друг с другом являются, исходя из типологии Г. Вёльфлина, особенностями «закрытой формы» – «замкнутое целое, ограниченное в себе самом, во всех своих частях объясняющееся собой самим»<sup>37</sup>. Как уже было сказано выше, наш глаз при созерцании пейзажного мотива не выходит за пределы пространства картины, увлечённый общим настроением и ищущий себя в далёких мирах, а находит реальную опору в предметном мире, внутри «замкнутого целого». Но отражает ли данная категория, как и другие рассмотренные понятия дихотомической концепции Г. Вёльфлина, объективность и упорядоченность самого мира, стремление художника воссоздать его в своих портретах, где «закрытость» формы становится окном во внешний мир, или же она ограничивается чисто формальными характеристиками, игнорируя художественное содержание? Каким образом и благодаря чему «линейный» тип изображения, плоскость оказываются

---

<sup>36</sup> Там же. С. 160.

<sup>37</sup> Вёльфлин Г. Указ. соч. С. 146.



Рис. 8. В. А. Игошев. Портрет В. И. Номина. 1975–1977.  
Государственный художественный музей<sup>38</sup>

<sup>38</sup> Государственный каталог Музейного фонда РФ. URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=7103133> (дата обращения: 15.12.2022).



Рис. 9. В. А. Игошев. Молодой охотник. 1979.  
Оренбургский областной музей изобразительных искусств<sup>39</sup>

<sup>39</sup> Государственный каталог Музейного фонда РФ. URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=11411810> (дата обращения: 15.12.2022).

способны представить перед зрителем, как сказал бы теоретик «формальной школы», «самодовлеющий кусочек мира» во всей его глубине и богатстве связей? Г. Вёльфлин избегает подобных вопросов, ограничиваясь лишь констатацией тезиса, в котором «эволюция от линейности к живописности означает прогресс от осязательного постижения предметов в пространстве к созерцанию, которое научилось отдаваться лишь одному зрительному впечатлению»<sup>40</sup>. Он отвергает ключ для решения поставленной проблемы – подражание природе, «мимезис», оставляя для него лишь тот исключительный случай, когда оно «внушено декоративными инстинктами, порождая декоративные ценности»<sup>41</sup>.

Художественная структура произведения представляет собой не результат абстрактного сочетания оптических и осязательных представлений, подтверждающих собой «норму правильного зрения», а является отражением определённой закономерности, сложившегося идеала отношений между человеком и внешним миром. Вёльфлиновские «декоративные схемы» сами по себе ещё не дают понимания данного содержания – т. е. конкретно-чувственного единства человека и природы, найденного и воссозданного в портретах В. А. Игошева. По нашему мнению, обращение к классической эстетике («теория мимезиса») может приблизить нас к пониманию художественного смысла произведений художника, в отличие от «формальной школы», опирающейся на анализ «чистой формы».

Как мы уже отмечали, В. А. Игошев акцентирует всё внимание зрителя на человеческой фигуре и может показаться, что мир природы, представленный в пейзажном мотиве, будто отодвинут как незначительный, второстепенный и не играющий особой роли фон. В отличие от портретируемого, которого мы можем в

---

<sup>40</sup> Там же. С. 270.

<sup>41</sup> Там же. С. 186.

буквальном смысле осязать с помощью плавно текущей линии, выступающей в роли «водительницы глаза», предметная среда на дальнем плане тонет в морозной дымке, теряет свои ясные очертания. В работе «Бригадир оленеводов Е. В. Хозяинов» (рис. 10) мы видим даже не сам реальный пейзаж, а сказочный фон, далёкий «мир предания», где представлен человек в момент ловли оленя. Может показаться, что таким способом художник стремился передать аллегорическую историю покорения природы, выйдя за пределы обыденного сюжета. Но в таком случае, как объяснить гармоническое звучание колорита, придающего всему дальнему плану особую поэтичность и сообщая её всему целому? Не будет ли оно контрастировать с замыслом художника?

Согласно положениям классической эстетики, человек есть зеркало объективного мира. По словам Ф. Шеллинга, искусство для своей полноты «обращается непосредственно к самому высокому и развёрнутому, к образу человека», т. к. полнота бытия непосредственно «являет себя в нём»; поэтому искусству «надлежит видеть всю природу в её совокупности только в человеке»<sup>42</sup>. Благодаря человеку, его способности пробуждать скрытые творческие силы бытия, оно, в свою очередь, может являть собой различные степени прекрасного. В этом и состоит главное положение «теории мимезиса» в противоположность механическому копированию действительности. Наиболее совершенное выражение теории мимезиса, когда «прогресс живописи» достиг высшей точки и где сама «природа следовала разумному плану», классическая эстетика видела в таком жанре, как портрет<sup>43</sup>. Но портрет ничего не стоит, если художник не «создаёт его»<sup>44</sup>, т. е., не передаёт человеческую натуру в её «всеобщем характере и духовном своеобразии», снимая сугубо эмпирические подробности нашего существования<sup>45</sup>.

<sup>42</sup> Шеллинг Ф. В. Й. Сочинения в 2 тт. – М., 1989. Т. 2. С. 64.

<sup>43</sup> Гегель Г. В. Ф. Эстетика. В 4-х тт. – М., 1968. Т. 3. С. 255.

<sup>44</sup> Гёте И. В. Собрание сочинений. В 10-ти тт. – М., 1980. Т. 10. С. 95.

<sup>45</sup> Гегель Г. В. Ф. Эстетика. В 4-х тт. – М., 1968. Т. 1. С. 165.



Рис. 10. В. А. Игошев. Бригадир оленеводов Е. В. Хозяинов. 1979. Государственная Третьяковская галерея<sup>46</sup>

<sup>46</sup> Народный художник СССР Владимир Игошев. Живопись. Графика. Альбом / Авт. текста В. И. Белов. – М., 2006. С. 14.





Человек, как он представлен в портретах В. А. Игошева, не просто хозяин своей земли – ограниченного пространства, отдалённого от всей цивилизации, а центр самого мира. Поэтому на нём лежит не сугубо формальная, но структурная и смысловая нагрузка. Далёкое и близкое, человек и природа не противопоставлены друг другу, не образуют внутреннего конфликта, а напротив, воплощают собой единство. Это то особое поэтическое состояние, которое можно охарактеризовать как «задушевность» – «гармонию субъекта с особенными условиями его деятельности»<sup>47</sup>.

Главной особенностью работ В. А. Игошева, в которых он отразил мир обских угров, является найденное им верное отношение между субъектом и объектом в тех исторических условиях, когда данное единство было принято считать ложным, «утопичным». Сам человек, субъект стал исчезать из европейской живописи XX века, а противоположный полюс – природа, по словам Г. Гадамера, «потеряла значение образца и идеала, который следует воспроизводить». Вместо гармонического тождества классического искусства – «мир серийности и суммарности», «рационального конструирования» и эксперимента, когда все элементы картины, от формы до цвета, «соединяются в напряжённое единство, скреплённое изнутри». Голос вещей в этом «новом индустриальном мире» застыл в «онемении», ибо в самих вещах нет «ни капельки жизни, никакой исторической глубины»<sup>48</sup>.

Мир обских угров, северная природа стали для В. А. Игошева судьбоносным открытием художника, неисчерпаемым источником для творческого вдохновения. «Дети природы с самобытным мировоззрением» являются главными героями его произведений, тем «микрокосмом», благодаря изображению которого раскрылась сама действительность. Для этого объекту изображения

---

<sup>47</sup> Там же. Т. 3. С. 225.

<sup>48</sup> Гадамер Х.- Г. Актуальность прекрасного. – М., 1991. С. 186, 240–241.

необходимо было предоставить свободу, возможность собственного выражения, и поэтому не трудно увидеть в портретах художника его восхищение и любование своими героями. И не случайно В. А. Игошев говорит о том, что ему «стали дороги наивные и добродушные жители ханты-мансийской земли»<sup>49</sup>. «Наивность» в шиллеровском понимании, означает счастливый результат встречи искусства с природой, прекрасный идеал как путь возвращения человека к своей некогда утраченной целостности. Цель, к которой должен стремиться художник (и которой следовал В. А. Игошев) – «изобразить человека в состоянии невинности, т. е. в состоянии гармонии и мира с самим собой и с внешней средой»<sup>50</sup>. В изображённом человеке есть нечто созерцательное, гностическое, открытое бесконечному миру, действующее согласно его законам.

Содержание произведений художника понимается, согласно положениям классической эстетики, как «прекрасная видимость», благодаря которой угадывается более высокая, качественно иная ступень действительности, где может быть достигнуто наиболее гармоничное отношение человека и природы, в наиболее разумной форме, без губительных и негативных последствий для цивилизации.

---

<sup>49</sup> Народный художник СССР Владимир Игошев. Живопись. Графика. Альбом / Авт. текста В. И. Белов. – М., 2006. С. 12–13.

<sup>50</sup> Шиллер Ф. Собрание сочинений. В 7 тт. – М., 1957. Т. 6. С. 440.

**«Дух времени» и проблема художественной формы  
в творчестве В. А. Игошева 1980-х гг.  
(на примере двух северных портретов)**

По словам австрийского искусствоведа Макса Дворжака, художественная форма произведения является «воплощением нашего духовного отношения к окружающему миру», а работа над её развитием означает «непосредственное сотрудничество над новым осознанием мира»<sup>51</sup>. Простая, или даже утончённая совокупность внешне связанных между собой элементов формы ещё не становится художественной, если в ней отсутствует «дух» – т. е. живой образ действительности, найденный и переданный вдохновенной кистью живописца. Сравнительный анализ произведений «северного цикла» В. А. Игошева (на примере портретов разных лет Ювана Шесталова), на наш взгляд, позволит в некоторых важных моментах осветить одну из центральных теоретических проблем искусствознания – проблему отношения «духа времени» (и связанного с ним мировоззрения мастера, его собственной «картины мира») и художественной формы. Последняя, в свою очередь, являясь «воплощением духовного отношения к миру», в то же время обладает самоценным и объективным качеством и не терпит произвольного вмешательства, так как представляет собой единый «организм»: «существеннейшим его признаком является присущий ему характер необходимости: в нём ничто не может быть изменено или смещено, но всё должно быть таким, как оно есть»<sup>52</sup>.

<sup>51</sup> Дворжак М. История искусства как история духа. – М., 2001. С. 290.

<sup>52</sup> Вёльфлин Г. Указ. соч. С. 145.

Знакомство В. А. Игошева с Юваном Шесталовым произошло, по воспоминаниям последнего, в городе Свердловске, где проводил свою работу выездной пленум правления Союза писателей РСФСР: «Впервые я тогда увидел Владимира Александровича с карандашом и кистью в руках. Он рисовал художников слова. Уделил внимание и мне. Впервые я увидел себя тогда “нарисованным” в газете вместе с известными поэтами Сергеем Васильевым и Борисом Ручьёвым»<sup>53</sup>. Встреча ещё только входившего в советскую литературу молодого двадцатидвухлетнего поэта с уже успевшим получить всесоюзную славу благодаря «северной теме» художником, повлияла, по признанию самого Ю. Шесталова, на его дальнейшее творчество<sup>54</sup>. Надо добавить, что В. А. Игошев являлся автором иллюстраций к повести «Синий ветер каслания» (1964), сопровождающих образную ткань произведения и вносящих в неё нужные изобразительные акценты<sup>55</sup>.

Ранний портрет мансийского поэта Ювана Шесталова (1959) (рис. 11) был тепло встречен художественной критикой и упоминания о нём содержатся на страницах многих отечественных изданий. Например, свердловский искусствовед Б. В. Павловский, уделяя внимание способности художника «глубже проникать в невидимый простым глазом внутренний мир человека», отмечал, что его кисти доступна передача «пафоса поэта»<sup>56</sup>. Другой критик – В. Мильчаков – писал о «порывистой взволнованности и динамизме», которые отличают портрет Ювана Шесталова<sup>57</sup>. С этими оценками о непосредственной форме произведения («порывистость» и «динамичность») перекликается и суждение

---

<sup>53</sup> Народный художник СССР, Владимир Александрович Игошев. Живопись. Каталог выставки к 70-летию со дня рождения / авт. ст. Ю. Шесталов. – М., 1993. [б. с.].

<sup>54</sup> Там же.

<sup>55</sup> См. Шесталов Ю. Н. Синий ветер каслания. – Свердловск, 1964. 203 с.

<sup>56</sup> Павловский Б. Поэма о человеке // Уральский рабочий. 24 февраля 1961.

<sup>57</sup> Мильчаков В. Главное – человек // За индустриальные кадры. 3 июня 1964. № 42. С. 3.

искусствоведа Л. Ширяевой, точно уловившей в работе «общее впечатление импульсивности и бесконечной изменчивости творческой натуры», застигнутой в момент «вдохновенного поэтического выступления»<sup>58</sup>.



Рис. 11. В. А. Игошев. Мансийский поэт Юван Шесталов. 1959. Музей Природы и Человека<sup>59</sup>

<sup>58</sup> Ширяева Л. Север в творчестве В. А. Игошева // Дом-музей Народного художника СССР В. А. Игошева. Каталог. – М., 2002. С. 14.

<sup>59</sup> Государственный каталог Музейного фонда РФ. URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=9284232> (дата обращения: 18.12.2022).

Переданное художником состояние «порыва, почти полёта»<sup>60</sup>, момент наивысшей эмоциональной силы, а также непосредственная одухотворённость фигуры, словно выходящей из плоскости картины прямо к зрителю, основывалось на реальных наблюдениях, ведущих к сущности портретируемого, к его самообразу. В подтверждение фактической стороны отображённого момента, писатель В. Солоухин, хорошо знавший Ю. Шесталова, приво-дил красочное описание о подобном состоянии мансийского по-эта, близкого к «шаманскому»: «Иногда его глаза за минусовыми стёклами очков ещё больше расширяются и округляются; чёр-ные, частые, плотные <...> мелко-волнистые, упругие, словно проволока, волосы раздаются во все стороны, именно больше в стороны, чем вверх... В такие минуты, когда говорит в нём кровь деда, и появляются у него “шаманские” строки»<sup>61</sup>.

Тенденция, когда портретируемый сознательно фиксировался в момент «максимального раскрытия своей духовной энергии и творческого потенциала»<sup>62</sup>, и выступал как «человек высоких мо-ральных качеств, исполненный чувства собственного достоин-ства, творческого энтузиазма и волевой целеустремлённости»<sup>63</sup>, являлась ведущей в советской портретной живописи конца 1950-х – начала 1960-х гг. и была характерным отражением эпо-хи «оттепели» – времени культурного обновления и долгождан-ных перемен в общественно-политической жизни страны. Имен-но в контексте данной эпохи, творчество «вдохновенного певца великого социалистического обновления» Ю. Шесталова, одной из центральных тем ранней поэзии которого стало изображение «исторического пути народа манси от невежества и темноты

---

<sup>60</sup> Ширяева Л. Указ. соч. С. 14.

<sup>61</sup> Солоухин В. Внук шамана / Шесталов Ю. Собрание сочинений. – СПб; Ханты-Мансийск, 1997. Т. 2. Стихотворения и поэмы. С. 17.

<sup>62</sup> Орлов И. И., Козорезенко П. П. Поиск светской иконографии художественного образа «идеального» героя в советской живописи 60-х годов XX столетия // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. 2021. № 4. Часть 1. С. 26.

<sup>63</sup> Зингер Л. С. Советская портретная живопись 1930-х – конца 1950-х годов. – М., 1989. С. 172.

к счастливой жизни»<sup>64</sup>, приобрело неповторимое пафосное звучание и необходимый импульс для своего последующего развития.

«Порыв, почти полёт» молодого и вдохновенного поэта, переданный свежим, острым и в то же время лаконичным художественным языком, символизирует собой эпоху «оттепели», её лучшие стороны и движущие тенденции. Как вспоминал В. А. Игошев о своём творческом пути 1950-х гг., главным его жизненным убеждением и в то время было «думать и рисовать по правде»<sup>65</sup>, несмотря на все идеологические условности и противоречия. Можно сделать вывод, что художественную структуру портретов советского мастера 1950-х – начала 1960-х гг. отличал известный оптимизм времени, наделявший образы светлым и внутренне одухотворённым настроением, безграничной верой в собственные созидательные силы в контексте масштабных проектов советской модернизации. Всё сказанное относится и к ранним жанровым картинам В. А. Игошева «северного цикла», успешно экспонировавшимся на республиканских и всесоюзных выставках: «На каникулах» (1954), «В родное стойбище» (1955), «Песня старого манси» (1957), «В праздничный день» (1958–1960), «На краю земли» (1962–1964) и др.

Совершенно иной стилистический принцип художественного претворения господствует в более позднем пейзажном портрете – «В родной Югре. Мансийский поэт Юван Шесталов» (1988) (рис. 12). Помимо очевидных формально-стилистических различий по сравнению с портретом 1959 года (наличие предсумеречного северного пейзажа, смещение главной фигуры к краю холста, акцент на деталях и предметах среды, чёткая система горизонтально-вертикальных направлений, характерное и подчёркнутое соотношение пластически-осязаемого переднего и живописно-мерцающего, «ауратического» дальнего планов и др.), чувствуется, также, иное миропонимание, «различно

<sup>64</sup> Динисламова С. С. Творчество Ювана Шесталова. – Ханты-Мансийск, 2007. С. 9.

<sup>65</sup> Народный художник СССР Владимир Игошев. Живопись. Графика. Альбом. – М., 2006. С. 13.

ориентированный интерес к миру»<sup>66</sup> и соответствующая ему форма видения. Вниманию зрителя представлена, казалось бы, совершенно другая личность, пребывающая в созерцательном покое, сосредоточенно вглядывающаяся только ей видимую даль. Подобное состояние внутреннего погружения и задумчивости, лишённое, однако, оттенка изъедающей интеллектуальной рефлексии, точно и ёмко охарактеризовал Ю. Прокушев, затрагивая поздний этап творческой эволюции Ю. Шесталова: «Чем больше задумывается поэт-манси над <...> сложнейшими проблемами, чем пристальнее он вглядывается в даль своей памяти и в даль памяти своего народа, в историю и современную жизнь других народов, тем больше возникает в его сознании, в сердце и душе подобных тревожных, далеко не однозначных вопросов-раздумий»<sup>67</sup>.



Рис. 12. В. А. Игошев. В родной Югре. Мансийский поэт Юван Шесталов. 1988. Череповецкое музейное объединение<sup>68</sup>

<sup>66</sup> Вёльфлин Г. Указ. соч. С. 34.

<sup>67</sup> Прокушев Ю. Основоположник / Шесталов Ю. Собрание сочинений. – СПб; Ханты-Мансийск, 1997. Т. 1. Стихотворения; Языческая поэма; Синий ветер каслания: Повесть. С. 10–11.

<sup>68</sup> Государственный каталог Музейного фонда РФ. URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=9521979> (дата обращения: 18.12.2022).



Мысль о «вглядывании в даль памяти своего народа», его истории и вековечного быта, которая применима для раскрытия главной идеи портрета, созвучна и выбранному композиционному решению: расположение главной фигуры в левой части картины, не мешающей обозревать живописное пространство родного края, символически отсылает зрителя к настоящим думам поэта, не теряя, в то же время, свою реальность и автономность. Изображая непосредственно-органичный строй «малого бытия» и выявляя гармоничное отношение человека и природы, акцентируя внимание на том, что больше и значительнее своего воспевателя, вместе с тем автор создает произведение таким образом, что глаз зрителя постоянно возвращается к герою, обогащаясь новыми смысловыми оттенками. На наш взгляд, найденное и воспроизведённое В. А. Игошевым субъект-объектное отношение далеко не случайно, а, напротив, отражает и мировоззренческий сдвиг в творческой биографии Ю. Шесталова, и свидетельствует о духовной эволюции живописца. Материал для подобных заключений даёт сама художественная форма рассматриваемых произведений.

Ранний период творчества Ю. Шесталова, помимо поэтического погружения в мир национально-фольклорных традиций, характерен и отражением прометеевски-дерзновенного принципа, заключающегося, если вспомнить авторские строки из повести «Тайна Сорни-Най», в «гордом желании подчинить себе природу и заставить её сохранить в себе отпечаток могучей личности»<sup>69</sup>. Известный отблеск подобного мировоззрения эпохи, которое основывалось на вере в безграничные возможности прогресса, ради достижения целей которого оправдывалось бесконтрольное и зачастую бездумное использование ценных природных ресурсов, в некоторой мере прослеживается (но не сводится к нему) и в портретных работах В. А. Игошева конца

---

<sup>69</sup> Шесталов Ю. Самая чистая радость. – Л., 1985. С. 72.

1950-х – первой половины 1960-х гг. В волевом и энергичном жесте моделей художника (например, серия уральских учёных и деятелей культуры), всем своим существом поглощёнными социально-значимым делом, нельзя найти даже и тени сомнения, что подтверждается структурной организацией полотен: ясный и строгий тектонический принцип в вертикальном расположении главных фигур и противоположных им горизонтальный направлений, устойчивое равновесие разных частей композиции, субординация элементов, чёткие границы контуров вещей и т. д. Все окружение героев, включая предметный мир, несло в себе «отпечаток могучей личности» и имело не самостоятельное, а сугубо служебное значение. Прометеевский принцип изменения реальности оказывался, тем самым, существенным основанием упомянутого нами оптимизма эпохи, без которого не осуществились бы её многие замыслы.

С. С. Динисламова приводит устное свидетельство учёного финно-угроведа Е. И. Ромбандеевой, объясняющей причину почитания героического труда нефтяников и газовиков у Ю. Шесталова: «Было таким само время. Люди радовались преобразованиям. Они с гордостью произносили новые слова: “нефтяник”, “газовик”, “трасса”»<sup>70</sup>. Однако, по словам В. А. Игошева, понадобилось много лет, «чтобы коромысло общественного сознания качнулось в другую сторону» и все, наконец, заговорили о «хищническом процессе промышленной колонизации»<sup>71</sup>. Сама общественная позиция художника в поздний период его творчества отличалась взвешенным требованием придерживаться истинной середины, не впадая в одинаково губительные крайности: «Я <...> не против разработки природных богатств, которая не может не сказываться на состоянии природы и устоях вековечного народного быта. Такова неизбежность того блага, которым

---

<sup>70</sup> Динисламова С. С. Указ. соч. С. 101.

<sup>71</sup> Народный художник СССР Владимир Игошев. Живопись. Графика. Альбом. – М., 2006. С. 13.

мы именуем прогрессом. Задача в том, чтобы примирить вечное с поступью этого прогресса»<sup>72</sup>.

Тема мимезиса – воспроизведение и сохранение всего живого, автономного, индивидуального<sup>73</sup>, на наш взгляд, становится центральной в зрелом и, особенно, позднем творческом пути мастера. Как «художник-традиционалист», В. А. Игошев аналогично другим советским живописцам 1960–1980-х гг. (братья А. П. и С. П. Ткачёвы, В. Н. Гаврилов, В. Ф. Стожаров, Е. И. Зверьков, В. И. Иванов, В. М. Сидоров и др.) часто вразрез идеологическим штампам нормативной эстетики и практики соцреализма обращался к некогда забытым или отвергнутым ценностям бытия. По словам В. С. Манина, «традиционные художники обращены были к периферии, к её запустению, ставили вопрос об утрате культурных ценностей, возвращали внимание к своеобразию национальных пристрастий и образа мыслей»<sup>74</sup>. В данном историко-художественном контексте «северная тема» заметно трансформировалась, приобретала по сравнению с ранними работами глубокое и вместе с тем более изобразительное, чем повествовательно-иллюстративное качество. Произошло смещение художественного фокуса со сцен живописания и хроник «новой жизни» обских угров на многозвучные картины национального своеобразия и самобытности, на духовный мир конкретной личности и на её отношение с родной природой и «векочным народным бытом».

Отблеск миметического отношения к тому, что нуждается в сохранении и самом живом участии, можно уловить и в портрете Ю. Шесталова 1988 г. Перед нами не пафос движения

---

<sup>72</sup> Игошев В. Югра. Территория надежды // VIP PREMIER. Ноябрь-декабрь 2000. С. 85.

<sup>73</sup> Арсланов В. Г. «Третий путь» Андрея Платонова. Поэтика. Философия. Миф. – СПб., 2019. 323 с.

<sup>74</sup> Манин В. С. Русская живопись XX века. В 3-х томах. – СПб., 2007. Т. 3. URL: <http://www.artpanorama.su/?category=article&show=subsectiondes&id=7> (дата обращения: 13.02.2023).

и безграничной активности молодого поэта, а пребывающая в созерцательном покое фигура настоящего мыслителя, чья философия творчества заключалась «не в желании подчинить себе природу, а “излечить” её, сохранить для будущих поколений»<sup>75</sup>. Тем не менее, созерцательность Ю. Шесталова вовсе не исключает внутреннего движения мысли, её напряжённую работу, в отличие от непосредственно-выраженного открытого жеста, представленного в портрете 1959 г. Состояние возможно большего покоя, по мысли Ф. Шеллинга, способствует сосредоточению в одном моменте «идеи человека», тогда как ничем не обусловленное движение, напротив, «нарушает универсальность образа», рассеивает её в хаосе случайных мгновений обыденной жизни<sup>76</sup>.

«Идея» в пейзажном портрете Ю. Шесталова заключается в понятой и, главное, художественно выраженной им поэтической правды «малого бытия», частью которого он и являлся: «Мой народ частица человечества, <...> её чудом сохранившаяся древняя страница»<sup>77</sup>. В своём творчестве, по мере изменения поэтического мировосприятия и обновления духовных начал, ему удалось более цельно воплотить задачу «донести до слуха читателя древнюю музыку Севера, поведать о белой тайге, где ещё бродит жизнь рядом со сказкой»<sup>78</sup>. Об этом свидетельствует и активная общественная роль мансийского писателя в возрождении традиционных обрядовых представлений, а именно «Медвежьих игрищ» в посёлке Сосьва. Закономерно и то, что сам Ю. Шесталов верно понял и оценил дух северных

---

<sup>75</sup> Динисламова С. С. Указ. соч. С. 75.

<sup>76</sup> Шеллинг Ф. В. Й. Философия искусства. – М., 1966. С. 252–253.

<sup>77</sup> Шесталов Ю. Синий ветер каслания. – Новосибирск, 1968. С. 8.

<sup>78</sup> Там же. С. 6.

<sup>79</sup> Народный художник СССР, Владимир Александрович Игошев. Живопись. Каталог выставки к 70-летию со дня рождения / авт. ст. Ю. Шесталов. – М., 1993. [б. с.].

произведений В. А. Игошева, который, в отличие от активных «борзописцев вульгарно-социологического толка», приукрашивающих жизнь коренных северян, или превращающих их в примитивные и обезличенные схемы, успел запечатлеть «уходящую гармонию мансийского быта», передать «идеальный и нетронутый мир Севера»<sup>79</sup>.

Наконец, о произошедшей смене «ориентированного интереса к миру» и соответствующей формы художественного видения говорят не столько приведённые нами свидетельства Ю. Шесталова или воспоминания художника, сколько открытая глазу чувственная истина живописно-пластического языка 1980-х гг. Художнику на примере произведения «В родной Югре. Мансийский поэт Юван Шесталов» стала доступна передача общей элегической тональности северного колорита, построенного на созвучиях матово-серебристых, голубоватых и изумрудных оттенков, с лёгкими и неброскими акцентами красного (шарф модели), коричневого и светло-жёлтого (оленья упряжь, поклажа на нартах), заметно «утепляющих» снежное пространство пейзажа. Излюбленный В. А. Игошевым рассеянный свет воспроизводит богатое природное многоцветие, связывает прозрачную, но постепенно темнеющую среду с осязаемо-предметным окружением. Контраст полюсов – пребывающих в своих конкретных границах вещей на переднем плане картины, и постепенно погружающегося в сумерки живописно-мерцающего пространства, а также цветовой контраст сине-чёрного (верхняя одежда портретируемого) и молочно-белого, отображают не дисгармоничное состояние, распадающееся на два разных противоположных «видения», а, напротив, их органичное единство, направленного на передачу изменчивых и мимолётных явлений действительности.

Таким образом, на примере анализа двух портретов Ю. Шесталова кисти художника В. А. Игошева (1959 и 1988 гг. соответственно), кроме очевидной хронологической разницы

и формально-стилистических особенностей следует, также, говорить и о двух различных типах мирозерцания, так или иначе сказавшихся на художественной структуре произведений. Если для первого из них характерен общий пафос эпохи, возвышенно-эмоциональный отклик на безграничную поступь прогресса, нацеленного, в том числе, окончательно освободить коренных северян «от невежества и темноты» и указать им путь к «счастливой жизни», то для второго, с его чутким и бережным отношением к тому, что заслуживает сочувствия и защиты, напротив, – поворот к некогда отброшенным духовным и материальным ценностям отечественной культуры, возвращение к родной природе и народному быту «простых душ».

### Контрольные вопросы и задания к Разделу 1.

1. Каковы художественные особенности ранних произведений В. А. Игошева, посвящённых Югре? На что прежде всего обращал своё внимание художник, и как это повлияло на эстетическое качество его работ?
2. Что удалось раскрыть В. А. Игошеву в своих портретах 1970-х гг.? В чём их главное отличие от ранних жанровых и портретных работ 1950–1960-х гг.? Почему формальный метод, применяемый нами, оказался недостаточным для понимания художественной формы произведений?
3. В чём, на ваш взгляд, состоят отличительные художественные особенности раннего портрета Ю. Шесталова по сравнению с портретом 1988 года?

4. Перед Вами два женских портрета: «Старуха манси» (1954) (рис. 40) и «Старая манси» (1988) (рис. 41). Попробуйте провести сравнительный анализ, касаясь, в том числе, следующих пунктов: а) композиционное решение и размещение фигур; б) выбранная цветовая гамма, цветовые доминанты и акценты; в) характер передачи лиц и рук портретируемых; г) особенности передачи предметного мира и окружения моделей.



Рис. 13. В. А. Игошев. Старуха манси. 1954. Нижнетагильский музей изобразительных искусств<sup>80</sup>



Рис. 14. В. А. Игошев. Старая манси. 1988. Астраханская государственная картинная галерея им. П. М. Догадина<sup>81</sup>



<sup>80</sup> Государственный каталог Музейного фонда РФ. URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=10190484> (дата обращения: 12.02.2023).

<sup>81</sup> Государственный каталог Музейного фонда РФ. URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=7383305> (дата обращения: 12.02.2023).

## Темы сообщений, докладов, рефератов к Разделу 1.

1. Портреты коренных северян в творчестве В. А. Игошева.
2. Северные пейзажи в творчестве В. А. Игошева.
3. Северная тема в творческой биографии В. А. Игошева.
4. Вещный мир обских угров в произведениях В. А. Игошева.  
«Мансийский натюрморт».
5. Образы Югры в графических работах В. А. Игошева.
6. Дети Севера в живописных произведениях художника В. А. Игошева.



## РАЗДЕЛ 2.

### **Югра в произведениях самобытных и профессиональных художников-северян: «Большое путешествие» к истокам**

В предыдущем разделе нами были рассмотрены северные произведения Владимира Александровича Игошева, благодаря которым можно наблюдать постепенное и всё более глубокое осмысление советским художником невыдуманных реалий культуры и быта обских угров, в отличие от вульгарных летописцев «новой жизни». Однако не менее важными являются живописные работы художников из числа коренных народов Севера, самобытно и индивидуально раскрывших феномены национальной культуры. Но прежде чем вернуться к истокам и волнующим судьбам «малого бытия», им необходимо было совершить «Большое путешествие». Под последним, как уже было сказано ранее, понималась устойчивая метафора, применявшаяся для описания пути северных народов к «обретению сознательности» в контексте советской модернизации<sup>82</sup>. Если, например, в более ранней литературной версии «Большого путешествия» происходило обучение и духовное становление молодых северян, впитывание ими культурных благ и достижений больших городов, то по мере углубляющейся дихотомии цивилизации и природы, всё большего возрастания противоречий и последовавшего затем карнавального развенчания официально декларируемых ценностей, многие из них (после 1970-х гг.) начали предпринимать путешествие в обратном направлении, возвращаясь к некогда утраченным корням. Таким образом, художественная литература фиксировала

---

<sup>82</sup> Слёзкин Ю. Арктические зеркала: Россия и малые народы Севера. – М., 2017. С. 342.

глубокие изменения в общественном сознании, происходившие в позднесоветское время.

Самобытные и непохожие друг на друга художники М. А. Тебетев и Г. С. Райшев своим творчеством продемонстрировали две изобразительные версии возвращения к истокам, две самостоятельные образно-художественные системы.

Не менее важным станет обзор произведений художников-северян, которые с помощью особого, «внутреннего взгляда» отразили сложность и трагичность отношений между наступающей цивилизацией, с одной стороны, и нетронутым миром природы, и миром коренных этносов – с другой.

**Поэтика родного пространства  
в произведениях М. А. Тебетева**

Творчество самобытного хантыйского художника Митрофана Алексеевича Тебетева (1924–2011) неразрывно связано с его родной деревней Лохтоткурт (с хант.: «лох» – курья, «тохыт» – невод, «курт» – деревня). Созданная ещё в XVIII веке хантами Ангашуповыми, Тебетевыми, Киприяновыми, Китуровыми, в 1960-е гг. деревня была ликвидирована по решению советских властей. В широком смысле, образы родного ландшафта – это обширное пространство Обско-Иртышского бассейна, т. е. те памятные места, так или иначе связанные с жизнью самобытного художника (Ларьяк, Нахрачи, Нижневартовск, Остяко-Вогульск и др.). Благодаря творчеству М. А. Тебетева представляется возможным проследить историческую трансформацию Лохтоткурта (от «первозданного» Лохтоткурта до Лохтоткурта времён коллективизации), а также реконструировать взгляды самого автора, касающихся родного пространства в целом: от «большого путешествия малых народов» в контексте советского времени, до возвращения к себе – теме утраченного Дома среднеобских ханты.

В июле 1939 г. учащийся Ларьякской средней школы пионер-ханты Митрофан Тебетев был включён в группу юных туристов округа для поездки в Москву<sup>83</sup>. Благодаря сохранившемуся дневнику будущего художника представляется возможным не только реконструировать процесс осознания социализирующейся личностью из числа коренных малочисленных народов Севера реалий советского времени, но и выявить уже на раннем этапе отношение юного автора к родному пространству. Как писал будущий художник *post festum*, уже после совершённой им поездки

---

<sup>83</sup> Тебетев М. А., Фёдорова Н. Н. Лохтоткурт. – Тюмень, 2005. С. 102.

в Москву: «Рисунки в Дневнике – первые мои творческие рисунки в возрасте 15 лет». Сохранившийся дневник кроме краткого изложения об увиденном содержит характерный и полезный для самостоятельного научного изучения ценный визуальный ряд – творческие рисунки юного путешественника-ханты, в которых можно обнаружить взгляд «дважды другого»: и как входящего в культуру и «мир взрослых» юного человека, и как представителя традиционной культуры ханты, оказавшегося в новых исторических условиях<sup>84</sup>.

Наличие подобной двойной перспективы (традиционное/модерное, но при преобладании последнего) отличает творческие рисунки будущего самобытного художника. Если приметы советского модерна в произведениях юного путешественника имеют во всех своих повседневных подробностях чувственно-наглядный и реалистичный вид, то уже преобразованный предшествующими десятилетиями советской власти традиционный мир коренных северян лишь подразумевается и, при восприятии открывшегося пространства, служит в качестве разительного контраста.

Наиболее характерный пример с отображением родного пространства – это рисунок, выполненный цветной тушью «Ларьяк. 26 июня 1939 года» (рис. 15), который сопровождается характерной записью: «В этот летний день, день отдыха, после напряжённого труда во время учёбы, при постоянной общественной жизни в родной школе – мне, пионеру школьнику, выпала счастливая доля – путёвка в Москву. <...> Сбор к путешествию!». Выступающее в ярко-красном цвете заветное число «26» – как точка отсчёта, как начало будущего судьбоносного путешествия в «столицу Родину-Москву», контрастирует со схематично изображённым селом Ларьяк. Как видно из рисунка родное село,

---

<sup>84</sup> Коткин К. Я. Образы советской утопии: между забвением традиции и памятью о ней (рисунки саамских школьников рубежа 1920–1930-х гг. из архива В. Чарнолуского) // Кунсткамера. 2019. № 1 (3). С. 105–106.

представляющее собой плотное скопление деревянных и невзрачных построек, с тонущими очертаниями в пространстве, будто отодвинуто, вытеснено на задний план страницы дневника. Оно воспринимается уже как нечто далёкое, «малое», тогда как число «26» – осязательное и близкое, – предвосхищает будущие важные открытия.



Рис. 15. Лист из личного дневника М. А. Тебетева. 1939–1942. Государственная библиотека Югры



Своего рода контрастом, по сравнению с представленным родным селом Ларьяк, является лист с изображением главного символа страны (рис. 16), которое сопровождается следующей дневниковой записью: «Вот уже подъезжаем к Москве. Я всё смотрю и хочу увидеть первый Кремль». На рисунке М. Тебетева очертания главного символа страны будто выступают из дымки,



Рис. 16. Лист (16) из личного дневника М. А. Тебетева. 1939–1942. Государственная библиотека Югры

возвышаются над всем окружающим и озаряются лучами восходящего солнца. Изображённый Кремль является не просто реальным, но и «ауратическим» центром пространства, в котором как в фокусе должны сходить все возможные линии, все дороги и чаяния путешествующих. Как видно из слов юного М. Тебетева, Кремль не мёртвый знак далёкого и ушедшего, а волнующее настоящее.

Для юного автора дневника образы-символы (Кремль, Мавзолей) являлись «первопереживанием», а само путешествие в Москву – дорогой обретения «большого дома», возможностью соединить своё «малое бытие» с общим многоголосьем других народов. После возвращения из Москвы и уже учась в Нахрачинской средней школе, будущий художник купил альбом, акварельные краски в тюбиках, кисточку, цветную тушь для первых опытов рисования с натуры<sup>85</sup>. Московский опыт (посещение, в том числе, Третьяковской галереи) повлиял на выбор М. Тебетевым творческого пути, в конечном итоге приведшего к художественному воссозданию жизни и быта среднеобских ханты.

В дальнейшем М. А. Тебетев учился в Ханты-Мансийской фельдшерско-акушерской школе, а после войны входил в партийно-государственную номенклатуру (занимал должности заведующего отделом здравоохранения Белоярского райисполкома, секретаря Берёзовского райкома, инструктора окружкома ВКП (б), учился в Свердловской партийной школе). В 1958 г. М. А. Тебетев, состоя в лекторской группе отдела пропаганды и агитации в Ханты-Мансийском окружкоме партии, принял участие в Первой окружной выставке самодеятельных художников, представив две работы: «Ханты читают газету на родном языке» и «Пионерский лагерь на берегу Иртыша». Данная выставка подтолкнула его поступить в Заочный народный университет искусств имени Н. К. Крупской<sup>86</sup>.

---

<sup>85</sup> Тебетев М. А., Фёдорова Н. Н. Указ. соч. С. 103.

<sup>86</sup> Валов А. И дал себе обет // Эринтур (Поющее озеро). Альманах писателей Югры. Ханты-Мансийск, 2000. Вып. 5. С. 325.

В картине М. А. Тебетева – «Ханты читают газету на родном языке» (1958) (рис. 17), наряду с попыткой решения первых и, собственно, живописных задач была развёрнута идеологически заданная тема. Вместе с тем, картина отображает и объективные реалии: в СССР шло создание письменности у коренных малочисленных народов Севера. Художник стремился затронуть проблему утраты молодёжью своего родного языка, что могло бы привести в недалёком будущем к исчезновению и самого этноса. В этой связи интерес вызывает авторское описание полотна: «В картине следует понять: в семье ханты происходит обрусение. Здесь знают ханты язык сидящая слева за столом пожилая мать хозяина семьи и сам хозяин, сидящий с газетой. Жена хозяина, русская женщина, – она не понимает, что читает её муж. Изображена школьница, её пальцы руки на газетной полосе; что-то отцу говорит»<sup>87</sup>. Наиболее острые ходы сюжетного замысла, выявляющие факты обрусения среднеобских ханты, смягчаются и даже снимаются общим жизнерадостным настроением, выраженного при помощи отдельных и акцентированных пятен цветовой композиции (последовательное чередование зелёного, оранжевого, красного, голубого, жёлтого). Здесь и ноты обеспокоенности, и моменты внутреннего напряжения, сосредоточенные в фигуре пожилой матери, ищут равновесия в упорядоченном пространстве полотна. Так, М. Тебетев, благодаря выразительным средствам живописи пытался осветить проблему сохранения родного языка своего этноса, стремясь в реалиях советской эпохи осознать, как её прогрессивные стороны (издание окружной газеты «Ленин пант хуват» на среднеобском диалекте хантыйского языка), так и такие тенденции, которые, наоборот, могли вести к невозможным утратам, вопреки оптимистичным лозунгам и партийным отчётам. Всё это, так или иначе, нашло своё воплощение в художественной структуре первой работы М. Тебетева, а также предопределило творческий вектор развития самобытного мастера.

---

<sup>87</sup> Тебетев М. А., Фёдорова Н. Н. Указ. соч. С. 52.





Рис. 17. М. А. Тебетев. Ханты читают газету на родном языке. 1958. Берёзовский районный краеведческий музей<sup>88</sup>

Искусствовед А. Валов отмечал переломный момент в творчестве М. А. Тебетева после посещения им родной деревни Лохтоткурт в 1971 году, который сам художник выразил в строках письма: «К сожалению, мои земляки в Лохтоткурте уже не жили. 10 лет назад их переселили в село Шеркалы и на ферму Язовка. Я был огорчён, увидев родной дом без рам в окнах. Тут же, на берегу лохтоткуртской протоки, сделал эскиз для будущей картины... Уезжая из Лохтоткурта я думал: “Во что бы то ни стало создам памятник Лохтоткурту и его людям”»<sup>89</sup>. Другой исследователь –

<sup>88</sup> Государственный каталог Музейного фонда РФ. URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=9110487> (дата обращения: 14.06.2022).

<sup>89</sup> Валов А. Указ. соч. С. 326.

Г. Н. Тимофеев, приводит аналогичные по эмоциональной окраске слова хантыйского художника: «Я стоял на берегу Лохтоткуртской протоки у мольберта так, чтобы “видеть” мой родной дом. Я вспомнил далёкие детские годы и мысленно намечал детали будущей картины. Возвратившись в Ханты-Мансийск, я создал картину моего родного селения до коллективизации. Так появился “Лохтоткурт. 30-е годы”»<sup>90</sup>.

В произведениях 1970–1980-х гг. автор обращается к теме малой родины – утраченного Дома, воссоздавая его живые и постоянно встречающиеся образы (большое речное пространство, бескрайний лесной ландшафт, заливные луга и т. д.). По словам М. А. Тебетева: «Среднеобские ханты, их культура, быт навсегда исчезают, но останутся в моих картинах»<sup>91</sup>. Однако его произведения наполнены не сентиментальной тоской по навсегда утраченному, а напротив, отличаются реалистичным воспроизведением картин собственного детства, приближенных к документальной точности и фактической стороне быта.

В упомянутой нами работе «Лохтоткурт. 30-е годы» (рис. 18) М. А. Тебетев пытался воссоздать мир общности своего родного поселения посредством такого изображения, которое доходило до явной фотографичности, «как память о том, что Лохтоткурт был»<sup>92</sup>. В картине представлен «малый мир» среднеобских ханты, их настоящая и выделенная во всех подробностях повседневная жизнь. Важно было, по словам художника, изобразить Лохтоткурт «до коллективизации», где ханты – «вольные люди», жили, «как хотели, одиночно». Мотивы свободного бытия «вольных людей», отзвуки целостной и органичной жизни в единстве с природой, не стеснённой никаким внешним влиянием

---

<sup>90</sup> Тимофеев Г. Соль земли // Эринтур (Поющее озеро). Альманах писателей Югры. Ханты-Мансийск, 2000. Вып. 5. С. 331.

<sup>91</sup> Тебетев М. А., Фёдорова Н. Н. Указ. соч. С. 12.

<sup>92</sup> Там же. С. 6.

и незатронутой воздействием исторических сил определили соответствующее композиционное решение: созвучие пространственных горизонтальных линий, высокий горизонт, поочередное и последовательное раскрытие планов с помощью тропинок, увлекающих за собой глаз зрителя. Ничто не может поколебать общего умиротворения и сосредоточенной слаженности панорамной мозаики, включая и вынесенный сюжетный конфликт на передний план картины. Диагональная линия, идущая от носа лодки-калданки, но переходящая в устойчивую вертикаль весла, а также противопоставление двух спорящих между собой фигур в центре картины образуют замкнутое целое, уже разрешённый момент в едином строе «малого бытия». И в то же время внесение данного жанрового элемента было задумано и воплощено в целях придания всему произведению известной оживлённости, равно как и стремление отобразить повседневные занятия других «вольных людей», утверждающих себя в труде. «Здесь жизнь идёт, движение. Картина представляется как жизнь. И если начать рассказывать, мне кажется, повесть будет»<sup>93</sup>. В воспроизведённой будто в миниатюре целой жизни среднеобских ханты ощущается мажорная интонация, объединяющая все элементы живописного пространства с помощью интенсивно взятых локальных цветов (яркое и по-настоящему праздничное звучание жёлтого, синего, красного, зелёного, и их ритмическое сочетание).

На картине «Усадьба. Обские ханты» (1981) (рис. 19) мы также, но уже с помощью близкого взгляда можем наблюдать единый строй «малого бытия» среднеобских ханты до периода коллективизации, включённых в своеобразный круг повседневной деятельности, гармонично сосуществующих с природой.

Подобное настроение обнаруживается и в другом произведении художника – «Ханты объединились в колхоз» (1983) (рис. 20), несмотря на затронутую тему и присущую ей историческую

---

<sup>93</sup> Там же. С. 6.



Рис. 18. М. А. Тебетев. Лохоткурт. 1930-е годы. 1972. Владимиро-Суздальский музей-заповедник<sup>94</sup>

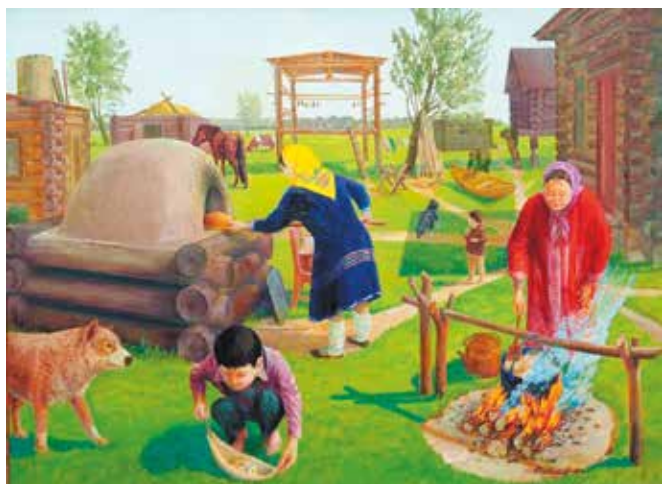


Рис. 19. М. А. Тебетев. Усадьба. Обские ханты. 1981. Тюменское музейно-просветительское объединение<sup>95</sup>



<sup>94</sup> Государственный каталог Музейного фонда РФ. URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=1494415> (дата обращения: 14.06.2022).

<sup>95</sup> Государственный каталог Музейного фонда РФ. URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=8451492> (дата обращения: 14.06.2022).

сложность. Если в работе «Лохтоткорт. 30-е годы» взгляду зрителя открывалась широкая панорама традиционного быта среднеобских ханты, то в более поздней работе актуализируются элементы иного жизненного уклада (инструменты, сенокосилка и другие технические новшества), причудливым образом соединяясь с национальным колоритом и местной спецификой. Былая «единоличность», существование «вольных людей» сменились эпохальным ходом коллективизации, что сказалось и на самой художественной форме, претерпевшей существенные изменения.

Прежнее непосредственное единство человека и природы, планомерное расположение фигур на полотне, занятых своим трудом, т. е. координирующий принцип свободных элементов (от частей к целому), сменился принципом субординации, организующим все некогда самостоятельные элементы и подчиняющим их общей идее (от целого к отдельным частям). В некогда не нарушаемое спокойствие пространственных горизонтальных линий привносятся мощные вертикали переднего и дальнего планов, открывая и завершая собой композиционное целое. Однако вопреки всем неизбежным последствиям коллективизации, несмотря на утраченную целостность «единоличной жизни» отмеченное нами господствующее настроение упорядочивает и даже гармонизирует собой изображённую реальность, ибо сам художник оптимистично воспринимал данный период как время великих преобразований и тем самым акцентировал своё внимание на положительной и созидательной роли коллективного труда<sup>96</sup>.

Наконец, характерными являются произведения из творческого наследия художника, где выражены естественные отношения среднеобских ханты с окружающим их родным пространством. Так, портреты на фоне таёжных пейзажей – «Мелодия торсаптыюха» (рис. 21) и «Женщина с хинтом» – типические образы, выполненные, по словам автора, «по воображению», отражают стремление М. А. Тебетева актуализировать художественными

---

<sup>96</sup> Тебетев М. А., Фёдорова Н. Н. Указ. соч. С. 12.



Рис. 20. М. А. Тебетев. Ханты объединились в колхоз. 1983. Музей Природы и Человека<sup>97</sup>

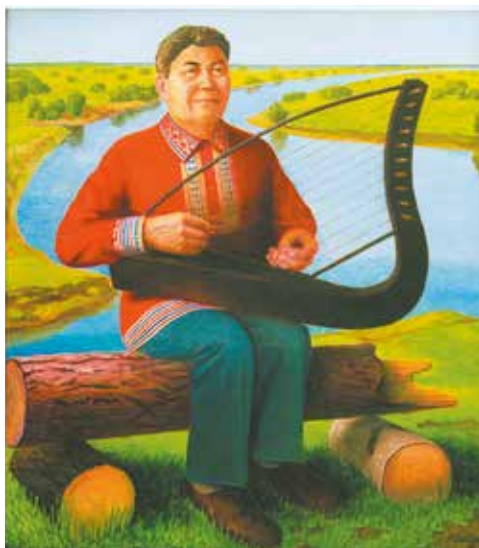


Рис. 21. М. А. Тебетев. Мелодия торсапгьюха. 1988. Берёзовский историко-краеведческий музей<sup>98</sup>



<sup>97</sup> Государственный каталог Музейного фонда РФ. URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=9283973> (дата обращения: 14.06.2022).

<sup>98</sup> Государственный каталог Музейного фонда РФ. URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=9110569> (дата обращения: 14.06.2022).

средствами идею гармонического единства человека и природы, ещё не утраченного в самой реальности. Портретируемые – творцы, народные умельцы и хранители национальной культуры, воспевающие свою родную землю, слагающие о ней мелодию. Само же родное пространство воплощается в портретах художника с помощью устойчивых мотивов, переходящих из одного произведения в другие: заливные луга (сор), большое речное пространство, бескрайние таёжные массивы, сочно-зелёные ковры трав, небесная лазурь и др. Пространство полотен наполнено чутким отношением к природе, отрицающим любое грубое и постороннее вмешательство.

Таким образом, несмотря на ряд исторических изменений, затронувших жизнь среднеобских ханты, художник во многих своих работах стремился воссоздать картины единства человека и природы, их цельное и бесконфликтное сосуществование. В свою очередь, представленные образы родного пространства неотрывны от человека, ибо без него оно остаётся неполным. Миссия художника заключалась в обретении после совершённого «большого путешествия» утраченного Дома, в попытке оживить опустевшее и оставленное людьми пространство Лох-тоткурта. Обращаясь к прошедшим событиям из жизни родного села и изображая их чуть ли не с документальной точностью, он для воссоздания утраченного родного ландшафта (в том числе существовавших некогда отношений между среднеобскими ханты) осуществлял своеобразный «заём» у настоящего времени. В этом состояла неразрешимая проблема и, вместе с тем, художественная сила и неподдельная искренность картин самобытного хантыйского мастера.

***Проблемы композиции: образ северного певца-сказителя на примере работ***

***М. А. Тебетева и В. А. Игошева***

Если сравнить работы двух разных авторов – народного художника СССР В. А. Игошева («Песня старого манси», 1957) и самобытного хантыйского мастера М. А. Тебетева («Мелодия нарсьюха», 1980), то помимо содержательных аспектов и формально-технических особенностей исполнения, можно обнаружить явные различия в организации композиционного единства масштабных по замыслу полотен. Так, в работе В. А. Игошева представленное действие, приближенное к зрителю и тем самым осязаемое нашим глазом, разыгрывается внутри жилища манси и является замкнутым по своему характеру, тогда как сюжет картины «Мелодии нарсьюха» протекает на фоне сельского пейзажа, возле Язовского клуба совхозной фермы Шеркалы.

Следует остановиться на общем для произведений В. А. Игошева и М. А. Тебетева образе северного певца-сказителя, имеющего в истории живописи устоявшийся тип («образ-константа») и, вместе с тем, не перестающего претерпевать значительные трансформации под воздействием «духа времени», т. е. постоянно меняющегося исторического содержания. Здесь уместно привести слова австрийского историка искусств Ф. Закля: «Образы со значением, характерным для определенного времени и места, после своего рождения начинают магически притягивать к себе другие идеи; они могут внезапно впасть в забвение и через несколько веков снова возникнуть в памяти человечества»<sup>99</sup>. Центральная фигура полотен В. А. Игошева и М. А. Тебетева – образ

---

<sup>99</sup> Закль Ф. Константы и вариации в значении образов // Мир образов. Образы мира: антология исследований визуальной культуры: учебное пособие. – СПб.; М., 2018. С. 63.



певца-сказителя, – несёт основную смысловую нагрузку, «притягивает идею» и отражает, тем самым, эстетические программы художников по отношению к миру коренных северян.

Ближайший по времени пример – образ сказителя из работы В. М. Васнецова «Баян» (1910) (рис. 22), являющейся, по словам многих искусствоведов, последним заметным вкладом художника в русское искусство и одновременно завершающей былинную тему в его творчестве<sup>100</sup>. СобираТЕЛЬНЫЙ образ былинного певца, поразившего своей глубиной и «психологией» прославленного русского художника И. Е. Репина<sup>101</sup>, представлен в момент высшего эмоционального напряжения, вещающего картины ожившей древней легенды. О могучем воздействии и эпическом звучании последней можно судить благодаря взволнованной реакции и душевному отклику дружины и юного княжича; кажется, что песне вторит сама стихия природы. Старец, не видящий реальный физический мир одарён, однако, способностью прозревать в глубь веков, а его переданный художником патетический жест словно соединяет земную твердь с беспокойным небом. В композиционном строе картины В. М. Васнецова образ былинного певца-сказителя связывает собой отдельные изобразительные элементы в одно целое, передавая им свою энергию и эпическое звучание.

Схожее композиционное решение – разомкнутый круг – было использовано В. А. Игошевым в программном произведении «Песня старого манси» (1957) (рис. 23). Однако в отличие от В. М. Васнецова, главный герой не собираТЕЛЬНЫЙ и абстрактный образ, а реальное лицо и в то же время «типичный житель северной тайги»<sup>102</sup> – охотник-манси Осип Тасманов. По словам художника, после первого знакомства с Осипом Петровичем его образ «глубоко запал в душу и не давал покоя» и поэтому, собирая материал к картине «Песня старого манси», он решил приехать

---

<sup>100</sup> Моргунов Н. С. Виктор Михайлович Васнецов: Жизнь и творчество. 1848–1926. – М., 1962. С. 361.

<sup>101</sup> Бахревский В. А. Виктор Васнецов. – М., 1989. С. 347.

<sup>102</sup> Игошев В. А. Глазами сердца. – М., 2000. С. 288.



Рис. 22. В. М. Васнецов. Баян. 1910.  
Государственный Русский музей<sup>103</sup>



к нему в стойбище. Старый охотник «как нельзя лучше подходил для центрального образа картины не только своим видом, но и внутренним содержанием, всем своим существом»<sup>104</sup>. «Вечером, когда Осип Петрович взял в руки лежащий на полке в глубине нар санголдап<sup>105</sup> и, положив его на колени, стал играть, сердце моё заколотилось от восторга. Я почувствовал, что нашёл то, что искал, и воображение нарисовало мне законченную картину»<sup>106</sup>.

<sup>103</sup> Портал «Виртуальный Русский музей». URL: [https://rusmuseumvrm.ru/data/collections/painting/19\\_20/zh-4216/index.php](https://rusmuseumvrm.ru/data/collections/painting/19_20/zh-4216/index.php) (дата обращения: 19.09.2022).

<sup>104</sup> Там же. С. 288–289.

<sup>105</sup> Имеется в виду «санквылтап».

<sup>106</sup> Игошев В. А. Указ. соч. С. 289.

Вот как сам В. А. Игошев живописует игру своего героя: «Своим глухим гортанным голосом, как бы вторившим звуку санголдапа, Осип Петрович пел несложный унылый мотив, и я слышал голос ветра, скрип нарт, скользящих по снегу, шум бесконечного леса, слышал голос тайги и писал. Писал и торопился, чтобы успеть уловить неповторимое, поминутно меняющееся выражение лица <...> Во время пения он то низко опускал голову, то резко поднимал её вверх, и его сидящие волосы спадали на лоб и виски живописными прядями»<sup>107</sup>.



Рис. 23. В. А. Игошев. Песня старого манси. 1957.  
Фотофонд Государственного архива Свердловской области<sup>108</sup>

<sup>107</sup> Там же. С. 289–290.

<sup>108</sup> ГАСО. Фотофонд. Ф-1. Оп. 12. Ед. хр. 13423.

В картине «Песня старого манси» представлен образ сдержанного, спокойного в своём выражении северного певца, лишённого не только аффектированного жеста васнецовского сказителя, но и малейшей переключки со своим «первоисточником» – красочным описанием из «Северной новеллы». Может показаться, что «благородная простота и спокойное величие» не только отдельных персонажей, но и всей атмосферы произведения согласуется с привычной художественной практикой соцреализма, часто использовавшей для достижения своих идеологических целей переработанные и оттого безжизненные передвижнические схемы. Однако художник, понимая, как сложно передать средствами живописи «неповторимое, поминутно меняющееся выражение лица», выбрал именно такой момент «изображения прекрасного тела»<sup>109</sup>, когда главный герой только подходит к высшей эмоциональной точке, не искажая благородную стать певца, и не унижая поверхностным решением чуткое на фальшь воображение зрителя.

Кроме указанного выше отличия в выборе главного героя, другие фигуры в произведении В. А. Игошева также имеют реальные прототипы, тогда как практически все герои В. М. Васнецова предстают на полотне в качестве собирательных образов, за исключением юного Владимира Васнецова – сына художника и реальной модели для княжича-отрока. Например, среди изображённых фигур «Песни старого манси» можно узнать Прасковью Аментьеву, чей этюдный портрет под названием «Озорница» был выполнен годом ранее (1956) и ныне находится в Государственной Третьяковской галерее. Сам факт включения в пространство мансийского жилища реальных фигур говорит о составной, вообразимой композиции, дополненной характерными этнографическими атрибутами и бытовыми мотивами. Данное изобразительное решение сближает программную работу советского художника с произведением В. М. Васнецова, хотя у последнего,

---

<sup>109</sup> См. Лессинг Г. Э. Избранные произведения. – М., 1953. С. 445, 468.

с одной стороны, воображаемым пространством для совершаемого действия тризны является эпически окрашенный пейзаж, а с другой – вся атмосфера полотна содержит в себе черты более ирреального и сказочного, чем земного. Следует добавить, что северный певец-сказитель своей игрой так же, как и Баян объединяет других персонажей полотна, ибо они, как верно отмечал мансийский поэт Ю. Шесталов, «погружены в мысли, каждый размышляет о своём»<sup>110</sup>.

По словам автора картины «Мелодия нарсьюха» (1980) (рис. 24) – самобытного художника-ханты М. А. Тебетева, композиция была выполнена «по воображению» и посвящена талантливому земляку, лохоткуртцу Леониду Степановичу Тебетеву»<sup>111</sup>. Л. С. Тебетев – главный герой картины, чей образ выполняет роль смыслового центра: «У собравшихся в предосенний солнечный день радостное настроение. Мелодия хантыйской музыки, которую исполняет на нарсьюхе Л. С. Тебетев, доходит до жилых домов Язовки, люди в нарядной одежде подходят к клубу. И сам музыкант ощущает удовольствие, что в погожий день под открытым небом у реки Оби состоится концерт»<sup>112</sup>. В отличие от предыдущих работ, главная фигура находится внутри образованного слушателями круга, тогда как и В. М. Васнецов, и В. А. Игошев располагают своих сказителей в правой части композиции в качестве главных звеньев общей сюжетной цепи. Подобное расположение не является периферийным и не мешает им выполнять роль своеобразного энергетического центра, задавая своей игрой общий композиционный ритм и вызывая сложное внутреннее движение у присутствующих.

С фотографической, почти протокольной точностью М. А. Тебетев передаёт сельский ландшафт, Язовский клуб, выписывает

---

<sup>110</sup> Народный художник СССР, Владимир Александрович Игошев. Живопись. Каталог выставки к 70-летию со дня рождения. – М., 1993. [б. с.].

<sup>111</sup> Тебетев М. А., Фёдорова Н. Н. Указ. соч. С. 74.

<sup>112</sup> Там же. С. 74.

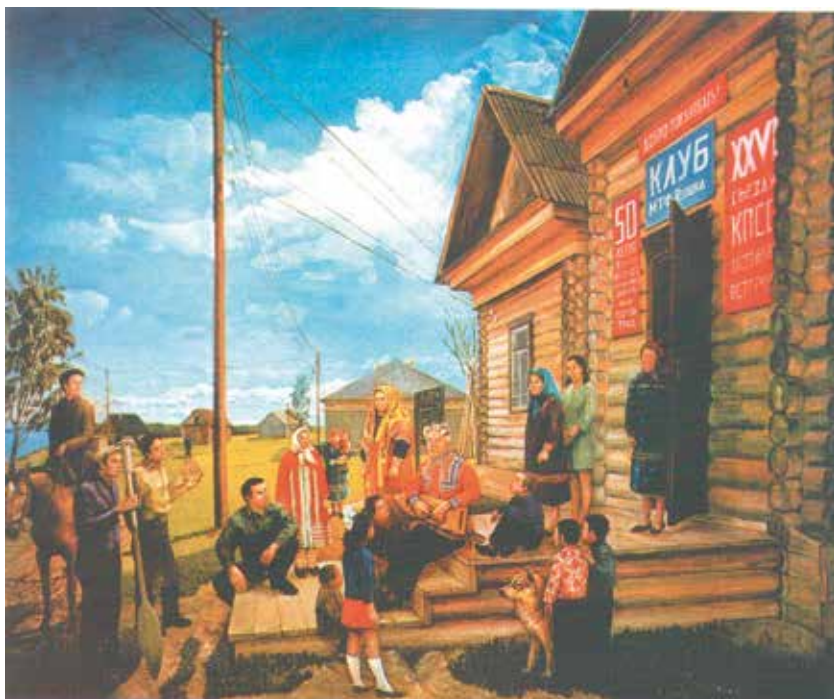


Рис. 24. М. А. Тебетев. Мелодия нарсьюха. 1980.  
Ливадийский дворец-музей<sup>113</sup>

лозунги предстоящих праздников («XXVI съезду КПСС», «50-летию Ханты-Мансийского округа...»), а также обнаруживает неподдельное внимание к малейшим деталям, отображая внешний облик собравшихся «в предосенний солнечный день» работников фермы. Можно предположить, что условности воображаемой композиции картины «Мелодия нарсьюха»

<sup>113</sup> Государственный каталог Музейного фонда РФ. URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=13959895> (дата обращения: 18.09.2022).

автор стремился восполнить за счёт тщательно переданного реального места, наводнив его типичными персонажами. Что касается фигуры певца-сказителя – «музыканта в красной рубахе, украшенной хантыйским орнаментом»<sup>114</sup>, то как и в «Баяне» и в «Песне старого манси» она объединяет собой других участников композиции в едином действии. Однако являясь композиционным центром, образ северного певца в произведении М. А. Тебетева по сравнению с более ранними вариантами указанных нами работ не несёт патетической значительности и лишён экспрессивной динамики чувств, а напротив, обнаруживает в себе ещё большую статику и неподвижность. Он уже не испуганно декламирует, как васнецовский сказитель-медиум, но и не сдержанно поёт «несложный унылый мотив», подобно игошевскому герою. Передача скульптурной застылости и отсутствие разработанной психологической программы портретируемых (в силу известного несовершенства техники исполнения) нами видится и в других работах М. А. Тебетева, посвящённых северным певцам-сказителям: «Портрет заслуженного работника культуры РСФСР А. А. Ангашупова» (1971), «Мелодия торсаптыюха» (1988) и др.

---

<sup>114</sup> Тебетев М. А., Фёдорова Н. Н. Указ. соч. С. 74.

**Проблемы стиля: Север в контексте творческой эволюции художника Г. С. Райшева**

*а) Теория Г. С. Райшева*

Для того, чтобы осветить сложную проблему формообразования в творчестве Геннадия Степановича Райшева (1934–2020), и тем самым приблизиться в понимании его системы художественных образов, посвящённых Северу, обратимся к авторским рассуждениям. Последние свидетельствуют о том, что хантыйский самобытный мастер – теоретизирующий художник.

Американский исследователь Эндрю Уигет сравнивая художников М. А. Тебетева и Г. С. Райшева отмечал у первого прева-лирование механического воспроизведения «статичных форм» в духе «традиционного», т. е. подражательного и стереотипного реалистического искусства, тогда как у второго – не нарочитое копирование, а «схватывание самых элементарных культурных форм», составляющих «визуальный алфавит хантыйской культуры», из которых он создаёт «свой собственный художественный язык», передаёт «уникальное видение того, что значит быть ханты и видеть, как ханты»<sup>115</sup>. По словам другого исследователя – отечественного искусствоведа Г. В. Гольнец, в графических и живописных произведениях Г. С. Райшева «Север заговорил своим языком»<sup>116</sup>.

---

<sup>115</sup> Уигет Э. Индигенный художник и традиция: искусство Геннадия Райшева в контексте индигенных художественных традиций // Геннадий Райшев: Культурный ландшафт. Диалоги в пространстве и времени: материалы Всеросс. науч.-практ. конф. – Ханты-Мансийск, 2020. С. 36.

<sup>116</sup> Гольнец Г. В. Музыка пространств // Геннадий Райшев. Хантыйские легенды. – Свердловск, 1991. С. 8.



Однако сам язык данных произведений необыкновенно сложен, что не раз констатировали многие исследователи творческого пути хантыйского мастера: его невозможно отнести ни к привычным формулам традиционного реализма, ни к многочисленным системам авангардистских направлений XX века<sup>117</sup>. Если М. А. Тебетев, обращаясь к теме воссоздания утраченного Дома буквально «реконструирует» его до самых, на первый взгляд, незначительных подробностей, передавая в жизнеподобном ключе знакомый и повседневный облик окружающего пространства среднеобских ханты, то в основе творческого метода Г. С. Райшева – не копирование природы, а «условно решённая новая реальность»<sup>118</sup>. Зритель райшевских картин и сам должен быть творцом новой реальности, по-настоящему жить, чувствовать и двигаться в картине, а не довольствоваться «манной кашей механического натурализма». «Неопытный человек, который не обращается к себе, сравнивает изображение с фотографиями природы. Но фотография природы – это документ природы, она не отражает наших чувств. И этим простой зритель отличается от гениального зрителя и художника»<sup>119</sup>. Под «обращением к себе», художник подразумевал не менее сложный способ постижения своего «внутреннего видения», ибо само творчество – «это грандиозная работа по углублению в себя»<sup>120</sup>. Без постоянной внутренней работы, без достаточного опыта самонаблюдения невозможно увидеть «правду существа», скрытой от нас за внешним и удивительно изменчивым покровом действительности. В противном случае останется лишь довольствоваться натуралистически сделанными красивыми картинками, блокирующими плодотворную работу воображения.

---

<sup>117</sup> Герчук Ю. Возможность жить в картине // Геннадий Райшев: Живопись. Графика. – М., 1998. С. 21.

<sup>118</sup> Райшев Г. С. Отчего мучается художник: вопросы творчества. – Советский, 2008. С. 28.

<sup>119</sup> Геннадий Райшев: диалог со зрителем. Беседы в мастерской художника. Ч. III. – Ханты-Мансийск, 2002. С. 19–21.

<sup>120</sup> Там же. С. 28.

Наши рассуждения свидетельствуют об определённом отношении Г. С. Райшева к идее мимезиса. Под последней он понимает бездумное и пустое «ремесленничество», «академизм», «механическое видение», для которого остаются недоступными «неизобразительные», т. е. визуально невоспроизводимые явления – музыка, ритмика, абстрактные состояния движения. Художник указывает, также, и на такие состояния и явления мира, которые невозможно воплотить на полотне в «безусловной, натуралистической форме»: «Никогда ты не достигнешь той удивительной простоты и того необыкновенного симфонического звучания. Будет просто подражание натуре, когда ты не сможешь вставить свободных ритмов, свободных цветов»<sup>121</sup>. Другими словами, природу нельзя копировать или повторять, а можно только воспроизводить о ней воспоминания с помощью знаковой, предельно условной и обобщённой формы, в соответствии со своим «внутренним зрением». Обобщить – значит увидеть природу в её правде.

По мнению Г. С. Райшева, любой художник делает выбор между ремесленником, механически срисовывающим внешний облик вещей и поэтому лишённым подлинного духа созидания, и творцом «материи из красок», уподобляясь в изобразительном акте самому Богу. «Я мог бы быть очень хорошим художником-ремесленником, которого бы просто на руках носили. Я мог бы делать чудесные натуралистические вещи. Но мне это неинтересно и мало благодарно в будущем, потому что ничего не прибавляет в этом мире. Ведь люди сами по себе – очень интересные. Человек богат своим внутренним миром. Так зачем тратить время на пустые натурные зарисовки?»<sup>122</sup>. Художник-копиист, по остроумному замечанию хантыйского мастера, подобен тому композитору, который вынужден «тащить своё пианино

---

<sup>121</sup> Геннадий Райшев: диалог со зрителем. Ч. I. С. 25.

<sup>122</sup> Геннадий Райшев: диалог со зрителем. Ч. III. С. 36.

в сад, чтобы буквально воспроизвести птичий гомон»<sup>123</sup>. Однако подражать соловью это одно, а написать музыку соловья – существенно иное<sup>124</sup>. Поэтому совсем не удивительными кажутся слова Г. С. Райшева о том, что он не относит себя к «художникам в традиционном понимании этого слова»<sup>125</sup> (т. е. к профессиональным ремесленникам и копиистам), а является, в первую очередь, человеком, родившемся в природе, а значит способным понимать её внутренние законы и создавать собственное живое пространство на холсте. Но тут возникает следующий вопрос: каким образом понимание природы может привести к созданию «новой художественной реальности» в том случае, когда отрицается простое «копирование»? Ибо сама природа, её объективная картина во всей своей многомерности конкретно-чувственных явлений может быть верно передана с помощью реального художественного образа, тогда как в случае применения чистой абстракции мы не приближаемся к сердцевине бытия, а, напротив, отдаляемся от неё в своей интеллектуальной рефлексии.

Как будто предугадывая подобную постановку вопроса, Г. С. Райшев обращается к понятию «художественное видение», вкладывая в него философски-метафизическое содержание. Так, описывая свою работу «Ласковое солнце» (1983), автор указывает на такие невидимые и непостижимые состояния мира, способные посредством изобразительного начала открыть в нас, а именно в глубине нашего сознания, некое «внутреннее окошко». Если художник-копиист, отображая внешнюю реальность никогда не заметит его, а значит не услышит и речь самого бытия, то настоящий творец благодаря «внутреннему видению» сможет в согласии с законами природы передать малейшие звуки, ритмы и абстрактные модусы движения. «Изображённое окно – только в нашем внутреннем видении. Я <...> интерпретирую его как

---

<sup>123</sup> Там же. С. 102.

<sup>124</sup> Геннадий Райшев: Живопись. Графика. – М., 1998. С. 64.

<sup>125</sup> Геннадий Райшев: диалог со зрителем. Ч. I. С. 15.

окно концентрированного взгляда на мир, в котором сохраняется простое восприятие вещей. Но оно – воображаемое. Однако, как и всякое воображаемое, имеет под собой абсолютно реальные предметы и явления»<sup>126</sup>.

«Внутреннее видение» невозможно сконструировать рациональным способом, руководствуясь одним только знанием, так как оно по своей сущности – интуитивно. Проявляемый целый комплекс интуитивных ощущений, связанных с «прошлой жизнью», служит доказательством того, что «внутреннее видение» (или «чутьё», «глубинный взор») художника считается верным, и что передаваемый мир на полотне может быть правдивым. Тем самым, картина является не только воспроизведением личного видения мастера, но и результатом выражения «предкового ощущения». Уже упомянутое нами «внутреннее углубление» ведёт к достижению «предковых ощущений», осознанию своих «корней», а сам художник, чьё видение проецируется по некоему «генетическому самописцу», может смело заявить: это не я рисую, а моя «генетическая память»<sup>127</sup>.

В своих работах Г. С. Райшев пытается ответить на поставленный им же главный вопрос: «возможно ли такое изображение, которое точно отражает наши внутренние состояния»<sup>128</sup>. Но так данные состояния обусловлены собственным восприятием, а сама натура, её чувственно-материальное богатство сводится к крайне абстрактным мотивам, то художник вынужден в целях понимания зрителем своих произведений обращаться к «символической» или «знаковой форме», которая, по его мысли, должна способствовать переходу в единое поле ассоциаций. «Только ремесленник делает всё и жаждет многого. А творческий человек, художник, поэт, многое оставляет за пределами изображения <...> Всё очень просто. И такая простота может

---

<sup>126</sup> Там же. С. 19.

<sup>127</sup> Там же. С. 35, 39.

<sup>128</sup> Геннадий Райшев: диалог со зрителем. Ч. III. С. 36.

вызывать множество различных ассоциаций, если человек наделён воображением»<sup>129</sup>.

Следует добавить, что реальные формы действительности берутся, по мнению Г. С. Райшева, не столько как первичный материал для дальнейшего синтезирования в голове создателя, ибо художник «не занимается переводом живой природы в рамку», сколько в форме абсолютного впечатления: «В конечном счёте живое ощущение природы переходит в условное изображение, минуя конкретную форму бытования предмета»<sup>130</sup>. Например, если говорить о работе «Глаза зырянки» (триптих «Зырянский праздник», 1980) (рис. 25), то странная, сюрреалистическая форма образуется вследствие взятого абсолютизированного впечатления от «праздничной зырянской жизни», где даже конкретные, «натурные» детали (нарты, дом, некоторые атрибуты национальной одежды) подчинены общей логике абстракции. Переданная сценка из жизни северного народа будто очищена от своей эмпирической «формы бытования» в пользу выбранной условности.

Выбор художником для интерпретации своего творчества понятия «внутреннее видение», и, главное, использование его в качестве исходного теоретического принципа в художественной практике, с одной стороны, и критика подражания как пустого «ремесленничества» – с другой, вовсе не случайны в контексте отечественной и зарубежной культуры XX века. По мнению многих теоретиков западного искусствознания, мимезис, понимаемый ими как культ иллюзорного жизнеподобия, после появления фотографии должен был, наконец, развенчан и отброшен, тогда как художник мог стать свободным творцом, думать прежде всего об экспериментах над изобразительной формой,

---

<sup>129</sup> Геннадий Райшев: диалог со зрителем. Ч. I. С. 64–65.

<sup>130</sup> Геннадий Райшев: диалог со зрителем. Ч. III. С. 97, 122–123.



Рис. 25. Г. С. Райшев. Глаза зырянки.  
Триптих «Зырянский праздник».  
1980. Государственный художественный музей<sup>131</sup>



вплоть до её полного разложения и нового синтеза<sup>132</sup>. Другими словами, воспроизводилась давняя, известная с Античности «диалектическая антиномия» творчества и подражания, т. е. проблема «взаимоотношения “я” и мира, спонтанности и рецептивности,

<sup>131</sup> Государственный каталог Музейного фонда РФ. URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=11667309> (дата обращения: 05.03.2023).

<sup>132</sup> Арсланов В. Г. Теория и история искусствознания. Античность. Средние века. Возрождение. – М., 2015. С. 54.

материала и формообразующего начала», субъекта и объекта<sup>133</sup>, но которая решалась в пользу выражения активной воли первого (т. е. субъективного) полюса в ущерб собственной изобразительной логике и потенциальной зеркальности второго. Учитывая данную проблематику, мы сможем понять и объяснить «полистилизм» и «полифоничность» авторского стиля Г. С. Райшева<sup>134</sup>, его движущие изобразительные принципы.

### *б) Методы работы Г. С. Райшева*

По словам Г. С. Райшева, «чтобы судить о художнике, надо понимать, как он работает»<sup>135</sup>. Как работал сам мастер, и каких принципов он придерживался, когда создавал свои полотна?

Г. С. Райшев исходил из своих внутренних установок, отвергая «натурные зарисовки», мало чего добавляющие в нашем мире. По его мнению, наша «художественная память» – это бесценный резервуар, в котором уже всё есть, всё когда-то прожитое и прочувствованное, и благодаря его использованию мы приходим к простым изобразительным решениям. Мастер, слушая свой внутренний голос, не «вымучивал» образ, т. к. он будто сам себя строил<sup>136</sup>. Например, в картине «Весенний снег. № 1» (1979) (рис. 26), художник отвлекается от иллюзорных эффектов пространства, от тех подробностей «фотографического изображения», которые, по его мнению, могли бы заслонить сущность образа, а именно – «проживание материи весеннего света»: «Только вначале кажется, что работа – никакая. Но если присмотреться, то она начинает напоминать очень многое о прошедшей жизни. Это и есть та сама

---

<sup>133</sup> Панофски Э. IDEA. К истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма. – СПб., 2002. С. 35, 36.

<sup>134</sup> Фёдорова Н. Картина мира Геннадия Райшева // Геннадий Райшев. Живопись. 1960–2010-е годы: Альбом. – Екатеринбург, 2014. С. 17.

<sup>135</sup> Геннадий Райшев: Живопись. Графика. – М., 1998. С. 115.

<sup>136</sup> Геннадий Райшев: диалог со зрителем. Ч. III. С. 24.

художественная память»<sup>137</sup>. Отказ от непосредственных натуральных зарисовок и обращение к ассоциациям «художественной памяти» позволяет Г. С. Райшеву передавать важную для зрителя информацию практически «не рисуя, а используя лишь контрасты света, определенные цветовые ритмы, создающие более свободную, более обширную, светящуюся картину»<sup>138</sup>.



Рис. 26. Г. С. Райшев. Весенний снег. № 1. 1979.  
Государственный художественный музей<sup>139</sup>



<sup>137</sup> Геннадий Райшев: диалог со зрителем. Ч. I. С. 39.

<sup>138</sup> Там же. С. 39.

<sup>139</sup> Государственный каталог Музейного фонда РФ. URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=20320540> (дата обращения: 06.03.2023).



Таким образом, следование концепции «внутреннее видение» и отказ от «копирования» обусловило собой особое, «нетрадиционное» отношение Г. С. Райшева к этюдам – целой многовековой практики, без которой немислима работа тех, кто придерживается, по словам известного художника Аркадия Пластова, реалистического метода в живописи<sup>140</sup>. Если для хантыйского мастера воспоминания о природе оживают и возбуждают образность благодаря оставленным «заметкам» в нашей памяти, то для А. Пластова, напротив, её скудные запасы не смогут восполнить непосредственное богатство природы, «спасительную правду её подсказа» без систематического и постоянного обращения к этюдной практике<sup>141</sup>. О важности натуральных зарисовок и ненадёжности памяти говорил, например, художник В. А. Игошев, вспоминая заветы своего учителя И. И. Урядова: «Ни на минуту не выпускайте из рук карандаша и альбома, рисуйте всё, что привлекает ваше внимание, везде и во всяких условиях. На надейтесь на память. Зарисуете – запомните навсегда, а не зарисуете – забудете и, когда будет нужно для работы, уже не вспомните»<sup>142</sup>.

Своеобразное отношение Г. С. Райшева к этюдам состоит в том, что они в большей степени «музыкальные» вариации, характеризующие работу авторской фантазии, чем зафиксированные наблюдения живой действительности. В своих этюдах («Композиция с этюдными работами», 1970–1980) (рис. 27) хантыйский художник идёт тем же путём обобщения и условности, что и в картинных композициях. Так, в работе «Цветёт шиповник» (1977) Г. С. Райшев подчёркивал важность участия живой природы «напрямую», в отличие от этюдной изобразительности, когда человек может прийти и написать лишь кусочек пейзажа<sup>143</sup>.

---

<sup>140</sup> Пластова Т. Ю. Аркадий Пластов. «От этюда к картине»: статьи, воспоминания, материалы. – М., 2018. С. 202.

<sup>141</sup> Там же. С. 205.

<sup>142</sup> Шаповалов Я. Я. Владимир Александрович Игошев. – Свердловск, 1960. С. 7.

<sup>143</sup> Геннадий Райшев: диалог со зрителем. Ч. III. С. 46.

Для него является главным осознание того, что он хочет выразить, т. е. «осмысленная реальность», которая была бы недостижима при использовании этюдов с натуры. Интересно, что тот же Аркадий Пластов ищет спасение от «бездушного, зеркального натурализма», наоборот, в актуализации творческих возможностей этюдов, ведущих «вернейшей тропой к постижению внутренней сущности и строя вещей, к умению найти в жизни самое главное, самое организованное, типическое и нужное, то зерно бытия, без которого нет настоящего искусства»<sup>144</sup>.



Рис. 27. Г. С. Райшев. Композиция с этюдными работами. 1970–1980. Собрание автора<sup>145</sup>

<sup>144</sup> Пластова Т. Ю. Указ. соч. С. 203.

<sup>145</sup> Геннадий Райшев. Живопись. 1960–2010-е годы: Альбом. – Екатеринбург, 2014. С. 96–97.

Что касается картин из серии «монументальных видений», то они, по словам художника написаны в технике *a la prima*, буквально на одном дыхании, но в то же время отличаются внутренней продуманностью: «Дальше идёт письмо, которое нельзя предугадать, но ощущение – что должно быть первым, что вторым, что третьим в этом движении, – должно быть точным. Каждый кусок завершается сразу в движении снизу-вверх и, расширяясь, до самых краёв. Когда ритм кончается, я кончаю работу. Если я не вижу продолжения в ритме, то его не сочиняю, я его и не умею сочинять, это должно приходиться, как в природе»<sup>146</sup>.

В другом месте Г. С. Райшев говорит следующее: «Холст – это и есть пространство. А себя я представляю маленьким в этом большом пространстве холста и двигаюсь, как в жизни, как на охоте. Если иду вперёд от нижнего края холста, то вижу картину впереди, слева и справа. Написал – пошёл дальше, ещё дальше. И так до верхнего края холста»<sup>147</sup>. «Я двигаюсь, вижу и всё, что замечаю хорошего, всё, что укладывается в общую гармонию, всё это я устраиваю в картине и не переделываю ничего. Это одно из условий – двигаться, не переделывая»<sup>148</sup>. Таким образом, монументальные композиции Г. С. Райшева, с одной стороны, являются результатом спонтанного, интуитивного «движения внутри холста», не терпящего остановок и переделок, дабы не уничтожить целостного впечатления, а с другой – предельно сконструированы, «прожиты» и продуманы, где каждая часть должна правильно компоноваться с ансамблем других частей.

Проблема гармоничного воплощения отражённого бытия на полотне решается путём равновесного сочетания двух начал – пространства и предмета. Поэтому, по мнению художника,

---

<sup>146</sup> Геннадий Райшев: Живопись. Графика. – М., 1998. С. 41.

<sup>147</sup> Герчук Ю. Возможность жить в картине // Геннадий Райшев: Живопись. Графика. – М., 1998. С. 23.

<sup>148</sup> Геннадий Райшев: диалог со зрителем. Ч. III. С. 102.

было бы неправильно применять к его произведениям оценочный критерий – «хорошо или плохо», так как речь должна идти только о достижении им уравновешенности композиционного целого. В подобных рассуждениях несложно разглядеть формалистическую логику, характерную для художественных течений XX века: синтез объективного и субъективного полюсов в творческой практике может быть достигнут сугубо формальными моментами (правильное соотношение предмета и фона), тогда как идея мимезиса, понимаемая как «механическое видение» и фотографическое воспроизводство внешней реальности – отрицается как нечто чужеродное, разрушающее подлинно-созидающую роль формообразования. По словам Г. С. Райшева, его монументальные пейзажи представляют собой «снятые монограммы с внутреннего видения пространства»<sup>149</sup>, которые необходимо уложить на плоскости холста при помощи метода условности, т. е. следовать по пути заполнения предметами фона, чтобы в картине было достигнуто равновесное состояние пространства.

*в) Эволюция стиля Г. С. Райшева:  
от изобразительных систем к истокам*

К ментальным, личностным и общекультурным основаниям, предопределившим творческие искания Г. С. Райшева, многие исследователи относят генетическую двукультурность («генетический опыт предков»), впечатления детства, связанные с познанием природы и традиционной культуры, встречу с будущим духовным наставником А. С. Знаменским, широкое гуманитарное образование, профессиональные уроки изобразительной грамоты и возможность автономного изучения истории искусств

---

<sup>149</sup> Геннадий Райшев: диалог со зрителем. Ч. I. С. 32.

в музеях страны (включая произведения художников-авангардистов XX века)<sup>150</sup>. Хантыйский художник убеждён, что многое («первоувидение») уже дано с рождения нашими родителями-предками, а именно «чувство света, пространства, глазомер, ориентация, свет и цветосозерцание и т. д.»<sup>151</sup>. Творческая задача заключается в развитии данного «первоувидения», плодотворно используя художественно-пластический арсенал разных изобразительных систем, не теряя, при этом, самостоятельности и природной самобытности. «Когда ты знаешь, что в ряду изобразительных возможностей это стоит вот здесь, то ими можно пользоваться сознательно, не оглядываясь ни на один авторитет <...> Когда человек свободен, то он на основании знания может проявлять заложенные в нём способности, <...> чувствовать и осознавать пространство и время и компоновать в условном пространстве холста ... И внести туда душу, внести сущность, внести поэтику, внести первокирпичики ощущений»<sup>152</sup>.

В основе эволюционной динамики творчества Г. С. Райшева лежит всеобъемлющий синтез различных стилей и направлений конца XIX–XX вв. («импрессионизм», «постимпрессионизм», «фовизм», «экспрессионизм»), художественных традиций культуры обских угров (орнамент, традиционная скульптура), а также изобразительных решений графического языка, адаптированных в рамках живописных произведений.

Стилевая эволюция Г. С. Райшева, по верному замечанию Г. В. Голынец, напрямую связана с художественными процессами

---

<sup>150</sup> Чирков В. Ф. Сибирский ландшафт. От реального к формальному (к истокам творчества Геннадия Райшева) // Геннадий Райшев: Культурный ландшафт. Диалоги в пространстве и времени: матер. Всеросс. науч.-практ. конф. – Ханты-Мансийск, 2020. С. 64; Фёдорова Н. Картина мира Геннадия Райшева // Геннадий Райшев. Живопись. 1960–2010-е годы: Альбом. – Екатеринбург, 2014. С. 14; Лазарева Л. Г. Страна Югория в творчестве Геннадия Райшева: исследование изобразительного стиля художника. – Ханты-Мансийск, 2003. С. 3.

<sup>151</sup> Райшев Г. Художник, пространство и время // Геннадий Райшев. Живопись. 1960–2010-е годы: Альбом. – Екатеринбург, 2014. С. 18.

<sup>152</sup> Геннадий Райшев: Живопись. Графика. – М., 1998. С. 73.

в отечественном искусстве последней трети XX века, а само начало творческого пути будущего самобытного мастера пришлось на время «оттепели»<sup>153</sup>. Именно тогда появилась возможность изучения художниками некогда запретных, «не реалистических» традиций авангарда, заметно сказавшихся в их дальнейших поисках обновления пластического языка, назревших ещё в 1950-е годы. Как писал В. А. Ляняшин, «в искусство возвращался не только остановленный на лету авангардный и околоавангардный опыт – возвращался утраченный, казалось бы, навсегда дух творческой независимости»<sup>154</sup>.

Г. С. Райшев серьёзно и внимательно осваивал стилевые особенности ранее неизвестных для него живописцев из коллекции Эрмитажа: «Рерих учил пантеистическому восприятию природы, понимаю слитности с ней истории человечества. Врубель помог найти изобразительное воплощение фантастических образов, незримое сделать зримым. Чюрлёнис – постичь “соединенность звука, движения и цвета” <...> В завоеваниях фовизма северный художник обнаружил подкрепление своему стремлению к плоскостности <...> Но матиссовская программа избавления человека искусством от тревог и волнений оказалась чужда Райшеву. Свойственный ему драматизм и социальная чуткость, отзывчивость к людским страданиям влекли его к Ван Гогу и немецким экспрессионистам»<sup>155</sup>. Экспрессионистическая тенденция 1960-х годов в творчестве начинающего художника органично перекликалась с эстетической программой «сурового стиля», её манифестацией неприкрашенной правды

---

<sup>153</sup> Голынец Г. В. Земля и небо в творчестве Геннадия Райшева // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. 2022. Т. 1. № 3 (12). С. 111.

<sup>154</sup> Ляняшин В. А. От «осознанной необходимости» к «оттепели» – этапы большого пути // Научные труды. Проблемы развития отечественного искусства. Январь/март. 2016. С. 166.

<sup>155</sup> Болотов И. (псевд. Г. В. Голынец). Живопись малочисленных народов Российского Севера // Югра. № 6. Июнь 1993. С. 12–13.

жизни в соответствующих аспектах художественной формы: «крупный план» и нарочитая плоскостность, фронтально развёрнутая композиция с острыми линейными ритмами, чёткость контурных очертаний, конструктивная лепка формы, колористическая сдержанность, изредка акцентированная цветовыми пятнами<sup>156</sup>. Постепенное нарастание экспрессионистических тенденций деформировало натуру, нивелировало пространственные, «иллюзионистические» эффекты, всё больше утверждая плоскостной принцип организации картин.

В этюдной работе «Облас. Красный закат в Чеускино» (1965) (рис. 28) ещё чувствуется стремление молодого художника передать впечатление тихого, догорающего летнего вечера, следуя всем академическим правилам работы на пленэре. В другом небольшом произведении «Вид на деревню Сивохребт» (1967) (рис. 29) ясно и отчётливо воспроизведена глубина пространства; крупно выделенные массы, ассоциирующиеся со стихиями воды и неба не диссонируют с проработкой отдельных деталей. Тем не менее уже здесь задействовано композиционное членение пространства горизонтальными ярусами, будто задающими собой внутренний ритм, а колористическое решение поражает сочетанием отдельных цветов, придающих всему изображению несколько фантастический эффект. Аналогичные изобразительные решения можно проследить в работе «Трава волнуется» (1967).

Бурная стихия пастозных мазков, контраст грубой фактурности деревьев и обобщённо переданной среды, густо положенные тени и всполохи интенсивно звучащих цветов – всё это характеризует полотно «Сосны на сопке» (1967) (рис. 30). В напряжённой

---

<sup>156</sup> Орлов И. И., Козорезенко П. П. Поиск светской иконографии художественного образа «идеального» героя в советской живописи 60-х годов XX столетия // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. 2021. № 4. Ч. 1. С. 28.



Рис. 28. Г. С. Райшев. Облас. Красный закат в Чеускино. 1965. Собственность автора<sup>157</sup>

<sup>157</sup> Геннадий Райшев. Живопись. 1960–2010-е годы: Альбом. – Екатеринбург, 2014. С. 27.





Рис. 29. Г. С. Райшев. Вид на деревню Сивохреbt. 1967.  
Государственный художественный музей<sup>158</sup>

по колориту картине «Зов природы» (1967) экспрессионистическое звучание разных оттенков красного в сочетании с чёрным, будто насильно удерживаемых внутри жёстких границ графических контуров, выражает буйство и неукротимость странных существ, сплётшихся в неразрывном клубке. Своеобразное течение сибирской жизни в «экспрессивном состоянии», по словам Г. С. Райшева, и ритмически уложенная предметная разноголосица, отражены в картине «Дуги» (1968): «Заря, дуги... предметы наезжают друг на друга, экспрессивно друг с другом взаимодействуют. Экспрессия шла изнутри, и если бы её не было, выдумать её было бы просто невозможно, я ощутил её в жизни»<sup>159</sup>.

<sup>158</sup> Государственный каталог Музейного фонда РФ. URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=13303416> (дата обращения: 06.03.2023).

<sup>159</sup> Геннадий Райшев. О своих работах // Геннадий Райшев: Живопись. Графика. – М., 1998. С. 117.

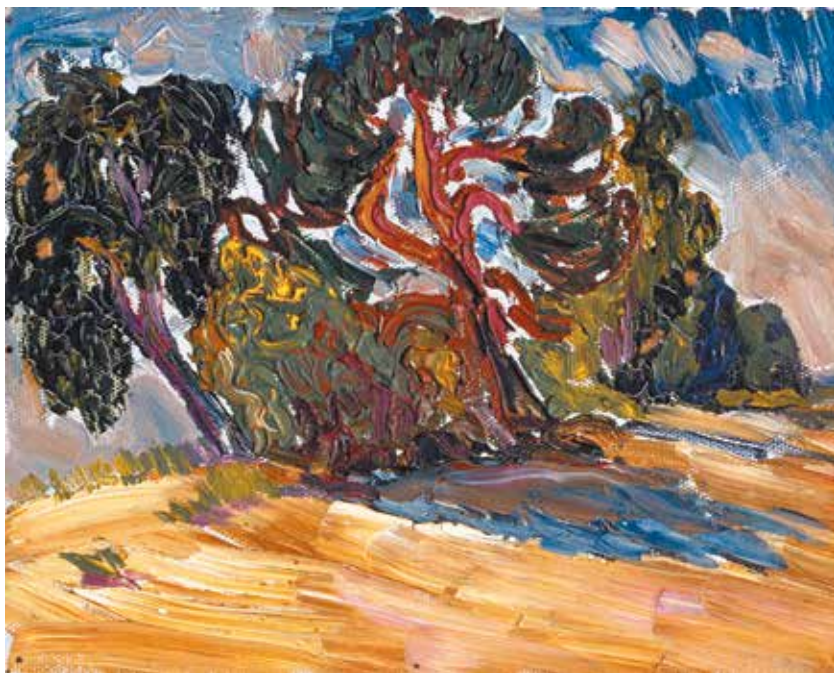


Рис. 30. Г. С. Райшев. Сосны на сопке. 1967.  
Государственный художественный музей<sup>160</sup>

Очень часто художник обращался к стилистике отдельных знаковых художников конца XIX – начала XX вв. Такие изобразительные свойства как «декоративность, обобщённость цветовых пятен, контрасты Матисса»<sup>161</sup> прослеживаются в работе «Мужики в бане» (1968). Интенсивное звучание открытых

---

<sup>160</sup> Государственный каталог Музейного фонда РФ. URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=7103493> (дата обращения: 06.03.2023).

<sup>161</sup> Гольнец Г. В. Музыка пространств // Геннадий Райшев. Хантыйские легенды. – Свердловск, 1991. С. 12.

цветов и плоскостное решение в духе фовистов можно выявить в произведении «Сеновозы» (конец 1960-х). Ещё раньше, а именно в 1962 году, Г. С. Райшев выполнил свой автопортрет, подражая Сезанну. Элементы подражания Ван Гогу, проявленные прежде всего в передаче «моторики движения» для утверждения сущности увиденного, относятся к картине «Стайка. Сани. Сивохребт» (1967) (рис. 31). Именно в ней, по словам мастера, он «перешёл границу подражания и начал движение по самой жизни, по самой материи»<sup>162</sup>.

По словам исследователей, во многом качественные, но ещё не вполне самостоятельные работы Г. С. Райшева 1960-х гг. отличались натурным видением, пониманием неограниченных изобразительных возможностей композиции и цвета, что свидетельствовало об усвоении художником ведущих тенденций искусства данной эпохи<sup>163</sup>.

В конце 1960-х и в начале 1970-х гг. логика экспрессионизма с её деформацией живой природы и дематериализацией в сторону ещё большей условности приводила к необычным, нетрадиционным изобразительным решениям. В произведении с говорящим названием «Видение» (1971) (рис. 32) некогда удерживаемая энергия цвета буквально вырывается из тесных границ формы, растекаясь по плоскости холста большими аморфными пятнами. И если данная работа приближалась к стилистике абстрактного экспрессионизма, то созданное в том же году произведение «Сломанные нарты» (рис. 33), несмотря на минорную окраску выбранной темы и передачу «образа разрушения жизни на заиндевевшей северной земле» удивляло, напротив, своим органичным структурированием и отстранённой по отношению к сюжету цветовой гаммой.

---

<sup>162</sup> Геннадий Райшев. О своих работах // Геннадий Райшев: Живопись. Графика. – М., 1998. С. 117.

<sup>163</sup> Герчук Ю. Возможность жить в картине // Геннадий Райшев: Живопись. Графика. – М., 1998. С. 21.



Рис. 31. Г. С. Райшев. Стайка. Сани. Сивохребт. 1967.  
Государственный художественный музей<sup>164</sup>

Г. С. Райшеву было важнее передать алюминиевой краской фактуру холода, чем отразить в критическом ключе острую социально-культурную проблему. Тем самым, наметившаяся трансформация затрагивала не только отдельные элементы изобразительного языка, но и сам сюжет, а точнее – способы его представления: от конкретно-бытового и повествовательного освещения

<sup>164</sup> Государственный каталог Музейного фонда РФ. URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=12390685> (дата обращения: 09.03.2023).



Рис. 32. Г. С. Райшев.  
Видение. 1971.  
Государственный  
художественный музей<sup>165</sup>

<sup>165</sup> Государственный каталог Музейного фонда РФ. URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=12390748> (дата обращения: 09.03.2023).





Рис. 33. Г. С. Райшев. Сломанные нарты. 1971.  
Тюменское музейно-просветительское объединение<sup>166</sup>

<sup>166</sup> Государственный каталог Музейного фонда РФ. URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=4016752> (дата обращения: 09.03.2023).

художник переходил к отвлечённо-философскому измерению, всё больше акцентируя своё внимание на ассоциативном начале. «Драматизм уходил вглубь, публицистичность уступала место сложной ассоциативности, за переживанием и бедами близких людей вставали глобальные проблемы. Искусство художника наполнилось общечеловеческим смыслом»<sup>167</sup>. Стоит добавить, что в причудливом мире райшевских полотен появляются странные персонажи, поражающие своим фантастическим обликом и заострёнными характеристиками, в результате использования таких художественных приёмов как гипербола, ирония, метафора и гротеск («Сон Власа в конюшне», 1967; «Глухари», 1967; «Утки. Вечер», 1970).

Эволюция творчества Г. С. Райшева от экспрессионизма 1960-х гг. к символизму более поздних этапов, была непосредственно связана, как верно заметил Ю. Герчук, с открытием «иночного образного мира», так как с утверждением нового отношения к пространству и объёму, плоскости и её ритмической организации выявлялось и авторское «восприятие человека и природы в их взаимодействии и слиянии»<sup>168</sup>. Закономерное движение ко всё более обобщённой, знаковой форме обуславливалось возвращением к своим национальным истокам и некогда утраченным началам. Стилевой синтез и во многом поверхностное подражание знаковым фигурам и художественным течениям конца XIX – начала XX вв. (по словам хантыйского мастера – «бессознательный перенос стиливых особенностей»), были переосмыслены вследствие обретения одухотворяющего содержания, благодаря которому открылись перспективы нового плодотворного

---

<sup>167</sup> Болотов И. (псевд. Г. В. Голынец). Живопись малочисленных народов Российского Севера // Югра. № 6. Июнь 1993. С. 15.

<sup>168</sup> Герчук Ю. Возможность жить в картине // Геннадий Райшев: Живопись. Графика. – М., 1998. С. 22.

синтеза и творческого формообразования. «Я знаю, на какой земле я родился, как первый луч солнца меня осветил, дал собственное зрение видеть кругом. То, что встретило меня в этой жизни, стало источником любви <...> Это – основа, на которую можно опереться в творчестве»<sup>169</sup>.

В качестве источника для нового синтеза, кроме уже обозначенных изобразительных элементов других стилей и течений, следует назвать особенности графического языка, модифицированные в рамках живописного пространства. Именно графика являлась творческой лабораторией художника для формалистических экспериментов и именно благодаря ей представляется возможным увидеть «процесс превращения натуры в условную ритмизированную форму»<sup>170</sup>. Среди качеств, перешедших с графической поверхности на живописную, Ю. Герчук называет колебательное движение вдоль плоскости чередующихся цветовых элементов – чёрного и белого (для Райшева два цвета – «это всегда гармонично», т. к. они проще соединяются и смотрятся<sup>171</sup>); орнаментально организованные ритмы, которые взаимодействуя и пересекаясь образуют сложный контрапункт музыкального характера<sup>172</sup>.

Кроме этого, нужно указать на главное отличие графики от живописи. Если живописец стремится обесценить плоскость всеми имеющимися средствами – линейной и воздушной перспективой, светотенью и пр., и тем самым поспособствовать созданию иллюзии глубокого пространства, то график, напротив, утверждает плоскость, делает её господствующей, разрушая иллюзию объёма и телесности. Пространство в графике

---

<sup>169</sup> Гольнец Г. В. Музыка пространств // Геннадий Райшев. Хантыйские легенды. – Свердловск, 1991. С. 8.

<sup>170</sup> Там же. С. 9.

<sup>171</sup> Геннадий Райшев: диалог со зрителем. Ч. I. С. 69–70.

<sup>172</sup> Герчук Ю. Возможность жить в картине // Геннадий Райшев: Живопись. Графика. – М., 1998. С. 22.



является не конкретным и осязательным, а более символическим и абстрактным, а сама её сущность заключается в колебании между пространственной иллюзией и плоскостью, реальным образом и знаком. Также, исходя из чувствительности графики ко временному началу, и принимая во внимание тот факт, что из всех изобразительных искусств она ближе к поэзии и музыке, художник может передавать процесс развёртывания действия с помощью серий и циклов, используя сразу несколько точек зрения, а также сочетать оптические образы с идейными ассоциациями<sup>173</sup>. Именно этой особенностью графики объясняется стремление Г. С. Райшева совместить с помощью циклов или отдельных серий «разные правды» – «правду абсолютного видения и разноуиденного»<sup>174</sup> (картина «Утро. Вечер», 1980) (рис. 34). Например, в серии «Краски неба» (1984) для передачи разных состояний бора своего родного Сивохребта хантыйский художник, проводя аналогию с поэзией, включает несколько «стихотворений на одну общую тему», но с «разными ритмическими и содержательными интонациями»<sup>175</sup>.

Стоит добавить, что благодаря обращению к стилистическим средствам графики стала возможна трансформация художественных традиций народов Севера (орнамент, традиционная скульптура) – ещё одного источника для нового синтеза. Это позволяет Г. С. Райшеву в своих произведениях не механически воспроизводить народные узоры обских угров, а находить их формообразующие закономерности в окружающих явлениях живой природы: «Иду, как народ, постигая жизнь, дохожу до символа, иероглифа и снова иду обратно, чтобы насытить их чувственными началами»<sup>176</sup>.

---

<sup>173</sup> Виппер Б. Р. Введение в историческое изучение искусства. – М., 2010. С. 93–97.

<sup>174</sup> Геннадий Райшев: диалог со зрителем. Ч. I. С. 28.

<sup>175</sup> Там же. С. 31.

<sup>176</sup> Гольнец Г. В. Музыка пространств // Геннадий Райшев. Хантыйские легенды. – Свердловск, 1991. С. 9.



Рис. 34. Г. С. Райшев. Утро. Вечер. 1980.  
Государственный художественный музей<sup>177</sup>

<sup>177</sup> Государственный каталог Музейного фонда РФ. URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=7103463> (дата обращения: 10.03.2023).

Попытки Г. С. Райшева, используя стилистические средства графики, создать единое декоративно-ритмическое пространство, прослеживаются на примере серии «Мужички салымские» (1973) (рис. 35). Последней предшествовала аналогичная серия графических работ, выполненная годом ранее. Для претворения на полотне идеи слитности человека и природы («Сергей Петрович Кушлин», «Егор Большой») художник, следуя законам «композиционного размещения нашей памяти», обращается к приёму переворачивания далёкого и близкого, адаптируя, тем самым, графический язык условности к живописному «листу»: «Художнику так хочется видеть внутри себя. Он видит как бы в противовес научной линейной перспективе. Видит наоборот: то, что далеко – резко и близко, с деталями»<sup>178</sup>. Таким образом, ритмически организованная плоскость становится идеальным экраном для проецирования вовне сложной ассоциативной игры «внутреннего видения» хантыйского мастера. Данный принцип станет определяющим для будущих серий и циклов произведений Г. С. Райшева, посвящённых, в том числе, многоликим образам Севера.

После переломных 1970–1980-х гг., дальнейшая творческая эволюция Г. С. Райшева свидетельствует о том, что художнику стали «открыты все состояния изображения», которыми он мог свободно оперировать подобно инженеру<sup>179</sup>. «Вся история искусства у меня перед глазами: Возрождение, “коричневая живопись” XVII века, египетские мумии, импрессионизм, кубизм. От знания приходишь к незнанию, и после этого всё становится как бы забытым. С искусством покончено. Ты чист. Жизнь так ярка, что все средства слабы. Виденное у других для тебя не подходит. Копирование природы также бесплодно.

---

<sup>178</sup> Геннадий Райшев: диалог со зрителем. Ч. I. С. 27.

<sup>179</sup> Геннадий Райшев: Живопись. Графика. – М., 1998. С. 73.



Рис. 35. Г. С. Райшев. Сергей Петрович Кушлин. Серия «Мужички салымские». 1973. Музей Природы и Человека<sup>180</sup>

<sup>180</sup> Государственный каталог Музейного фонда РФ. URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=9284141> (дата обращения: 10.03.2023).

Нужно создать свою модель, которая была бы параллельна природе и точно отражала твои ощущения»<sup>181</sup>. Благодаря актуализации синтезированной модели, точно отражающей «внутреннее видение» творца, взору зрителей открылся ранее неведомый, неизобразительный по своей сущности мир: песнь кукушки или полёт белки-богини (триптих «Сорни-най, 2000), расшифрованная «правда воздуха» («Полёт лебедей», 2000) (рис. 36), превращение мифа в реальность и оживление древней легенды (серия «Югорская легенда»; триптих «Мир-суснэ-хум», 2000; «Восхождение к Торуму», 2000), многочисленные и причудливые образы-олицетворения и образы-знаки и т. д.

На наш взгляд в корне неверным является тезис, согласно которому художник сменил ранее полученные знания на «книгу природы», без которой была бы немыслима новообразованная художественная система<sup>182</sup>. Напротив, «книга природы» могла быть прочитана и понята в результате нового синтеза, опиравшегося, в свою очередь, на предшествующие и уже опробованные элементы изобразительного языка. Художник брал разные образные системы и в каждой системе проверял, «получится или не получится и что получится»<sup>183</sup>. Другими словами, следует говорить не о смене полученных знаний, а об их целенаправленном и систематическом использовании при раскрытии важнейших страниц «книги природы», учитывая противоположные подходы: с одной стороны, свободное варьирование разными образно-пластическими элементами разных изобразительных систем, а с другой – бездумное подражание и механическое заимствование, без спасительной работы аналитического

---

<sup>181</sup> Цит. по: Лазарева Л. Г. Страна Югория в творчестве Геннадия Райшева: исследование изобразительного стиля художника. – Ханты-Мансийск, 2003. С. 7.

<sup>182</sup> Фёдорова Н. Картина мира Геннадия Райшева // Геннадий Райшев. Живопись. 1960–2010-е годы: Альбом. – Екатеринбург, 2014. С. 14.

<sup>183</sup> Геннадий Райшев: Живопись. Графика. – М., 1998. С. 73.



Рис. 36. Г. С. Райшев. Полёт лебедей. 2000.  
Государственный художественный музей<sup>184</sup>

<sup>184</sup> Государственный каталог Музейного фонда РФ. URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=11680963> (дата обращения: 11.03.2023).

мышления и воображения. Первому подходу, как мы помним, стремился следовать Г. С. Райшев, в отличие от «художников-ремесленников».

Несмотря на безостановочный творческий поиск и постоянные эксперименты с художественной формой, Г. С. Райшев не переходит той решительной грани, где кончается изобразительность и начинается господство беспредельной абстракции, чуждой зрительной и чувственной достоверности. В то же время он признаёт, что все большие художники проходили путь «от живой природы до абсолютного абстрагирования»<sup>185</sup>. Тем не менее, степень абстракции задаётся пределами «я» мастера, а также естественными границами, которые ставит сама природа. «Картина начинается там, где есть изображение, где есть ритмика, есть движение предметов, есть отражение жизни, которую мы наблюдаем и которую обобщаем в своей работе»<sup>186</sup>. Другими словами, творческая воля художника, трансформирующая в своих полотнах видимый глазом реальный мир, доводит изобразительность до широкого обобщения и знаковой условности, но всё же не отказывается от неё, помогая зрителю «вчитываться» в сложный текст его картин.

---

<sup>185</sup> Геннадий Райшев: диалог со зрителем. Ч. III. С. 115.

<sup>186</sup> Там же. С. 125–126.

***Человек и природа: нефтяная тема  
в произведениях художников Югры***

Оживлённый общественный интерес к «чёрному золоту», попавшему в фокус западного и отечественного изобразительного искусства XX в., был обусловлен фактами колоссальных исторических изменений. Научному и критическому осмыслению данного феномена не уступала, а где-то и предвосхищала позднейшие открытия эстетическая теория, черпающая свой материал из произведений отдельных авторов, так или иначе передавших проблематику нефтяной темы с помощью таких жанров живописи как пейзаж («индустриальный пейзаж»), портрет, жанровые работы на производственную тему и др. В этом смысле не будет преувеличением сказать, что художественная форма произведений отечественных авторов отражала конфликт двух полюсов – человека (мира цивилизации в целом) и природы: от живописания стремительного и беспрецедентного освоения природных богатств и воспевания эпохального хода индустриальной революции до мрачного констатирования в аллегорически-мистическом и символическом ключе разрушительных последствий от «стальной пяты» прогресса.

Подобная трансформация (от советского модерна к неоархаике) говорит о характерном сдвиге в коллективном сознании, перевернув некогда устойчивые образы и идеи, или заменив их на прямо противоположные. Однако это не простое следствие раскачивания исторического маятника, а жизненно необходимое стремление вернуться к утраченным началам, некогда бездумно оставленным или безжалостно отброшенным в прошлом.

Последнюю тенденцию, созвучную историческим реалиям, можно наблюдать на примере профессиональных и самобитных художников Югры из числа коренных народов Севера,



которые благодаря особому, «внутреннему взгляду» смогли выразить теневую, обратную сторону прогресса, а именно сложность и противоречивость взаимоотношений между наступающей цивилизацией и нетронутым миром природы. Все губительные следствия технологической эры не являлись для них отвлечённой темой, а непосредственно затрагивали как их собственную жизнь, так и жизнь их этносов, веками гармонично сосуществовавших с природой, ибо они «чувствуют физическую связь с землёй, она для них живая»<sup>187</sup>. Историк Е. В. Первалова констатирует печальные факты масштабного освоения недр Сибири: «В совокупности нефтегазовая индустриализация привела к необратимым последствиям – сокращению и оскудению биоресурсов (оленьих пастбищ, промысловых и воспроизводственных территорий, путей сезонных миграций), промышленной вырубке леса, <...> к эрозии почв и заболачиванию нерестовых рек»<sup>188</sup>.

Надо сказать, что опыт рассмотрения нефтяной темы в анти-технологическом ракурсе имел свою предысторию и не был вынесен на периферию общественных дискуссий. Художник Г. С. Райшев ещё в 1960–1970-х гг., на примере таких графических работ как «Нефть Севера» (1967), «Плач гагар» (1969), «Сургут. Новое наступает» (1969), «Нефтяной край» (1972), «Нефть пошла» (1975) отразил «поэтическое неприятие загрязнения природы»<sup>189</sup>. По мнению искусствоведа Г. В. Гольнец, «природа и цивилизация – главный нерв искусства Райшева», сказавшего на рубеже 1960–1970-х гг. о том, о чём «ныне заговорили все»<sup>190</sup>. Сам художник описывал сюжет одной из своих линогравюр («Нефть Севера», 1967) (рис. 37) следующим образом:

---

<sup>187</sup> Вэлла Ю. Река Аган с притоками. Опыт топонимического словаря. Бассейн реки Аган. Ч. 3. – Ханты-Мансийск, 2012. С. 82.

<sup>188</sup> Первалова Е. В. Обские угры и ненцы Западной Сибири: этничность и власть. – СПб., 2019. С. 223.

<sup>189</sup> Геннадий Райшев: диалог со зрителем. Ч. II. С. 14.

<sup>190</sup> Гольнец Г. В. Музыка пространств // Геннадий Райшев. Хантыйские легенды. – Свердловск, 1991. С. 12.

«Показаны буровые вышки, в хорошем настроении добытчики нефти. Они радуются. И печалются ханты, доставая из нефтяной речки дохлую рыбку... А лебеди и рыбки, у которых ещё есть силы для жизни, улетают или уплывают подальше от этих мест»<sup>191</sup>. Немного позднее ненецкий и хантыйский поэт Ю. Вэлла схожим образом, но в стихотворной форме передаст атмосферу всеобщей «пропитанности» родных мест нефтью («Облако в нефти»):

По Ватьёгану плывёт  
Нефть,  
Нефть,  
Нефть.  
Лодку, сети и весло  
Пропитала нефть.  
Щуку вспорешь –  
Нож в нефти.  
За водой для чайника  
Некуда идти.  
Ноги у оленей  
Пропитались нефтью –  
От соседей прибежали  
С бедственной вестью.  
Даже у вороны  
Брюхо пожирнело.  
Облако на небе  
Тоже почернело.  
На подоле чума  
Масляные кляксы.  
Лес мой перечеркнут  
Чёрной полосой...<sup>192</sup>

---

<sup>191</sup> Геннадий Райшев: диалог со зрителем. Ч. II. С. 14.

<sup>192</sup> Вэлла Ю. Облако в нефти. «Спешу в родимые края...». Осенний дождь: стихотворения // Югра. 1991. № 2. С. 48–49.



Рис. 37. Г. С. Райшев. Нефть Севера. 1967.  
Государственный художественный музей<sup>193</sup>



<sup>193</sup> Государственный каталог Музейного фонда РФ. URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=14616037> (дата обращения: 24.04.2022).

Самобытный художник М. А. Климов в работах «Раздумье» (1979), «Стойбище» (1981) (рис. 38) в сдержанной по эмоциональной окраске изобразительной форме продолжил намеченное Г. С. Райшевым противопоставление двух полюсов: традиционного, мирно сосуществующего с природой с одной стороны, а с другой – связанного с разрушительными явлениями цивилизации. Ещё были возможны лирическая интонация, созерцательное и даже отстранённое отношение к происходящему.



Рис. 38. М. А. Климов. Стойбище. 1981.  
Окружной дом народного творчества<sup>194</sup>

<sup>194</sup> Официальный сайт Окружного Дома народного творчества. URL: <https://odntugra.ru/projects/disrict-project-drawing-man/#gallery-2> (дата обращения: 24.04.2022).

В произведениях другого самобытного художника, представителя наивного искусства – П. С. Бахлыкова, с помощью мистических аллегорий открылась мрачная картина экологической катастрофы, и вместе с этим – выразились авторская боль и безнадежность. Некогда цветущая родная земля юганских ханты стала мёртвой пустыней («Упрёк», 1989) (рис. 39). По словам автора картины, «много трагедий происходило в жизни этих людей. Много веков молились они на своих идолов. Просили своих духов помочь им. И теперь сидят они у своего священного костра, просят о помощи. И эта женщина, прижимая к себе своё дитя, с трудом пробираясь сквозь “плоды” цивилизации, упрекает нас: “Что же вы с нами делаете? Что? Зачем?”»<sup>195</sup>. Буровые вышки уподоблены злым духам – железным, «механическим шайтанам» (по метафорическому определению Г. С. Райшева), грозно надвигающимся и растаптывающим всё живое, тогда как лик матери, символизирующий природу – обращён непосредственно к зрителю. По мысли художника – это бессловесный, но красноречивый «упрёк» покорителям природы, ослеплённым своим могуществом и не ведающим его разрушительных последствий.

Уроженец деревни Тугияны Белоярского района – самодеятельный художник Ю. Г. Гришкин, продолжая формально-стилистическую тенденцию работ Г. С. Райшева, М. А. Климова и П. С. Бахлыкова, в своих остросоциальных и критических по духу произведениях («Два мира», «Тревога» – обе 1990-е гг.) отобразил существующую проблему безграничного вторжения нефтяной промышленности в места традиционного проживания коренных народов Севера. Так, в картине «Два мира» (рис. 40),

---

<sup>195</sup> Бахлыкова Е. П. Художественное творчество Петра Бахлыкова // Бахлыковские чтения – 2007: материалы науч.-практ. конф., посвящённой угутскому просветителю П. С. Бахлыкову. – Сургут, 2007. С. 6.



Рис. 39. П. С. Бахлыков. Упрёк. 1989.  
Угутский краеведческий музей им. П. С. Бахлыкова<sup>196</sup>



<sup>196</sup> Государственный каталог Музейного фонда РФ. URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=9093981> (дата обращения: 25.04.2022).

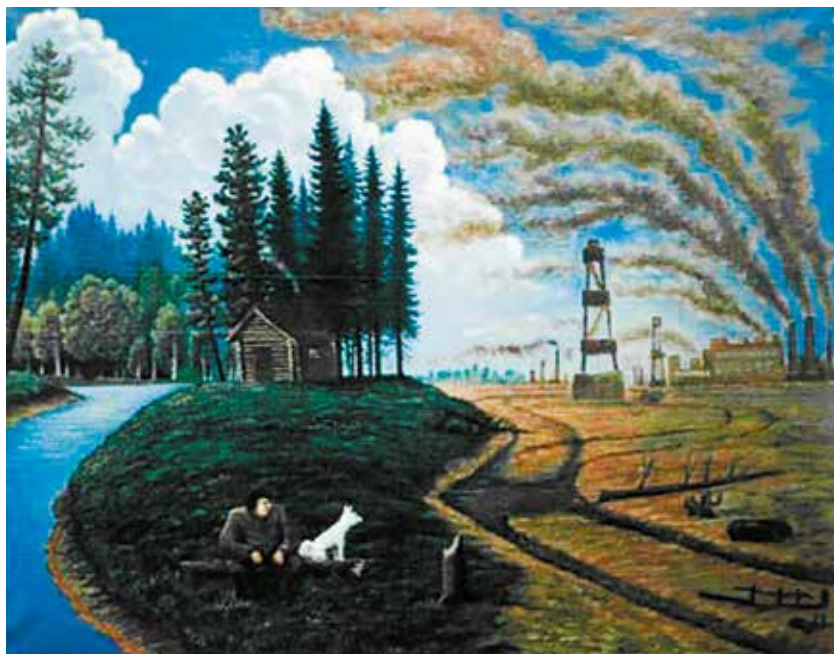


Рис. 40. Ю. Г. Гришкин. Два мира. 1990-е.  
Белоярский этнокультурный центр<sup>197</sup>

<sup>197</sup> Три художника из рода Гришкиных: буклет. – Ханты-Мансийск, 2010. С. 32.

композиция которой разбита на две противоположные части, клубы чёрного дыма из труб заводов заволакивают собой небо, тогда как оставшемуся пока ещё нетронутому цветущему оазису грозит неминуемое опустение и гибель. В своей автобиографии Ю. Г. Гришкин, в частности, отмечал: «Какой бы развитой технической цивилизация ни была – она заражена бациллой похоти и вожделения и желания властвовать над ресурсами природы, что само по себе навлекает многие беды и страдания»<sup>198</sup>. Безграничное промышленное освоение, по словам художника, это «санкционированное разрушение природы» и признак «цивилизованного мракобесия»<sup>199</sup>. Работы «Два мира» и «Тревога» иллюстрируют собой авторское отношение к плодам бездумного и хищного властвования над природой и, вместе с тем, в драматическом ключе отображают погибающий таёжный мир коренных этносов.

Не обошёл нефтяную тему в своём творчестве и М. А. Тебетев. Однако в отличие от уже упомянутых художников, схожим образом выстраивавших свои композиции, основываясь на противопоставлении чуждых друг другу полюсов, хантыйский мастер выбрал иной, более близкий, конкретно-бытовой ракурс изображения негативных последствий от нефтяного освоения Севера. О своём произведении – «В васьяхане стерлядь» (1988) (рис. 41), выполненного по раннему эскизу в Ханты-Мансийске, М. А. Тебетев писал: «Женщина держит в руках узкую деревянную чашу – васьяханы. Из холодильника взяла единственную стерлядь и положила для показа людям, замороженную неизвестно когда. В реке стерлядки не в обилии»<sup>200</sup>.

---

<sup>198</sup> Три художника из рода Гришкиных: буклет. – Ханты-Мансийск, 2010. С. 25.

<sup>199</sup> Там же. С. 25.

<sup>200</sup> Тебетев М. А., Фёдорова Н. Н. Указ. соч. С. 21.





Рис. 41. М. А. Тебетев. В васьюхане стерлядь. 1988.  
Березовский историко-краеведческий музей<sup>201</sup>

<sup>201</sup> Государственный каталог Музейного фонда РФ. URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=9110495> (дата обращения: 14.04.2022).

1980–1990-е гг. – это время радикального переосмысления нефтяной темы в изобразительном искусстве. Работы профессиональных и самобытных художников Югры представляют собой наглядные примеры отрицания не только отдельно взятой нефтяной промышленности, но и зачастую отражают негативное отношение к прогрессу в целом, выражая остроэмоциональную и критическую реакцию на его разрушительные последствия для традиционного мира коренных этносов. Усиление неоархаичных тенденций и критика явлений «советского модерна», обращение к утраченному «естественному состоянию» и складывание новой «петропоэтики» и «нефтеэстетики» (соединение техники и архаики, связь дискурса почвы, традиций с архетипическими мифологическими и фольклорными сюжетами), – всё перечисленное характеризует собой уже сущность наступивших постсоветских реалий. Так, пейзаж, если вспомнить слова французского философа-просветителя Д. Дидро, из «картин оплакиваемого нами счастья», которыми наши предки украшали стены своих угрюмых жилищ<sup>202</sup>, пройдя стадию «индустриального» превратился в знак чистого выражения внутреннего состояния субъекта, а далее – в «культурный концепт» и визуальный «нефтетекст» цифровой современности.

---

<sup>202</sup> Дидро Д. Салоны. В 2-х томах. – М., 1989. Т. 2. С. 67.

## Контрольные вопросы и задания к Разделу 2.

1. Что предопределило становление творческого пути хантыйского художника М. А. Тебетева? С помощью каких художественных средств и приёмов он добивался отражения в своих картинах исторических вех, затрагивающих жизнь среднеобских ханты?
2. В чём состоят особенности художественной теории и методов работы Г. С. Райшева? На примере конкретных произведений, попробуйте кратко охарактеризовать основные этапы творческой эволюции мастера во второй половине XX в.
3. Перед Вами портрет Ювана Шесталова (1987) (рис. 42) кисти Г. С. Райшева. Сравните его с уже известными вам портретами В. А. Игошева, посвящёнными мансийскому поэту. Как решают творческую проблему погружения в мир человека Г. С. Райшев и В. А. Игошев? В чём состоят отличия их изобразительного языка (колорит, рисунок, композиция и т. д.)?



Рис. 42. Г. С. Райшев.  
Портрет Ю. Шесталова.  
1987. Государственный  
художественный музей<sup>203</sup>

<sup>203</sup> Государственный каталог Музейного фонда РФ. URL: <https://goskatalog.ru/portal/#!/collections?id=12390715> (дата обращения: 11.02.2023).

4. Путём сравнительного анализа выделите основные отличительные особенности произведений М. А. Тебетева и Г. С. Райшева. На какие творческие принципы они опирались, когда изображали традиционный мир коренных народов Севера?
5. С помощью каких художественных средств и приёмов художники-северяне выражали своё отношение к нефтяной теме в частности, и экологической проблематике – в целом? Почему именно пейзажный жанр был выбран в качестве ведущего?

### Темы сообщений, докладов, рефератов к Разделу 2.

1. Традиционный мир среднеобских ханты в произведениях М. А. Тебетева.
2. Хантыйский натюрморт в творчестве М. А. Тебетева.
3. Портреты хантыйской творческой интеллигенции в творчестве М. А. Тебетева.
4. Мужские и женские образы в творчестве Г. С. Райшева.
5. Живопись Г. С. Райшева 1960-х гг.
6. Хантыйские легенды в живописных произведениях Г. С. Райшева.
7. Серия «Мужички салымские» Г. С. Райшева в живописи и графике.
8. Природа и человек в творчестве самобытных художников Ю. Г. Гришкина и П. С. Бахлыкова.

## Список источников и литературы

1. Арсланов В. Г. Западное искусствознание XX века. – М.: Академический Проект; Традиция, 2005. 864 с.
2. Арсланов В. Г. Теория и история искусствознания. Античность. Средние века. Возрождение. – М.: Академический проект, 2015. 436 с.
3. Арсланов В. Г. Теория и история искусствознания. Просвещение. Ф. Шеллинг и Г. Гегель. – М.: Академический проект, 2015. 435 с.
4. Арсланов В. Г. «Третий путь» Андрея Платонова. Поэтика. Философия. Миф. – СПб.: Изд-во Владимир Даль, 2019. 323 с.
5. Бахлыкова Е. П. Художественное творчество Петра Бахлыкова // Бахлыковские чтения – 2007: материалы науч.-практ. конф., посвящённой угутскому просветителю П. С. Бахлыкову. – Сургут: Изд.-полиграф. комплекс, 2007. С. 4–7.
6. Бахревский В. А. Виктор Васнецов. – М.: Молодая гвардия, 1989. 364 с.
7. Беда Г. В. Живопись. – М.: Просвещение, 1986. 191 с.
8. Болотов И. (псевд. Г. В. Гольнец). Живопись малочисленных народов Российского Севера // Югра. № 6. Июнь 1993. С. 10–17.
9. Валов А. И дал себе обет // Эринтур (Поющее озеро). Альманах писателей Югры. – Ханты-Мансийск: Комитет по средствам массовой информации и полиграфии Ханты-Мансийского автономного округа, 2000. Вып. 5. С. 323–329.
10. Вёльфлин Г. Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. – М.: В. Шевчук, 2009. 344 с.
11. Виппер Б. Р. Введение в историческое изучение искусства. – М.: Изд-во В. Шевчук, 2010. 368 с.
12. Волков Н. Н. Композиция в живописи. – М.: Искусство, 1977. Т. 1. 263 с.

13. Волков Н. Н. Цвет в живописи. – М.: Изд-во В. Шевчук, 2014. 360 с.
14. Вэлла Ю. Облако в нефти. «Спешу в родимые края...». Осенний дождь: стихотворения // Югра. 1991. № 2. С. 48–49.
15. Вэлла Ю. Река Аган с притоками. Опыт топонимического словаря. Бассейн реки Аган. Ч. 3. – Ханты-Мансийск: Изд-во Юграграфика, 2012. 150 с.
16. Гадамер Х.-Г. Актуальность прекрасного. – М.: Искусство, 1991. 367 с.
17. Гегель Г. В. Ф. Эстетика. В 4-х томах. – М.: Искусство, 1968. Т. 1, 312 с.; Т. 3, 623 с.
18. Геннадий Райшев: диалог со зрителем. Беседы в мастерской художника. Ч. I. Экспозиция «Страна Югория». – Ханты-Мансийск: Полиграфист, 2001. 98 с.
19. Геннадий Райшев: диалог со зрителем. Беседы в мастерской художника. Ч. II. Экспозиция «Грани творчества». Экспозиция «Зелёная Вселенная». – Ханты-Мансийск: Полиграфист, 2001. 116 с.
20. Геннадий Райшев: диалог со зрителем. Беседы в мастерской художника. Ч. III. Экспозиция «Югорская легенда». Экспозиция «Человек. Земля. Космос». – Ханты-Мансийск: Полиграфист, 2002. 193 с.
21. Герчук Ю. Возможность жить в картине // Геннадий Райшев: Живопись. Графика. – М.: Наше наследие, 1998. С. 20–25.
22. Герчук Ю. Я. Основы художественной грамоты: язык и смысл изобразительного искусства. Учебное пособие. – М.: РИП-холдинг, 2013. 191 с.
23. Гёте И. В. Собрание сочинений. В 10-ти томах. – М.: Художественная литература, 1980. Т. 10. 510 с.
24. Гильдебранд А. Проблема формы в изобразительном искусстве и собрание статей. – М.: Логос, 2011. 144 с.
25. Голованов Н. Н. Владимир Александрович Игошев. Монографический очерк. – Л.: Художники РСФСР, 1961. 34 с.

26. Головнёв А. В. Крупный план в антропологии // Уральский исторический вестник. 2010. № 4 (29). С. 14–20.

27. Голынец Г. В. Земля и небо в творчестве Геннадия Райшева // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. 2022. Т. 1. № 3 (12). С. 110–115.

28. Голынец Г. В. Музыка пространств // Геннадий Райшев. Хантыйские легенды. – Свердловск: Средне-Уральское кн. изд-во, 1991. С. 6–14.

29. Государственный каталог Российской Федерации. URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections> (дата обращения: 29.12.2022).

30. Гусев Б. Начало дружбы // Ленинская правда. № 47. 5 марта. 1961. С. 4.

31. Дворжак М. История искусства как история духа. – М.: Академический проект, 2001. 336 с.

32. Дидро Д. Салоны. В 2-х томах. – М.: Искусство, 1989. Т. 2, 399 с.

33. Динисламова С. С. Творчество Ювана Шесталова. – Ханты-Мансийск: Полиграфист, 2007. 168 с.

34. Заксль Ф. Константы и вариации в значении образов // Мир образов. Образы мира: антология исследований визуальной культуры: учебное пособие. – СПб.; М.: Новое издательство, 2018. С. 62–85.

35. Земля няксимвольская и хулимсунтская: сб. науч.-популяр. очерков. – Томск: Изд-во Том. ун-та, 2018. 546 с.

36. Зингер Л. С. Советская портретная живопись 1930-х – конца 1950-х годов. – М.: Изобразительное искусство, 1989. 320 с.

37. Иванов М. Жизнь реалиста // Работница. № 9. 1988. С. 31–32.

38. Игошев В. А. Глазами сердца. – М.: Фонд им. И. Д. Сытина, 2000. 298 с.

39. Игошев В. Югра. Территория надежды // VIP PREMIER. Ноябрь-декабрь 2000. С. 82–85.

40. Изобразительное искусство Сибири XVII – нач. XXI вв. Словарь-указатель в двух томах / авт.-сост. В. Ф. Чирков. – Тобольск: Возрождение Тобольска, 2014. Т. 1, 813 с.; Т. 2, 823 с.
41. Изобразительное искусство // Словарь терминов. Российская академия художеств. URL: <https://www.rah.ru/science/glossary/?ID=20764&let=И> (дата обращения: 20.02.2023).
42. Коткин К. Я. Образы советской утопии: между забвением традиции и памятью о ней (рисунки саамских школьников рубежа 1920–1930-х гг. из архива В. Чарнолуцкого) // Кунсткамера. 2019. № 1 (3). С. 105–116.
43. Лазарева Л. Г. Страна Югория в творчестве Геннадия Райшева: исследование изобразительного стиля художника. – Ханты-Мансийск: Полиграфист, 2003. 52 с.
44. Ляняшин В. А. От «осознанной необходимости» к «оттепели» – этапы большого пути // Научные труды. Проблемы развития отечественного искусства. Январь/март. 2016. С. 154–169.
45. Лессинг Г. Э. Избранные произведения. – М.: Государственное изд-во художественной литературы, 1953. 639 с.
46. Манин В. С. Русская живопись XX века. В 3-х томах. – СПб.: Аврора, 2007. Т. 3. 552 с.
47. Мильчаков В. Главное – человек // За индустриальные кадры. 3 июня 1964. № 42. С. 3.
48. Моргунов Н. С. Виктор Михайлович Васнецов: Жизнь и творчество. 1848–1926. – М.: Искусство, 1962. 459 с.
49. Мочалов Л. В. Пространство мира и пространство картины. Очерки о языке живописи. – М.: Советский художник, 1983. 375 с.
50. Народный художник СССР Владимир Игошев. Живопись. Графика. Альбом / Авт. вст. статьи В. И. Белов. – М.: Верона, 2006. 175 с.
51. Народный художник СССР, Владимир Александрович Игошев. Живопись. Каталог выставки к 70-летию со дня рождения / авт. ст. Ю. Шесталов. – М.: Галарт, 1993. [б. с.].



52. Орлов И. И., Козорезенко П. П. Поиск светской иконографии художественного образа «идеального» героя в советской живописи 60-х годов XX столетия // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. 2021. № 4. Часть 1. С. 18–33.

53. Павловский Б. Поэма о человеке // Уральский рабочий. 24 февраля 1961.

54. Павловский Б. Художники Свердловска. – Л.: Художники РСФСР, 1960. 107 с.

55. Панофски Э. IDEA. К истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма. – СПб.: Аксиома, 2002. 237 с.

56. Перевалова Е. В. Обские угры и ненцы Западной Сибири: этничность и власть. – СПб.: МАЭ РАН, 2019. 350 с.

57. Передвижная выставка произведений свердловского художника Владимира Александровича Игошева в художественных музеях РСФСР. Каталог. – М.: Советский художник, 1959. 32 с.

58. Пластова Т. Ю. Аркадий Пластов. «От этюда к картине»: статьи, воспоминания, материалы. – М.: Фонд Связь эпох, 2018. 416 с.

59. Райшев Г. С. Отчего мучается художник: вопросы творчества. – Советский: Советская типография, 2008. 46 с.

60. Сводная база музеев ХМАО–Югры. Информационно-справочная система по коллекциям (ИСС КАМИС). URL: <http://hmao-museums.ru/agg/items?query=%D0%98%D0%B3%D0%BE%D1%88%D0%B5%D0%B2&info=120886> (дата обращения: 25.01.2023).

61. Слёзкин Ю. Арктические зеркала: Россия и малые народы Севера. – М.: Новое лит. обозрение, 2017. 512 с.

62. Серебренников Н. Н. Урал в изобразительном искусстве. – Пермь: Пермское книжное изд-во, 1959. 256 с.

63. Тебетев М. А., Фёдорова Н. Н. Лохтоткурт. – Тюмень: Тюменский дом печати, 2005. 112 с.

64. Тимофеев Г. Соль земли // Эринтур (Поющее озеро). Альманах писателей Югры. – Ханты-Мансийск: Комитет по средствам массовой информации и полиграфии Ханты-Мансийского автономного округа, 2000. Вып. 5. С. 329–332.
65. Три художника из рода Гришкиных: буклет / сост. А. В. Лебедева. – Ханты-Мансийск: Югра Принт, 2010. 52 с.
66. Уигет Э. Индигенный художник и традиция: искусство Геннадия Райшева в контексте индигенных художественных традиций // Геннадий Райшев: Культурный ландшафт. Диалоги в пространстве и времени: материалы Всеросс. науч.-практ. конф. – Ханты-Мансийск: Принт–Класс, 2020. С. 25–41.
67. Фёдорова Н. Картина мира Геннадия Райшева // Геннадий Райшев. Живопись. 1960–2010-е годы: Альбом. – Екатеринбург: Баско, 2014. С. 14–17.
68. Чирков В. Ф. Сибирский ландшафт. От реального к формальному (к истокам творчества Геннадия Райшева) // Геннадий Райшев: Культурный ландшафт. Диалоги в пространстве и времени: матер. Всеросс. науч.-практ. конф. – Ханты-Мансийск, 2020. С. 61–65.
69. Шаповалов Я. Я. Владимир Александрович Игошев. – Свердловск: Свердловское книжное изд-во, 1960. 38 с.
70. Шаповалов Я. Певец народа манси // Художник. 1959. № 1. С. 35–39.
71. Шатских А. Игошев пришел в Ханты-Мансийский округ, как Гоген на Таити // Россия. Февраль 1998. С. 90–92.
72. Шеллинг Ф. В. Й. Сочинения в 2 томах. – М.: Мысль, 1989. Т. 2. 636 с.
73. Шеллинг Ф. В. Й. Философия искусства. – М.: Мысль, 1966. 496 с.
74. Шесталов Ю. Самая чистая радость. – Л.: Лениздат, 1985. 191 с.
75. Шесталов Ю. Собрание сочинений. – СПб; Ханты-Мансийск: Фонд Космического Сознания, 1997. Т. 1. 480 с.; Т. 2. 528 с.

76. Шиллер Ф. Собрание сочинений. В 7 томах. – М.: Гос. изд-во худ. литры, 1957. Т. 6. 791 с.

77. Ширяева Л. Север в творчестве В. А. Игошева // Дом-музей Народного художника СССР В. А. Игошева. Каталог. – М.: Комментарий, 2002. С. 9–20.

### 1. Словарь терминов<sup>204</sup>

**Абстракция** (лат. abstraction – отвлечение) – отвлечение от ряда конкретных свойств предметов и от каких-либо конкретных отношений между ними. Та или иная степень абстракции присуща искусству с момента его возникновения; в истории искусства можно наблюдать чередование одних эпох, в которые совершается открытие все новых конкретных качеств мира, и других эпох, в искусстве которых доминировали принципы художественной абстракции. В XX в. наряду с необходимостью всемерно расширить круг явлений, попадающих в поле зрения художника, рождается стремление отделить искусство от повседневного зрительного опыта и сделать его выражением отвлечённых сущностей, интуитивно постигаемых идей. Это вызвало появление абстрактного искусства.

**Аллегория** – иносказание, представление отвлечённого понятия в виде конкретного образа, которому приписывается соответствующее значение.

**Временные искусства** – искусства, чьи произведения развиваются во временной последовательности и имеют определённую длительность (музыка, литература).

---

<sup>204</sup> Источники: Арсланов В. Г. Теория и история искусствознания. Античность. Средние века. Возрождение. – М., 2015. 436 с.; Беда Г. В. Живопись. – М., 1986. 191 с.; Волков Н. Н. Композиция в живописи. – М., 1977. Т. 1. 263 с.; Волков Н. Н. Цвет в живописи. – М., 2014. 360 с.; Виппер Б. Р. Введение в историческое изучение искусства. – М., 2010. 368 с.; Герчук Ю. Я. Основы художественной грамоты: язык и смысл изобразительного искусства. Учебное пособие. – М., 2013. 191 с. 23; Изобразительное искусство // Словарь терминов. Российская академия художеств. URL: <https://www.rah.ru/science/glossary/?ID=20764&let=И> (дата обращения: 20.02.2023).

**Графика** – вид изобразительного искусства, основанный на рисунке. В зависимости от предназначения подразделяется на станковую (рисунок, эстамп), книжную (иллюстрации, заставки, обложка), журнальную и газетную графику, прикладную графику (плакат), компьютерную графику. Принципиальное отличие графики от живописи, по словам Б. Р. Виппера, заключается «не столько в том, что графика – это “искусство чёрно-белого” <...>, сколько в совершенно особом отношении между изображением и фоном, в специфическом понимании пространства. Если живопись <...> должна скрывать плоскость изображения для создания объёмной пространственной иллюзии, то художественный эффект графики как раз состоит в своеобразном конфликте между плоскостью и пространством». Графика охватывает две группы художественных произведений: рисунок и печатную графику.

**Жанр** – род искусства, отличающийся определённым выбором изображаемых предметов или их трактовкой. Например, исторический жанр – изображение исторических событий, бытовой – изображение сцен повседневной жизни и т. д.

**Живопись** – вид изобразительного искусства, связанный с передачей зрительных образов посредством нанесения красок на поверхность. Исходя из практического назначения и связанных с ним специальных задач, живопись подразделяется на станковую, монументальную и декоративную. В основе живописных художественных средств лежат цвет в его неразрывном единстве со светотенью и рисунком, а также выразительность мазков, фактуры и композиции, что позволяет воспроизводить на плоскости красочное богатство мира, объёмность предметов, их качественное, материальное своеобразие, пространственную глубину и световоздушную среду. Живописи доступен «весь мир чувств, переживаний, характеров, взаи-

моотношений, ей доступны тончайшие наблюдения природы и самый смелый полёт фантазии, вечные идеи, мгновенные впечатления и тончайшие оттенки настроений» (Б. Виппер). Основные разновидности живописи принято обозначать по специфике красочных материалов: масляная живопись, акварель, гуашь, темпера, клеевая живопись, пастель, фреска, мозаика, энкаустика и др. Основные жанры живописи: портрет, пейзаж, бытовой жанр, исторический жанр, натюрморт, анималистическая живопись и др.

**Колорит** (ит. colorito, от лат. color – краска, цвет) – целостный цветовой строй произведения, характер взаимодействия и организации красок в картине, объединяющий принцип их выбора и соединения. Характер колорита является своеобразным истолкованием цветового богатства мира и определяется эпохой, стилем, индивидуальностью художника, особенностями его цветового видения, общим замыслом произведения. Колорит может быть тёплым (в основном красные, жёлтые, оранжевые тона) и холодным (в основном синие, зелёные, фиолетовые тона), спокойным и напряжённым, ярким и блеклым. «Колорит – это организация художником разных цветовых пятен таким образом, чтобы они не “кричали” каждый в отдельности и не “шептали”, а вели бы между собой диалог, создавая цветовое единство» (В. Игошев).

**Композиция** (лат. composition – составление, связывание) – построение художественного произведения, обусловленное спецификой вида искусства, содержанием, назначением произведения и замыслом художника. Композиция – важнейший структурный принцип произведения, организующий взаимное расположение его частей, их соподчинение друг другу и целому, что придает произведению единство, цельность и завершенность. Композиция обладает сложной структурой,

определяемой в каждом виде искусства своими факторами (в живописи – сюжет, способ передачи пространственных и временных отношений, точка зрения и т. д.).

**Локальный цвет** – собственный цвет предмета, воспроизведённый в живописи без изменений и без учёта воздействия на него окружающей среды, освещения и пр.

**Мимезис** (от греч. *mimesis* – подражание, воспроизведение) – теоретическая концепция о зеркальности материального мира, который, достигая в человеке ступени «сознанного бытия» воплощает своё необходимое, атрибутивное свойство. Под мимезисом, начиная с Античности, понимали восхождение человека от своей конечной субъективности – к бесконечному миру, но лишь на основе конечной природы человека и благодаря ей (В. Арсланов). В творческой практике субъекту удаётся «разговорить» объект, т. е. пробудить скрытые субъективные качества самой действительности. Подлинное подражание, в отличие от механической фиксации эмпирического облика вещей заключается в отражении художником преображённой природы, т. е. такой, какая она есть и должна быть, согласно своему понятию.

**Образ** – способ и форма освоения и воплощения действительности в искусстве, характеризующиеся нераздельным единством субъективных и объективных начал художественного творчества, его чувственных и смысловых аспектов. Образ – результат художественного обобщения, восхождения от единичного явления к типическому, идеальному, воображаемому бытию, но он неотделим от своего материального воплощения и предстает как живое индивидуальное явление, как организм, существующий по своим собственным законам, наделённый гармонией целого и составных частей. Образ не является механическим слепком внешней реальности или копией единичного

объекта. Действительность в искусстве преобразена творческим сознанием художника, что позволяет воспроизвести окружающий нас мир не только со стороны явления, но и со стороны сущности. Последняя не всегда схватывается чувственным восприятием, тогда как в искусстве – непременно раскрывается через его чувственно воспринимаемую форму.

**Перспектива** – способы передачи в плоском изображении глубины трёхмерного пространства, а также область науки (геометрии), изучающей закономерности такого рода построений. Различают линейную перспективу – геометрическую конструкцию пространственного изображения и воздушную – смягчение очертаний и изменение цвета отдалённых предметов в пространстве. Обратная перспектива – условное название некоторых приёмов построения изображений в средневековом искусстве, геометрически противоположных требованиям линейной перспективы.

**Пространственные искусства** – виды искусства, произведения которых имеют пространственную протяжённость (в двух или трёх измерениях) и, в то же время, лишены развития во времени (архитектура, скульптура, живопись, орнамент).

**Рисунок** – 1. воспроизведение предметного мира: объёмно-пространственная моделировка, верные пропорции и т. д.; 2. разновидность художественной графики, основанная на технических средствах и возможностях рисования; 3. отдельное произведение соответствующей разновидности графики.

**Светотень** – закономерные градации светлого и тёмного на объёмной форме предмета, благодаря которым воспринимаются глазом такие предметные свойства, как объём и материал. Основные градации светотени: блик, свет, полутень, тень собственная, рефлекс, тень падающая.



**Социалистический реализм** – теоретический принцип и официальное художественное направление, господствовавшие в СССР с середины 1930-х до конца 1980-х гг. В 1934 г. на первом Всесоюзном съезде советских писателей по инициативе И. В. Сталина при участии М. Горького социалистический реализм был провозглашён основным творческим методом советского искусства, и были сформулированы его основные принципы, разработанные советской эстетикой в 1930–1950-х гг.: правдивое изображение действительности в её революционном развитии, сочетание исторической конкретности образов с их героикой и романтикой. Со временем сложилась жёсткая и безапелляционная программа, основанная на прославлении, воспевании революционной борьбы народа и его вождей, советского строя жизни, социалистического строительства и трудового энтузиазма; во главу угла художественного творчества были поставлены лозунги коммунистической идейности, партийности и народности. Такие требования, положенные в основу деятельности союзов художников, определяли содержание и форму произведений, круг сюжетно-тематических композиций, типизированных портретов, тематических пейзажей-картин и т. д.

**Стиль** – неповторимый художественный строй искусства определённой эпохи и страны. Стиль есть художественное воплощение восприятия мира, свойственного людям данной культурной эпохи, исторического и национального своеобразия их культуры. Под стилем понимают: общность идейно-художественных особенностей произведений искусства определённой эпохи; национальная особенность искусства; стиль группы художников или одного художника, чьё творчество отличается ярким и неповторимым комплексом индивидуальных черт.

**Фовизм** (от фр. fauve – дикий), «дикие» – направление во французском искусстве начала XX в. Основные представители:

А. Матисс, Ж. Руо, А. Дерен, А. Марке, М. Вламинк и др. Название отражает реакцию современников на поразившую их экзальтацию цвета, «дикую» выразительность красок. Характерные особенности фовизма: предельно интенсивное звучание открытых цветов; сопоставление контрастных хроматических плоскостей, заключённых в обобщённый контур; сведение формы к простым очертаниям при отказе от светотеневой моделировки и линейной перспективы.

**Формальный метод** – направление в искусствоведении последней четверти XIX – первой трети XX в., изучающее художественную форму, воспринятую как самостоятельный эстетический фактор в искусстве. Швейцарский искусствовед Генрих Вёльфлин разработал методику «формального анализа», выявляющего взаимодействие «основных понятий» в рамках конкретного произведения искусства, тем самым позволяя последовательно переходить от чувственных впечатлений к интеллектуальному изучению художественного феномена.

**Художественная форма** – комплекс изобразительных и выразительных средств и приёмов воплощения художественного содержания. В изобразительном искусстве к категориям художественной формы относят конкретную разработку сюжета, композицию, а также выявление характеров, рисунок, цветовой строй, пластическую моделировку объёмов, пространственное и светотеневое построение и т. д.

**Цвет** – свойство предметов вызывать определённое зрительное ощущение в соответствии со спектральным составом отражённых лучей. Цвет в живописи является средством изображения объёмной формы предмета, её материальности, пространственных качеств, колористического состояния освещённости

натуры, раскрывая смысловое содержание картины и оказывая необходимое эмоциональное воздействие. Цвета различаются по тону, светлоте и насыщенности.

**Этюд** – произведение, выполненное с натуры и имеющее вспомогательный характер (учебный или подготовительный). «Этюды, т. е. непрерывное упражнение руки и глаза на натуре, дают в конце концов необходимое чувство меры и лёгкость исполнения, верность и силу удара кисти, что приводит к тому чудесному их контакту, когда ты можешь сказать: что вижу, то умею» (А. Пластов).

## 2. Список иллюстраций



1. В. А. Игошев.  
В родное стойбище. Эскиз. 1955.  
Музей Природы и Человека.

*Стр. 13*



2. В. А. Игошев.  
На каникулах. 1954.  
Нижнетагильский музей  
изобразительных искусств.

*Стр. 16*



3. В. А. Игошев.  
В праздничный день.  
1958–1960.  
Нижнетагильский музей  
изобразительных искусств.

*Стр. 17*



4. В. А. Игошев.  
Перед началом концерта.  
В клубе далёкого посёлка.  
1961–1964.  
Новосибирский государственный  
художественный музей.

*Стр. 18*



5. В. А. Игошев.  
Перед началом киносеанса  
(портрет киномеханика  
А. Самбиндалова). 1958.  
Музей Природы и Человека.

*Стр. 19*



6. В. А. Игошев.  
Делегатка. 1958.  
Нижегородский государственный  
художественный музей.

*Стр. 21*



7. В. А. Игошев.  
Зверовод. 1961.  
Музей Природы и Человека.

*Стр. 22*



8. В. А. Игошев.  
Портрет В. И. Номина.  
1975–1977.  
Государственный  
художественный музей.

*Стр. 27*



9. В. А. Игошев.  
Молодой охотник. 1979.  
Оренбургский областной музей  
изобразительных искусств.

*Стр. 28*



10. В. А. Игошев.  
Бригадир оленеводов  
Е. В. Хозяинов. 1979.  
Государственная  
Третьяковская галерея.

*Стр. 31*



11. В. А. Игошев.  
Мансийский поэт Юван  
Шесталов. 1959.  
Музей Природы и Человека.

*Стр. 36*



12. В. А. Игошев.  
В родной Югре.  
Мансийский поэт  
Юван Шесталов. 1988.  
Череповецкое музейное  
объединение.

*Стр. 39*



13. В. А. Игошев.  
Старуха манси. 1954.  
Нижнетагильский музей  
изобразительных искусств.

*Стр. 46*



14. В. А. Игошев.  
Старая манси. 1988.  
Астраханская государственная  
картинная галерея имени  
П. М. Догадина.

*Стр. 46*



15. Лист из личного дневника  
М. А. Тебетева. 1939–1942.

Государственная  
библиотека Югры.

*Стр. 52*



16. Лист (16) из личного  
дневника М. А. Тебетева.  
1939–1942.

Государственная  
библиотека Югры.

*Стр. 53*



17. М. А. Тебетев.  
Ханты читают газеты  
на родном языке. 1958.  
Берёзовский районный  
краеведческий музей.

*Стр. 56*



18. М. А. Тебетев.  
Лохтоткурт. 1930-е годы.  
1972. Владимиро-Суздальский  
музей-заповедник.

*Стр. 59*



19. М. А. Тебетев.  
Усадьба. Обские ханты.  
1981. Тюменское музейно-  
просветительское объединение.

*Стр. 59*



20. М. А. Тебетев.  
Ханты объединились в колхоз.  
1983. Музей Природы  
и Человека.

*Стр. 61*



21. М. А. Тебетев.  
Мелодия торсаптюха. 1988.  
Берёзовский историко-  
краеведческий музей.

*Стр. 61*



22. В. М. Васнецов.  
Баян. 1910.  
Государственный  
Русский музей.

*Стр. 65*



23. В. А. Игошев.  
Песня старого манси. 1957.  
Фотофонд Государственного  
архива Свердловской области.

*Стр. 66*



24. М. А. Тебетев.  
Мелодия нарсыюха. 1980.  
Ливадийский дворец-музей.

*Стр. 69*





25. Г. С. Райшев.  
Глаза зырянки. Триптих  
«Зырянский праздник».  
1980. Государственный  
художественный музей.

*Стр. 77*



26. Г. С. Райшев.  
Весенний снег. № 1.  
1979. Государственный  
художественный музей.

*Стр. 79*



27. Г. С. Райшев.  
Композиция с этюдными  
работами. 1970–1980.  
Собрание автора.

*Стр. 81*



28. Г. С. Райшев.  
Облас. Красный закат в  
Чеускино. 1965.  
Собственность автора.

*Стр. 87*



29. Г. С. Райшев.  
Вид на деревню Сивохребт.  
1967. Государственный  
художественный Музей.

*Стр. 88*



30. Г. С. Райшев.  
Сосны на сопке. 1967.  
Государственный  
художественный музей.

*Стр. 89*



31. Г. С. Райшев.  
Стайка. Сани. Сивохрепт.  
1967. Государственный  
художественный музей.

*Стр. 91*



32. Г. С. Райшев.  
Видение. 1971.  
Государственный  
художественный музей.

*Стр. 92*



33. Г. С. Райшев.  
Сломанные нарты. 1971.  
Тюменское музейно-  
просветительское объединение.

*Стр. 93*



34. Г. С. Райшев.  
Утро. Вечер. 1980.  
Государственный  
художественный музей.

*Стр. 97*



35. Г. С. Райшев.  
Сергей Петрович Кушлин.  
Серия «Мужички салымские».  
1973. Музей Природы  
и Человека.

*Стр. 99*



36. Г. С. Райшев.  
Полёт лебедей. 2000.  
Государственный  
художественный музей.

*Стр. 101*



37. Г. С. Райшев.  
Нефть Севера. 1967.  
Государственный  
художественный музей.

*Стр. 106*



38. М. А. Климов.  
Стойбище. 1981.  
Окружной дом народного  
творчества.

*Стр. 107*



39. П. С. Бахлыков.  
Упрёк. 1989.  
Угутский краеведческий  
музей им. П. С. Бахлыкова.

*Стр. 109*



40. Ю. Г. Гришкин.  
Два мира. 1990-е.  
Белоярский  
этнокультурный центр.

*Стр. 110*



41. М. А. Тебетев.  
В васьюхане стерлядь. 1988.  
Берёзовский историко-  
краеведческий музей.

*Стр. 112*



42. Г. С. Райшев.  
Портрет Ю. Шесталова.  
1987. Государственный  
художественный музей.

*Стр. 114*

### 3. Краткие биографические сведения о художниках

**Бахлыков Пётр Семёнович** – (10.10.1932, д. Вахлова, Сургутский район Тюменской обл. – 16.05.1999, с. Угут), художник-примитивист (портрет, композиции на темы быта и жизни юганских ханты), писатель, общественный деятель. Заслуженный работник культуры РФ (1994). Образование начальное (4 класса в школе с. Погорельск). После службы в армии (1955) был бригадиром на рыбодобыче, управляющим отделом совхоза в д. Вата. В 1961 году переехал с семьёй в с. Угут – центр юганских хантов: работал техником-лесоводом, егерем, учителем в школе. С 1965 – изучал культуру юганских хантов: собирал легенды, предания, предметы материальной культуры. Собранный коллекция археологических находок, предметов быта (одежда, домашняя утварь, национальные музыкальные инструменты) стала основой для создания Угутского краеведческого музея (1979). Задумав обогатить экспозицию музея жанровыми картинами из жизни хантов, стал писать картины (маслом на клеёнке).

Участник выставок самодеятельных художников с 1970-х годов. Персональные выставки в с. Угут (1974–1975, 1993), Сургуте (1980, 1989, 1996), Ханты-Мансийске (1990), Нефтеюганске (1990).

Автор литературных произведений: Медвежья падь. Роман / Предисловие В. А. Рогачёва. – Тюмень: Софт-Дизайн, 1997. 240 с.; Юганские ханты: история, быт и культура: Краткое историческое повествование о ханты Сургутского района / После­словие С. Г. Пархимовича. – Тюмень: Софт-Дизайн, 1996. 208 с.

Награды: знак «Отличник культуры СССР» (1990); диплом лауреата областной вставки (Тюмень, 1991); Заслуженный деятель культуры и искусства ХМАО–Югры (1995). В 1999 году Угутскому музею истории и быта было присвоено имя его основателя П. С. Бахлыкова.

Живописные произведения находятся в Музее Природы и Человека (Ханты-Мансийск), Угутском краеведческом музее (Угут), Окружном Доме народного творчества (Ханты-Мансийск), частных коллекциях. В собрании Сургутского художественного музея хранится 19 произведений художника; собранные музеем работы отмечены дипломом Международной выставки «ISITA» за лучшую музейную коллекцию наивного искусства (1997).

*Источник:* Изобразительное искусство Сибири XVII – нач. XXI вв. Словарь-указатель в двух томах. – Тобольск: Возрождение Тобольска, 2014. Т. 1, с. 125–126.

**Гришкин Юрий Григорьевич** – (1956, д. Тугияны, Белоярский р-н – 2011, г. Белоярский) художник, график, скульптор. Учился в начальной школе родной д. Тугияны, затем в д. Полноват. Завершил общее образование в Якутии, в п. Чокурдах (1974). Учился в ленинградском техническом училище № 79 при заводе «Русский дизель». В 1977 году служил в Советской армии. С 1979 года по 1986 работал в колхозе.

Тяга к рисованию, по словам будущего художника, проявилась с самого раннего возраста, ещё до школы. Любимый жанр художника, отобразившего в своих работах природу родного края – «чистый пейзаж».

Автор более 50 работ. Персональная выставка в г. Ханты-Мансийске (2001). Произведения автора хранятся в Музее Природы и Человека (Ханты-Мансийск), Этнокультурном центре (Белоярский), Окружном Доме народного творчества (Ханты-Мансийск), частных собраниях.

*Источники:* 1. Три художника из рода Гришкиных: буклет / сост. А. В. Лебедева. – Ханты-Мансийск: Югра Принт, 2010. 52 с.; 2. Электронный ресурс: <https://etno-centr.hmansy.muzkult.ru/tv-1-5>

**Игошев Владимир Александрович** – (28.10.1921, с. Аскино, Уфимская обл. – 08.01.2007, Москва) живописец, график. Член

Союза художников СССР с 1944 года. Лауреат Государственной премии России им. И. Е. Репина (1982). Народный художник СССР (1991). Действительный член АХ СССР / РАХ. Ветеран ВОВ. С 1936 по 1940 гг. – учёба в Уфимском театральном-художественном училище. 1940–1943 – служба в Красной Армии. Участие в боях на Северо-Западном, Донском и Сталинградском фронтах. В ноябре 1942 года – тяжелое ранение при штурме высоты 568 под Сталинградом. Награждён двумя орденами Отечественной войны I степени, медалями «За отвагу», «За оборону Сталинграда» и др. С 1944 по 1950 гг. – учёба в Московском государственном художественном институте им. В. И. Сурикова. С 1951 по 1968 гг. – творческая работа в Свердловском отделении Союза художников. Преподавательская деятельность в Уральском политехническом институте и Уральском филиале Московского архитектурного института.

В 1954 году – первая поездка на Север, в Ханты-Мансийский национальный округ. В последующем – творческие поездки на Север почти ежегодно (до 1994 года включительно). В 1968 году художник переехал в Москву; педагогическая деятельность в качестве профессора Московского архитектурного института, а затем – Московского государственного педагогического университета.

Персональные выставки: «По зарубежным странам» (1961); Свердловск (Свердловская картинная галерея), Москва (Выставочный зал СХ), Ленинград (Государственный Русский музей) (1964-1965); Япония (1977); Дом Совета Министров РСФСР (1986); Государственный музей искусства народов Востока, Москва (1993); передвижные персональные выставки в городах Ханты-Мансийского автономного округа – Ханты-Мансийске, Сургуте, Нижневартовске (1997) и др.

В 2001 году по инициативе губернатора ХМАО – Югры А. В. Филипенко в день 80-летия художника в Ханты-Мансийске открылся Дом-музей В. А. Игошева. Работы хранятся в Госу-

дарственной Третьяковской галерее (Москва), Государственном русском музее (Санкт-Петербург), Государственном художественном музее (Ханты-Мансийск), Музее Природы и Человека (Ханты-Мансийск) и др.

**Источники:** 1. Изобразительное искусство Сибири XVII – нач. XXI вв. Словарь-указатель в двух томах. – Тобольск: «Возрождение Тобольска», 2014. Т. 1, с. 507–508; 2. Владимир Игошев. Живопись, графика в собрании Государственного художественного музея: Каталог / сост. В. А. Белов, А. А. Белова. – Екатеринбург: Баско, 2013. 76 с.; 3. Электронный ресурс: <https://ar.culture.ru/ru/person/igoshev-va>

**Климов Михаил Андреевич** – (1924, Юргинский район – 1997, Берёзовский район) самодеятельный художник. Участник ВОВ. После тяжёлой контузии на войне жил в Берёзовском районе, работал капитаном речных судов. «Красота природы, жизнь сосвинских манси побудили его взяться за кисть». Персональная выставка состоялась в Ханты-Мансийске (1994). Работы хранятся в Музее Природы и Человека (Ханты-Мансийск), Окружном Доме народного творчества (Ханты-Мансийск).

**Источник:** Изобразительное искусство Сибири XVII – нач. XXI вв. Словарь-указатель в двух томах. – Тобольск: Возрождение Тобольска, 2014. Т. 1, с. 586.

**Райшев Геннадий Степанович** – (01.11.1934, д. Сивохребт, Самаровский р-н, Остяко-Вогульский национальный округ – 08.11.2020, Ханты-Мансийск) Заслуженный художник РФ (2006). Член-корреспондент РАХ (2007). Окончил филологический факультет Ленинградского педагогического института им. А. И. Герцена (1959); одновременно занимался в изостудии института под руководством графика В. П. Ефимова. Посещал мастерскую художников Академии художеств (Институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина). В 1966–1968 гг.



учился во Всесоюзном заочном народном университете искусств у Ю. Г. Аксёнова.

Участник выставок с 1967 года. Персональные выставки с 1973 года: Карпинск, Свердловск, Тюмень, Ханты-Мансийск, Москва, города Венгрии, Финляндии и др. Член Союза художников с 1974 года. Работал в области книжной иллюстрации: Айпин Е. Д. Река-в-Январе. Сб. рассказов. – СПб.: Адмирал, 2007; Трёхтомник русской классики (А. С. Пушкин, М. Ю. Лермонтов, Н. В. Гоголь). – Екатеринбург: Изд-во Баско, 2009 и др. Автор серии иллюстраций в технике линогравюры к сборнику поэм и стихов Ю. Н. Шесталова «Песня последнего лебедя». Литературные произведения: «Отчего мучается художник: вопросы творчества» (Екатеринбург, 1998); «Диалог со зрителем. Беседы в мастерской художника» (Ханты-Мансийск, 2001, ч. 1–2); «Диалог со зрителем. Беседы в мастерской художника» (Ханты-Мансийск, 2002, ч. 3).

Награды: Почётный гражданин города Карпинска (1997); Почётный академик Академии искусств и художественных ремёсел им. Демидовых (1998); Почётный гражданин Ханты-Мансийского автономного округа – Югры (2004); премия «Звезда утренней зари» Депутатской Ассамблеи народов Севера, Сибири и Дальнего Востока (1993); Золотая медаль РАХ (2005) и др.

Постановлением Правительства ХМАО – Югры от 01.10.1996 учреждён Музей-мастерская Г. С. Райшева; с 2011 размещается в отдельно выстроенном здании. Работы художника находятся в Государственной Третьяковской галерее (Москва), Тюменском областном музее изобразительных искусств (Тюмень), Государственном художественном музее Алтайского края (Барнаул), Государственном художественном музее (Ханты-Мансийск), частных коллекциях и др.

**Источники:** 1. Изобразительное искусство Сибири XVII – нач. XXI вв. Словарь-указатель в двух томах. – Тобольск: Возрождение Тобольска, 2014. Т. 2, с. 1018-1019; 2. Геннадий Райшев.

Живопись. 1960–2010-е годы: Альбом. – Екатеринбург: Изд-во Баско, 2014. 380 с. 3. Электронный ресурс: [https://www.rah.ru/the\\_academy\\_today/the\\_members\\_of\\_the\\_academie/member.php?ID=51612](https://www.rah.ru/the_academy_today/the_members_of_the_academie/member.php?ID=51612)

**Тебетев Митрофан Алексеевич** – (08.08.1924, д. Лохтоткурт, Октябрьский район Тюменской обл. – 2011, Ханты-Мансийск) художник, резчик по дереву. Почётный гражданин города Ханты-Мансийска (1987). М. А. Тебетев рисовал с детства, участвуя в оформлении школьных стенгазет, написании лозунгов. В 1939 г. с группой юных туристов округа впервые побывал в Москве. Неизгладимое впечатление на него произвело посещение Третьяковской галереи, что послужило толчком к его дальнейшей творческой деятельности. В 1940 году окончил неполную среднюю школу в посёлке Кондинское, в 1942 году – фельдшерско-акушерскую школу в Ханты-Мансийске. Долгие годы работал по специальности, затем в окружном Доме народного творчества, окружком КПСС. Учился во Всесоюзном заочном народном университете искусств имени Н. К. Крупской (1959–1963). Член Союза художников России с 1993 г.

Участник окружных, областных, республиканских, всесоюзных выставок самодеятельного творчества, включая зарубежные: Чехословакия, Польша, ГДР и ФРГ (1974, 1982), Англия (1977), Болгария, Венгрия. Персональные выставки (всего 70) в п. Берёзово, г. Ханты-Мансийске и других городах.

В п. Берёзово жил и работал с 1993 года, где был открыт Дом-мастерская художника (1997). Произведения хранятся в Государственном историческом музее (Москва), Владимиро-Суздальском музее-заповеднике (Суздаль), Томском областном краеведческом музее им. М. Б. Шатилова (Томск), Тюменском областном музее изобразительных искусств (Тюмень), Берёзовском районном краеведческом музее (Берёзово), Музее Природы и Человека (Ханты-Мансийск) и др.

**Источники:** 1. Изобразительное искусство Сибири XVII – нач. XXI вв. Словарь-указатель в двух томах. – Tobольск: Возрождение Tobольска, 2014. Т. 2, с. 1190; 2. Тебетев М. А., Фёдорова Н. Н. Лохтоткург. – Тюмень: Тюменский дом печати, 2005. 112 с.; 3. Электронный ресурс: <http://hmao.kaisa.ru/object/1809960098?lc=ru>

## 4. Материалы к творчеству художников

### 1. М. А. Тебетев<sup>205</sup>

*Автобиография М. А. Тебетева:*

«Моя мама Арина Фёдоровна из рода Алексеевых деревни Холапанты, а отец Алексей Михайлович – сын сооткуртского ханты. У моих родителей я – первый сын. В год моего рождения, в 1924 году, отец построил в Лохтоткурте дом, старенькую избушку передал Степану Ивановичу Тебетеву. В центре дома была сложена большая русская печь: одной стороной она обогревала горницу-зал, другой – спальню, вместо кровати – нары хантыйские. Над нарами повесили берестяной онтып (хант. – люлька). Когда исполнился годик и онтып стал тесным, я ползал по нарам, в руки мне давала мама игрушки самодельные. В лохтоткуртском родном доме меня воспитывали, учили жизни <...>

Семьи лохтоткуртцев были хантыйскими, до 1930-х годов в Лохтоткурте люди других национальностей не жили. Мужчины женились на девушках соседних хантыйских деревень, все жители деревни говорили на родном языке. Мы, дети, до 1932 года – до создания начальной школы и впоследствии до образования рыбартели (колхоза) русский язык не знали, наши матери тоже, и только мужчины мало-мальски говорили по-русски.

В Лохтоткурт в 1932 году приехала молодая учительница Анна Сергеевна Бобылева. Она собрала нас, детей ханты из Сооткурта, Овоскурта и Лохтоткурта в открывшуюся Лохтоткуртскую начальную школу. Нас, хантыйских мальчиков и девочек, не знавших русский язык, начала учить в первом классе. Учительница в 1934 году поручила мне писать лозунги и оформлять стенную газету Лохтоткуртской начальной школы.

---

<sup>205</sup> Фрагменты из издания: Тебетев М. А., Фёдорова Н. Н. Лохтоткурт. – Тюмень, 2005.

С четвёртого класса я учился в Нижневартовской школе. На уроке рисования наш классный руководитель Михаил Иванович Питер нам, четвероклассникам, смотря на наши рисунки, говорил – кто, что и как нарисовал. О моём рисунке в последнюю очередь отозвался: “Рисунок Тебетева – настоящая картина. Изобразив купание на реке, он сделал интересную композицию”. М. И. Питер рассказал о моём рисунке в учительской. Приняв это к сведению, учительница по ботанике Мария Афанасьевна Ройтерман в пятом классе дала поручение – рисовать на ватмане учебные пособия по ботанике. Вскоре я был введён в редколлекцию школьной стенгазеты.

В 1938–1939 годах я продолжил учёбу в шестом классе в Ларьякской средней школе, и вновь меня ввели в состав редколлекции стенной газеты, которую возглавлял директор школы Александр Иванович Филиппов. Он и рекомендовал меня, как пионера-ханты, включить в группу юных туристов округа для поездки в Москву <...> Группу юных туристов возглавил Семён Митрофанович Каргин, а меня назначил старостой группы. Он посоветовал нам писать дневник о своих впечатлениях. В моём дневнике появились карандашные рисунки <...>

Самым дорогим впечатлением в Москве было посещение Третьяковской галереи. Я навсегда запомнил картину Репина «Иван Грозный и сын его Иван» и увиденного в зале галереи живого художника, копировавшего картину. Моя группа ушла, а я стоял возле художника, видел материалы техники живописи, которые он использовал в работе над картиной <...> Я думал: “Куплю краски в тюбиках, кисточки...”. Через некоторое время пришёл Семён Митрофанович и сообщил, что меня потеряли.

После экскурсии московской (я учился в Нахрачинской средней школе) купил альбом для рисования, краски в тюбиках (оказались акварельные), кисточку, цветную тушь и много рисовал цветом. Летом после учёбы в седьмом классе я задумал рисовать с натуры. Свой первый рисунок трёхтрубного экстрактно-

водочного завода на окраине села Нахрачи выполнял карандашом на бумаге, устроившись вдали от завода и от дороги, чтобы никто меня не заметил, что рисую лёжа на животе.

Сдав экзамены за седьмой класс, в 1940 году я поступил учиться в Ханты-Мансийское медучилище. Дирекция медучилища мне и Шилову поручила нарисовать на большом полотне масляными красками плакат к празднику 7 ноября. На торжественном собрании нам были вручены денежные премии. А директор училища Трусов Николай Степанович весной 1941 года мне сказал: “Вам у нас делать нечего. Вам надо учиться на художника, пишете заявление о поступлении в Омское художественное училище”. Я получил из училища уведомление, что допущен к сдаче вступительных экзаменов. 22 июня началась Отечественная война. Решил для себя: поступать на учёбу в художественное училище не буду, а после окончания медицинского в 1942 пойду в Красную армию... А пока был назначен председателем Осоавиахима медучилища и выпускал стенную газету «За оборону», был и членом редколлегии стенной газеты медучилища «За медицинские кадры Севера».

В начале 40-х годов я сделал ряд работ: акварельные пейзажи «К лету», «Лебединое озеро», масляными красками первый пейзаж «Мост через речку». А в 1944 году в деревне Шайтанка Берёзовского района, где я работал, написал по памяти маслом «Усть Манья. Осень», «Озеро Турват. Урал» и «Шайтанские юрты». Этими работами я заложил начало серии «Сосьвинские манси».

<...> В столице Ханты-Мансийского округа открыт окружной Дом народного творчества, объявивший о проведении в декабре 1958 года Первой окружной выставки самодеятельных художников. Я написал картины «Ханты читают газету на родном языке» и «Пионерский лагерь на берегу Иртыша» (в окрестностях Самарова). Обе работы были приняты на эту выставку <...> Композицию первой своей картины я создал, не имея знаний по основам изобразительной грамоты <...>

После выставки 1958 года я учился в Заочном народном университете искусств (Москва) на факультете рисунка и живописи и создал серию «Хантыйский народ», в которой сюжеты картин составлялись из жизни лохтоткуртских хантов. В серию «Портреты жителей Ханты-Мансийского Севера» входили портреты моих земляков. Предметы, вещи лохтоткуртского быта я использовал для серии «Натюрморты». Занятия, быт, культура и портреты среднеобских хантов представлены в книге «Лохтоткурт»».

*М. А. Тебетев о «дне своего вхождения в искусство» (произведение «Ханты читают газету на родном языке», 1958):*

«Я работал в лекторской группе отдела пропаганды и агитации в Ханты-Мансийском окружкоме партии. В июне 1958 года секретарь окружкома Л. Е. Киселёв меня спросил:

- Вы рисуете?

- Рисую. А что?

- В декабре этого года окружной Дом народного творчества проведёт первую окружную выставку самодеятельных художников. Нарисуйте...

Я не знал, что исполнить для окружной выставки художников. Я не художник. Наверное, нарисовать какую-то интересную картину. Ни одной картины я не рисовал. Летом, до осени, я нарисовал на холсте масляными красками «Пионерский лагерь на берегу Иртыша», потому что там отдыхала дочь Людмила. Что видел на берегу Иртыша с пионерами, – так и выполнил свою первую картину.

Я знал, что в Ханты-Мансийске издаётся окружная газета «Ленин пант хуват» на среднеобском диалекте хантыйского языка. Я представил: газета в руках ханты, он читает газету, и члены семьи в доме слушают его чтение на родном языке. На окружной выставке сюжет новый, современный – о культуре хантов. Сделал подрамник, холст натянул на него. Изображаю на полотне стол, за столом – семья ханты, взрослые и дети. Тогда мне было

неизвестно, что холст необходимо проклеивать и грунтовать, а эскиз изображать в альбоме. Глядя на позировавших членов моей семьи, на полотне карандашом делал их фигуры – композицию будущей картины.

В картине следует понять: в семье ханты происходит обрусение. Здесь знают ханты язык сидящая слева за столом пожилая мать хозяина семьи и сам хозяин, сидящий с газетой. Жена хозяина, русская женщина, – она не понимает, что читает её муж. Изображена школьница, её пальцы руки на газетной полосе; что-то отцу говорит.

У народа ханты происходит утрата молодёжью своего языка, и это ведёт к исчезновению этноса <...>

На эту картину в 60-е годы обратил внимание директор Ханты-Мансийского окружного музея Аркадий Николаевич Лоскутов и просил её для музея. Жюри первой окружной выставки художников высоко оценило «Ханты читают газету на родном языке». Художнику М. Е. Бронникову и мне (он окончил художественное училище, имел диплом художника, а я – ничего) – нам обоим присудили первое место <...> 22 декабря 1958 года – день открытия первой окружной выставки художников можно считать Днём моего вхождения в искусство, – я стал художником!».

*Воспоминания М. А. Тебетева о своём родном крае (произведение «Лохтоткурт. 1930-е годы», 1972):*

«Летом 1971 года с Андреем Александровичем Ангатшуповым я поехал в родной Лохтоткурт. Деревня безлюдная. Все семьи хантов в шестидесятом году переселены в село Шеркалы: колхоз Лохтоткуртский объединён с Шеркальским <...>

Выйдя на берег, я видел всё знакомое: на левой стороне курья (хант. – Лох), к курье невод (тохыт – тот), от них и название деревни (курт) – Лохтоткурт. Ханты оставили родную деревню, это для меня было печальное явление. Дома стояли пустые, через какое-то время их не будет. При мне был блокнот,



и карандашом изобразил, что видел. Подумал: по сделанному рисунку выполню эскиз для будущей картины и назову “Лохтоткурт. 1930-е годы”. В следующем году, в отпуске от Ханты-Мансийского авиапредприятия <...> буду работать над созданием картины ... В течение 1971 и 1972 годов пришлось выполнить о Лохтоткурте 34 рисунка, зарисовок и эскизов. В результате я создал картину о моей хантыйской родине, как памятник исчезнувшей деревне, которую, к сожалению, по воле властей покинули мои земляки навечно.

А деревня создавалась в XVIII веке хантами Ангашуповыми, Тебетевыми, Киприяновыми, Китуровыми, жившими первоначально в Шеркалах, – этот населённый пункт назывался Шаншвош, т. е. заспанный город в переводе на ханты язык <...>.

Когда богатый русский Новицкий поселился в Шаншвоше, жизнь хантов стала нетерпимой, семьи жили с думами: надо уезжать из Шаншвоша. Куда? Ангашуповы, Тебетевы, Киприяновы, Китуровы на берегу обской протоки облюбовали подходящее для занятий рыбным и охотничьим промыслами угодье с множеством озёр, и неподалёку Унтор (Большой сор) <...>.

Мужчины ханты, ехавшие летом по протоке, ощущали природу будущей своей деревни великолепной, лучше, чем Шаншвош <...>.

Ханты входили в этот чудесный природный необжитый уголок с радостью. По названию поселения Лохтоткурт можно представить события: здесь были ханты с небольшим неводом. Их калданки приткнулись к берегу возле неширокой курьи, вблизи устья, где можно было поставить невод. Так начали промысел рыбы на этой протоке. Один ханты сообразил: “Назовём нашу будущую деревню Лохтоткурт!” <...> Договорились: назвать протоку Лохтоткуртская и строить избы, начиная от курьи вдоль берега протоки <...>

Я изобразил жизнь Лохтоткурта; ханты этой деревни жили, как хотели, одиночно. На полотне с левой стороны: у курьи,

вдали – усадьба, дом Александра Прокопьевича Ангашупова. В нём родился знаменитый деятель хантыйской культуры Андрей Александрович Ангашупов. Правее – усадьба Семёна Прокопьевича Ангашупова.

Работая над картиной, мне пришлось много мыслить над сюжетом, делать множество зарисовок, рисунков, эскизов. Я задумал не понятный зрителю сюжет, похожий на конфликт. На переднем плане семья, что-то они решают. Мужчина готовит калданку, чтобы спустить к воде протоки, но женщина препятствует этому. Оба держат борта её: пожилая женщина против поездки мужчины и его супруги с маленьким ребёнком из Лохтоткурта. Наверное, на реке беспокойно и опасно плыть по реке Обь в Шеркалы. Чем кончится спор? Возможно, женщина с ребёнком решит конфликтную сценку ... Работа “Лохтоткурт” имеет скрытые познавательные элементы. Мне хотелось показать жизнь семьи ханты. Я считаю: если бы я не ввёл этот сюжет, то “Лохтоткурт” был бы просто картиной пейзажного жанра».

*М. А. Тебетев о работе «Усадьба. Обские ханты» (1981):*

«Эту композицию я разработал в Ханты-Мансийске по памяти. Все усадьбы лохтоткуртских семей вот такими виделись до коллективизации 1930-х годов. Усадьбы друг от друга не отгораживались заборами <...>

Летом лохтоткуртцы – дети и их родители – проводили своё время в тёплую погоду на улице. В центре на переднем плане играет вырезанной из дерева калданкой мальчик, слева к нему идёт охотничья лайка. У хантыйской печи женщина деревянной лопатой вынимает булку хлеба. За печью видится чулан – он служит для приготовления летом свежей рыбы, мяса к варке на костре, для других домашних работ по хозяйству. За чуланом – скотный двор для держания лошади, коровы и овец; мы видим лошадь и корову. Вдали – нором, возле него таловое дерево,

к которому приставлены деревца – сушняк для дров. Правее от дерева – баня. Изображён лабаз, а на ножках-столбиках и хозяин усадьбы, он доделывает новую рыбацкую калданку. Высится жилой дом, из дома по траве босыми ногами идёт младший сын, повернувший лицо к чёрной собаке. На переднем плане женщина в красном хантыйском платье, расшитом узорами орнамента; она следит за котлом, висящим над костром.

Создание этой картины, как и других произведений хантыйского цикла, связано с тем, что с 60-х годов моей родной деревни не стало. Быт и культуру лохоткуртских хантов оказалось возможным оставить, к счастью, изображёнными на полотнах картин».

## 2. В. А. Игошев<sup>206</sup>

*Из «Северных новелл» В. А. Игошева: встреча со Степаном Николаевичем Куриковым:*

«Посёлок Бурмантово, куда впервые привела меня творческая судьба в марте 1954 года. Посёлок небольшой, но в нем и сельсовет, и школа-интернат, и пункт приема пушнины, магазин и контора лесозаготовителей. Как будто всё хорошо. И с жильем устроился и люди есть интересные, и пейзаж суровый уральский – всё рядом. Но мне хотелось как можно скорее попасть к манси, узнать, как живут и трудятся эти удивительные люди, оленеводы и охотники, о которых я пока только читал и слышал. И вот однажды, примостившись на оттаявшем из-под снега краю лодки, я рисовал в походном альбоме берег Лозьвы с размашистыми ветвями елей и сосен. Вдруг слышу звон колокольчиков, какой часто слышал в детстве. Звон слышался все явственней и громче. Прислушиваясь, я встал, и в тот же миг из-за поворота дороги показалась оленья упряжка. Меня как чем-то кольнуло в сердце, я не мог оторвать глаз от быстро мчавшейся упряжки, пока она не остановилась около магазина. Быстро, как мог, направился туда. Около нарт стоял высокий плотный человек в оленьей меховой шубе – малице и развязывал сырмятные ремни, которыми была привьючена к нартам какая-то поклажа. Подойдя поближе, я был буквально очарован всем, что было перед моим удивленно восторженным взором. И этот могучий с тёмно-коричневым обветренным лицом человек, человек казавшийся неповоротливым в толстой меховой одежде, и серо-серебристые с темной шерстью на ногах и белыми бородами большеглазые рогатые олени, обвитые незамысловатой, но искусно украшенной потемневшей ременной

---

<sup>206</sup> Фрагменты из изданий: Игошев В. А. Глазами сердца. – М., 2000; Дом-музей Народного художника СССР В. А. Игошева. – Ханты-Мансийск, 2003.

упряжью, и деревянные нарты с наброшенной оленьей шкурой – и все это на фоне белого искрящегося снега. Как было не прийти в восторг от всего этого, виденного впервые!?

Мне очень хотелось заговорить с человеком, но, боясь сделать что-нибудь не так, я побежал в сельсовет. Вздохнув рассказав председателю об увиденном, попросил его познакомить меня с приехавшим на оленях человеком ... Дверь отворилась, и он произнёс, указывая всей ладонью на вошедшего: “А вот и наш Степан Николаевич Куриков, знатный охотник и оленевод, депутат нашего районного Совета”. Председатель познакомил нас, и вскоре было решено, что часа через два мы со Степаном выедем в его родное мансийское стойбище Суеват-Пауль <...>

Жил я у Степана Николаевича около месяца. Написал его портрет и жену его Прасковью. Писал и других жителей этого далекого таежного стойбища, рисунков много сделал. Оленей рисовал и нарты, собак и деревья, оленью упряжь и чумалы – все для меня было необычно ново, интересно. Тридцать четыре года прошло с тех пор. Много, много раз ездил на Север за эти годы, писал и картины и портреты, охотников и оленеводов, детей и взрослых, пейзажи и натюрморты. Во многих посёлках и стойбищах побывал, но первая встреча с манси, с этими удивительно интересными людьми, и первая поездка на оленях со Степаном Куриковым живет в моём сознании и памяти необычайно явственно».

*В. А. Игошев о работе «Семья Тасмановых» (1983–1985):*

«Эта картина написана в 80-е годы на основе старых этюдов, который накапливались за время работы на Севере. Материала у меня столько, что я могу писать в мастерской, пересматривая свои наброски, рисунки, этюды, воскрешая в памяти натуру. Основной картины «Семья Тасмановых» стали впечатления от натуральных наблюдений, в частности, от знакомства с семьёй, носящей эту фамилию. С Тасмановыми я был дружен

и главу семьи, Осипа, писал неоднократно. Тасмановы жили недалеко от Суеватпауля, как и все северяне, трудной жизнью. Чтобы выжить в холоде, в снегах, надо быть выносливым, сильным. Я восхищался смекалкой, силой воли, мужеством этих людей.

С Осипом я познакомился в Няксимволе. Как-то подходит ко мне человек. Знакомимся. Он мне сразу понравился – своеобразная, интересная личность. Людей ярких много, но не каждый на холст «просится». Я пишу тех, кто чем-то меня поражает. А Тасманов – колоритная фигура. Статская осанка, пронизательный взгляд, трубка во рту – бери и пиши. Я делал с него этюд для центральной фигуры в картине «Песня старого манси». Он с удовольствием позировал с собственным музыкальным инструментом.

В картине «Семья Тасмановых» Осипа нет. Такое название я дал потому, что на Севере много семей с этой фамилией. В посёлке Суеватпауль были почти все Тасмановы <...> В «Семье Тасмановых» образы некоторых персонажей я создавал на основе этюдов, написанных с конкретных людей – например, со Степана Курикова и его сына Миши. С женой Тасманова я познакомился в Суеватпауле, именно у Степана Курикова, когда был у него в гостях <...> В тот же день мы с Тасмановой на её нартах отправились к ним домой. Ехали по таёжной дороге – такой красивой, экзотичной, далёкой от городов, цивилизации. Доехали. Я был поражён хозяйством Тасмановых – по сути хутором одной семьи с загонами для оленей. Осип охотился на зверя и разводил оленей. Сам он был, как лось – здоровый, жилистый. И жена крепкая – настоящая таёжница, сама управляла оленями, охотилась; северные женщины – прекрасные охотницы. Её я тоже писал – портрет находится в Курской картинной галерее. Но в этой картине я написал как бы типичную семью, их много таких на Севере. Все они – Куриковы, Хатанзеевы, Тасмановы, Бахтияровы – имеют много общего.

Работал над композицией я более двух лет, конечно, не каждый день, а с перерывами <...> При работе над большой композиционной картиной важно иметь чёткий замысел, стержневую идею и все впечатления нанизывать на эту идею».

*В. А. Игошев о работе «Таёжные узоры» (1989):*

«В “Таёжных узорах” я стремился создать собирательный образ пожилой мансийской женщины, соединив впечатления от разных моделей. Хотелось передать характерные особенности облика мансийки – например, то, как повязан на голове платок, вернее, даже не повязан, а как-то особенно положен, фигурно загнут под косы и где-то под ними подколот. Я наблюдал, как женщины быстро это делали: надевали – снимали, удивлялся отработанности, точности жеста. У молодых девушек были другие правила ношения платков. Вообще в одежде строгих правил нет, но есть обычаи, которые женщины чтут. Они все – и молодые, и пожилые – любят яркие платки, платья, расшитые бисером; шьют одежду руками, украшают оборками и лентами, нярки и унты тоже расшивают бисером.

Женщины манси – искусные рукодельницы. И на картине я изобразил мансийку за рукоделием – она шьёт себе сах, т. е., меховое пальто. В первые годы моих поездок в Югорский край я делал много документальных зарисовок одежды, точно запечатлевал узоры, указывал цвета, их сочетания. Декоративные узоры на одежде – это стилизованные символы, они всегда что-то напоминают: ветви ели, кедра, рога оленя, чум, лодку, т. е. повествуют о том, что окружает человека в его жизни на Севере. Однажды я рисовал пожилую мансийку. В домах у манси нет больших столов, и женщина сидела за маленьким столиком, раскладывала мех. Вдруг она замерла над перевёрнутой шкурой. Сидела так долго-долго. Я думал, уснула. Заглянул в лицо – нет, она думает. Наконец берёт в руку нож и без всякой предварительной разметки карандашом, раз! – проводит решительно ножом по шкуре и

отрезает деталь выкройки. Дня через два снова прихожу к ней, а она мне почти готовую малицу показывает. Она работала как настоящий творец: ставила перед собой художественную задачу, обдумывала её, намечала пути решения и потом безошибочно исполняла.

В правом нижнем углу картины изображён тутчанг<sup>207</sup>. Это меховая сумка, в которой женщины, как правило, хранят всё, что им нужно для рукоделия <...> Тутчанг украшен орнаментом, а в центр орнаментального узора вставлено цветное стекло. Я восхищался художественным чутьём мастериц: они так искусно могли украсить своё изделие обыкновенным осколком бутылочного стекла, что он смотрелся как изумруд».

*В. А. Игошев о работе «Воспоминание о Суеватпауле» (1990-1991):*

«Впервые я приехал в Суеватпауль в феврале 1954 года. Это был первый в моей жизни настоящий мансийский посёлок. Именно через него, как через волшебный кристалл, я увидел Югорский край и навсегда полюбил эту землю. Красота Суеватпауля врезалась в память с особой остротой первого впечатления. Поразило то, что вокруг только снег и снег, в голове не укладывалось, как люди живут в этом снегу?

Туда меня привёз Степан Николаевич Куриков и поселил у себя в доме. В семье Куриковых было много детей, но Прасковья, жена Степана, - такая аккуратная, хозяйственная! – всё успевала <...> Настоящая хранительница очага. Я почти всех Куриковых писал: Степана, Прасковью, их сына Мишу, дочь Нину и Прокопия, двоюродного брата Степана <...> Помню, прибегут в дом соседские дети и все сразу за стол – не поймёшь, кто из них хозяйский ребёнок, а кто – соседский. Прасковья всех накормит.

---

<sup>207</sup> Имеется в виду «тучан».



Потом вдруг также внезапно все куда-то убегут. Значит, уже в другом доме сидят, чай пьют. Такие вот отношения были между семьями. Я и соседей писал. И, конечно же, пейзажи, множество этюдов.

Всё меня здесь восхищало: могучие кедры и ели, иней, покрывающий всё драгоценным покрывалом. До сих пор отчётливо помню, как снег под ногами скрипит. По молодости восприятие очень острое – всё слёту хватаешь и всё остаётся не просто в памяти, а в сердце, в душе. Пишешь-то фактически не рукой, а душой. Душа до сих пор хранит все оттенки пережитых тогда ощущений. Бывало, потеплеет днём – снег чуть-чуть оттаёт, станет мягким, а потом снова мороз – и снег взъерошится, ветви обростут колючим инеем; всё словно бриллиантами осыпано. Тронешь снег, а он как стеклянный. Такая красота кругом! И Шишков, и Мамин-Сибиряк вспоминаются.

На картине воспроизведено время суток, близкое к сумеркам. Освещение подвижное, зыбкое. Ещё немного – и всё погрузится в темноту. Ночью выйдешь на улицу – всё покоится, всё 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.

Над картиной я работал в мастерской, используя этюды. Писал долго, с перерывами. Стремился к обобщению. Поработаю – и оставлю, через месяц-два снова приступаю к холсту и снова делаю перерыв. Вот так и шла работа. А потом в один момент понял: пора остановиться, всё, картина завершена».

*В. А. Игошев о работе «Девочка с красным шарфиком» (1989):*

«Северяне – народ открытый, непосредственный, а дети – особенно. На Севере детей любят, они опрятно одеты, девочки нарядны. Каждый ребёнок, можно сказать, готовое произведение

искусства, законченная картина. Но в нём столько разных, едва уловимых, только нарождающихся чётрочек характера, что поймать какую-то определённую состоятельность, т. е. создать образ, нелегко. Я люблю писать детей, у меня этюдов, портретов, композиций с детьми множество <...>

«Девочку с красным шарфиком» я писал быстро, за один или два сеанса. Во время моих поездок по округу где только мне не доводилось работать – в чумах, кладовках, амбарах, стоящих на столбах <...> Так вот, девочка лет десяти позировала мне в сенцах дома или в каком-то чуланчике, где было очень интересное освещение. Идущий сквозь окошко или дверь поток света, принизывая всё собой, создавал единую сияющую среду. Поэтому я не стал изображать никаких предметов фона, мне хотелось добиться целостности колорита картины. Шубка девочки, её меховая шапка и фон – всё это объединяется игрой световых рефлексов. У меня есть этюды, это мой «золотой запас», в которых схвачены разные состояния света – и рассеянного, когда форма «тает», и направленного, который эту форму выявляет. На портрете свет растворяется в пространстве и объединяет отдельные цветовые пятна. Колорит – это организация художником разных цветовых пятен таким образом, чтобы они не «кричали» каждый в отдельности и не «шептали», а вели бы между собой диалог, создавая цветовое единство. Но в этом единстве могут быть акценты. У девочки на шубке была красная ленточка, а я превратил её в шарф, увеличив таким образом красное пятно. Убери его – и цветовое решение станет скучным.

Трудные условия жизни Севера приучают детей с малолетства к работе. В карманах одежды любой девочки всегда лежат какие-то ниточки, пуговички, бусинки, из которых можно что-то сшить, сплести. Ведь она видит, как это делают её бабушка, мама, сестричка <...> Они очень пытливые, с интересом наблюдали за моей работой, с удовольствием позировали. В Няксимволе

я жил в Кооппромхозе, в конторе, мне выгородили там небольшое пространство, где я и спал, и работал. Выйду ранним утром во двор, а дети уже там. “Вы зачем пришли?” – спрашиваю. Отвечают: “Рисоваться...”. Пока одного пишу, другие сидят, терпеливо ждут».

### З. Г. С. Райшев<sup>208</sup>

*О творчестве и о своём художественном методе:*

Человек рождается и осваивает мир. Что первоначально заложено: чувство света, пространства, глазомер, ориентация, свет и цветосозерцание, твердость, мягкость, запах, солёное, сладкое, горькое и т. д. Это дано родителями-предками. Первоувидение, и далее задача посложнее <...>

В нашем обществе художник обязан служить, оправдывать надежды, одним словом, обязан, обязан, обязан... Мне удалось обойти эти обязательства, я писал по любви к этому многоликому, многоцветному миру по имени Моя Земля и Мой Край.

Пишешь натюрморт: важны предметные цвета. Пейзаж: пространственные цвета, больше света. А как быть, если взгляд из темного космоса? Совсем другое решение: цвета будут условные. Здесь важно решение художника. Взгляд из космоса – картина мира слишком обща, т. е. совсем не видна жизнь на земле. Не хочется терять этот многоликий мир: где все значительно. Люди: мужики, бабы, дети, хантыйские, мансийские, русские. Пространство – поля, воды, зверье, птицы, рыбы. Мифические персоналии: болотные бабы-морощки, домовые, лешие и т. д. Все эти персоналии требуют художественного решения. С каждым годом художник еще решение переосмысливает, т. е. смотрит на мир с разных расстояний, не с позиций, а именно – расстояний <...>

Что такое творчество – это в первую очередь не искусство написать того же дятла с предельной точностью (пособие для узнавания), а умение создать удивительное явление природы,

---

<sup>208</sup> Фрагменты из изданий: Геннадий Райшев. Художник, пространство и время. // Геннадий Райшев. Живопись. 1960-е – 2010-е. Альбом. – Екатеринбург, 2014.; Райшев Г. С. Отчего мучается художник: вопросы творчества. – Советский, 2008; Геннадий Райшев: Живопись. Графика. – М., 1998.

полыхающее цветом, разлитое в пространстве звуковым эхом – музыкой леса <...>

Человек устроен так, что ему нужен предмет, как точка опоры, художнику нужна эта точка. Дальше начинается мир видения, как он рисуется в воспоминаниях и какие нужны средства, чтобы изобразить этот же вечно изменчивый мир, мир в сознании человека-художника. Встают вопросы: какими средствами. Тут художник попадает в бесконечно изменяющийся мир, не фантазии, а видения в разное время, значит под другим углом представлений, воспоминаний. Только одно перечисление: русалки, шайтаны, суседки, кикиморы, банники, водяные, боги, идолы; Торум, Сорни-Най; богатыри, Самар, Мать-земля – рождают бесконечное множество картин, ассоциаций. И как тут не пофантазировать? Отсюда и рождается множество картин. Звуки природы: кукушка, эхо, звуки музыки, трели дятла, раскаты грома – это все картины вполне изобразимые, хотя меня предупреждали художники, что это невозможно живописать и не нужно идти в эту область...

<...>

Составные творческой личности: бесценные впечатления детства, генетический опыт предков и, конечно, работа познания, включающая постижение литературы, всего гуманитарного цикла и даже таких наук, как физика, математика, естествознание, и непременно театра и музыки <...>

В начале пути художник подражает или природе, или известным художникам. Это выливается в обычное механическое срисовывание посредством глаза и руки. Но известные художники уже работают в системе обобщений. Как же им подражать? Я бы сказал так: параллельный взгляд, почти бессознательный перенос в свою работу стилевых особенностей этого художника.

Если не подражать, то как учиться? Единственный путь – это путь анализа, т. е. мышления. Умение задавать вопросы <...>

Чтобы не запутаться, нужно выделить изначальное и существенное. Во-первых, подумаем, как ограничен художник в средствах... Второе ограничение живописца или графика – двухмерная поверхность: плоскость картины, листа. Эту поверхность художник мыслит уже как среду, в которую будут погружены предметы <...>

В основе картины лежит не копирование природы, а условно решённая новая художественная реальность <...>

Каждую картину я проживал настолько ощутительно точно, что она мне так же дорога, как следующая. Где-то я удивляюсь, где-то люблю, где-то просто буквально ощутительно проживаю предмет, где-то восхищаюсь и ухожу в пространство, и решение этого пространства для меня становится музыкой. И это всё по-разному... Но свет так могу, так велик, пространство так громадно, что человек как бы расширенными глазами смотрит на этот мир и осознает себя или маленьким, или колоссальным существом, которому подчиняется эта громадина, как бы она из него развивается и как бы обратно идёт в него. И связь со Светом, с Космосом именно такова, это в нас заложено, можно сказать, на каком-то глубочайшем чувственном уровне <...>

Меня иногда называют авангардистом, примитивистом или пытаются поместить еще в какой-нибудь из «блоков». На это я отвечаю: личность вмещает всё... Только пройдя весь круг, можно обнаружить богатство возможностей. У меня нет деления на реальное, абстрактное, ибо я вижу: это всё есть в различных градациях жизни <...>

Мои большие картины написаны *a la prima*, иначе возникают швы и их сложно нивелировать. Такая работа требует быстрой реакции на движение внутри образа. Они написаны на одном дыхании, но идеально внутри продуманы, и этому предшествует мое ощущение движения в изобразительность. А дальше идёт письмо, которое нельзя предугадать, но ощущение – что должно быть первым, что вторым, что третьим в этом движении, –

должно быть точным. Каждый кусок завершается сразу в движении снизу-вверх и, расширяясь, до самых краёв. Когда ритм кончается, я кончаю работу. Если я не вижу продолжения в ритме, то его не сочиняю, я его и не умею сочинять, это должно приходить, как в природе. Я не позволяю себе делать ритм механически <...>

Меня интересует характер людей, предметов, их предстояние, их суть, их длительность во времени и свобода в пространстве ... Беру одного, или двух, или десяток, и нарождается народ.

Это-то и хорошо, что у художника есть возможность делать мир не суетным, а громадным, и его проживать, заставляя другого тоже войти в него. Это очень важный момент духовного приобщения к самому себе и к миру через самого себя. Я думаю даже, что художник такого плана всегда общается с Богом, т. е. общается со Светом.

В последних моих работах, построенных на свете, цвета имеют порою дополнительное звучание. Отсюда возникает ощущение якобы бесцветности. Здесь просто другая возможность изображать мир. Не объёмно изображать свет, а плоскостно. Поэтому контрасты наиболее четко определяются, они очень сильные. И в этих сильных плоскостных соотношениях есть возможность кое-где и ударить цветом. Цвет в них звучит совершенно по-иному. Он не как материя звучит, он звучит, как музыка. И это музыкальное разложение цвета еще раз подчеркивает, что цвет здесь – второстепенен, но он играет немаловажную роль в движении всего потока и насыщает бесцветность этого пространства, делает его цветным, но цветным легким <...>

Я постигаю природу. Перевожу её на язык графики, живописи – ритма, цвета. Предмет диктует движение, движение есть гармония.

Когда я в молодости хотел сделать идеальную картину, обрести нечто бесконечное, землю считал ничем – и в этой бесконечности настолько почувствовал себя сиротливым, что потом опять пришел к прямо противоположному: за предметы уцепился и

вещественность для себя сделал тем моментом, за который нужно держаться и даже полюбить. Вернее, я их любил с детства. Я любил запах, чувство вещи, и потому они мне стали дороги <...>

Писать картину с натуры, пространство натуральное – это одно, а делать пространство холста – это другое. Подражание соловью – это одно, а написать музыку соловья – это другое. Они будут как бы соответствовать, но в параллели. Но для этого нужно, чтобы человек был готов к такому восприятию. И природа, и жизнь, и вещи напоминают нам нечто такое, что глубоко запрятано и осознается спонтанно ... И вот я вижу. Это внутреннее зрение, это не то зрение, которым мы смотрим и видим, хотя и без него мы не можем. Это видение глубинное, изнутри. Когда человек рождается, в нём как бы заложено многое, что может потом себя проявить <...>

Я прошёл все направления, но не потому, что я их использовал, а потому что разложил механизм природных этих вот само-рождений. Это было открытием, но это никогда не было бы моим открытием, если бы я не осознал в целом механизм природно-изобразительных возможностей...

А когда ты знаешь, что в ряду изобразительных возможностей это стоит вот здесь, то ими можно пользоваться сознательно, не оглядываясь ни на один авторитет. Для себя я ценю именно тем, что мне открыты все состояния изображения, я их знаю как инженер и мне это очень помогает быть самостоятельным. Когда человек свободен, то он на основании знания может проявлять заложенные в нем способности, человеческие способности, чувствовать и осознавать пространство и время и компоновать в условном пространстве холста ... И внести туда душу, внести сущность, внести поэтику, внести первокирпичики ощущений <...>

Разрешения могут быть многообразные, и тонкие, и ощутительные, но всегда в ясности построения – музыкального, так



скажем, прохождения. У меня мало средств, но я ими распоряжаюсь очень точно и гармонично. Не привношу лишних цветов, не навязываю лишнего ритма. Не от знания, а от внутреннего состояния гармонии, которому надо подчиняться. Ты всегда должен осознавать, как в конечном счете это может завершиться. Я беру разные системы изобразительные и в каждой системе проверяю, получится или не получится и что получится <...>

<...>

Истоки поэтики – не прямые документы и факты, они ассоциативны. Они связаны со всей жизнью моей и с целой жизнью народа. Я соприкасался с легендами, с фантазиями, с творчеством народа, и с бытовыми вещами этого же народа, которые – эти бытовые вещи – в моем представлении быстро превращаются в крылатые.

Так вот превратилось весло в идола. Так этот идол быстро превращается в какого-нибудь Мишу Лемпина, и так же легко Миша Лемпин превращается в идола. И все это взаимосвязано, взаимовлияемо, так что трудно отделить, например, мое личное отношение к этому. Иной раз я чувствую, что не я лично управляю, а сами вещи и образы, живущие реально, начинают мне диктовать новые ассоциации, новые образы. И так возникает какая-то новая жизнь. Там всё есть. В этой новой реальности изобразительной начинают жить люди реальные, но по закону творчества, который объяснить, сказать, что за закон, трудно. Но он существует, и его можно даже назвать гармонией. Так же как гармонично все в природе возникает, точно так же гармонично начинает возникать в картине <...>

Художник обязан чувствовать отношения предметов и среды. На этих отношениях строятся изобразительные системы. А отношение художника к предмету выявляет его поэтику, т. е. содержательность. Чтобы судить о художнике, надо понимать, как он работает. А мы часто судим человека, т. е. его отношение к миру.

О первом имеют право судить люди знающие, а о втором могут все <...>

Для художника абсолютного реализма нет, так же как не может быть абсолютного символизма. Только пройдя весь круг, можно обнаружить такие возможности ... Я хочу сказать, что все потуги, идеи, связанные с каким-либо одним методом, просто неинтересны, непродуктивны <...>

#### 4. Ю. Г. Гришкин<sup>209</sup>

##### *Автобиография художника:*

«Маленькая деревня на низинной стороне реки Обь, в которой я родился в 1956 году в студёную зиму перед самой весной, по древним преданиям, находится (как и д. Верхние Тугияны, которой сейчас нет) на территории священного места – «места, обозначенного семью высокими духами» точнее, одного из многих священных мест, на котором и находится моя деревня. Младшие классы я закончил в Тугиянской начальной школе, потом с 5-го по 8-ой классы учился в Полноватской средней школе, жил в интернате. Тяга к рисованию у меня проявилась с самого раннего возраста, ещё до школы. Рисовал буквально где попало и на чём угодно – в тетрадях, на полях книг, журналов. Дома стены и печка были постоянно исчёрканы моими «художествами». Родители покупали тетради и альбомы для рисования, но мне этого не хватало надолго... В старших классах стал уже «изводить» листы ватмана гуашью и акварелью <...>

После окончания школы мне дядя серьёзно посоветовал учиться на художника, и чтобы я не задерживался в деревне, ехал в Питер поступать в институт им. Герцена на худграф. Но увы, поступить в институт мне не удалось, и, чтобы не ехать сразу обратно в деревню, поступил я в техническое училище № 79 при знаменитом заводе «Русский дизель» <...> Проучился я в этом училище до нового 1975 года, завоевал первый приз на конкурсе новогодних стенгазет, уехал домой на каникулы и решил больше не ехать обратно заканчивать учёбу. Даже по тем временам было очень сложно жить без поддержки.

До 1977 года работал в колхозе им. Фрунзе на разных работах...

---

<sup>209</sup> Фрагменты из издания: Три художника из рода Гришкиных: буклет / сост. А. В. Лебедева. – Ханты-Мансийск, 2010.

В 1977 служил в Советской армии в танковых войсках в Свердловской области. С 1979 по 1986 работал в колхозе...

После этих «лихих» странствий, прорыбачив один год в деревне, я твёрдо решил всерьёз заняться художественным творчеством, как самым главным своим делом в моей жизни. В первую очередь решил самостоятельно освоить масляное живописание, а не халтурную мазню, которой насмотрелся у некоторых, но сам ещё не пробовал, параллельно практиковаться в рисунке. Замышлял и резьбу по дереву, и чеканку, и ещё кое-что <...> Большим тормозом для творческой деятельности является неустроенность быта и повседневная житейская рутина, без которой тоже никак не обойтись, и нужно достойно преодолевать её, отводя её на задние планы и сосредотачиваться на главном своём деле».

*Отношение Ю. Г. Гришкина к природе. Критика пагубных последствий цивилизации:*

«Самым могучим генератором для вдохновения является общение с природой, и не просто мимолётное, наскокообразное, но непосредственное, постоянное общение (и нахождение) с Природой. Для этого нужно родиться и взрасти на лоне природы. В ранней молодости нас братьев острые языки дразнили «лесными братьями», так как в деревне почти не видели. Нас с раннего детства родители возили с собой на рыбалку, сенокос. Все месяцы летних каникул мы проводили непосредственно на лоне природы, изредка приезжая в деревню. Так что без общения с природой я теперь реальной жизни не воображаю, тем паче для творческого вдохновения. И никакими прелестями и удобствами, так называемой цивилизованной жизни этого уже не заменить. Постоянное непосредственное нахождение, проживание в самой Природе очень благотворно для человека – истина бесспорна.

Природа не терпит корыстного, враждебного отношения к себе, с чем теперь в подавляющем большинстве вторгаются в неё так называемые цивилизованные представители общества. Люди возросшие в тепличных условиях идут и едут на природу активно отдохнуть – половить, пострелять, порубить, пожечь и т. д. и т. п. А так называемое промышленное освоение – санкционированное разрушение природы ... За все эти пристрастия плата предъявится очень большая сразу или со временем, не важно. Все блага и удобства уже созданы в природе, а создавать искусственно, разрушая уже созданное, в идеальной форме – это признак «цивилизованного мракобесия». Как можно назвать те блага, что создаются за счёт применения вредных воздействий, разрушения природы?

Великим творцом и художником является Природа! А так называемые искусства людей, включая всю так называемую «обустроенную цивилизацию» очень и очень бледное и отстранённое подобие ... Люди пытаются изобретать, создавать, творить вопреки природе и её законам, а такое «творчество» называется преступление, а за преступление следует наказание... Многие, наверное, видели зимой на оконном стекле дивные узоры, «нарисованные» морозом, – какой великий художник так исполнит?

Какой бы развитой технической цивилизация ни была – она заражена бациллой похоти и вожделения и желания властвовать над ресурсами природы, что само по себе навлекает многие беды и страдания...

Такова в общих чертах моя твёрдая позиция в отношении Природы и развратной цивилизации. Поэтому я стараюсь в своих картинах избегать изображения индустриальных видов и мотивов. Другое дело, если запечатлеть сотворённые людьми настоящие шедевры скульптуры, произведения зодчих, храмы и другие памятники древности. Но меня как-то естественно тянет изображать уголки самого настоящего Храма Природы, данного нам Всевышним. В отличие от рукотворных, Храм Природы

Вечный, так как в нём присутствует Бог – как ни пытайся истреблять и разрушать Природу – она восстанавливается. Рукотворные же приходят в упадок, если человек их забывает...».

*Ю. Г. Гришкин о своём творчестве:*

«Ни к каким художественным движениям и направлениям я свою деятельность в “рамках” изобразительного творчества не причисляю <...> Признаю только реалистическое изображение, что в графике, что в живописи, в его сложнейшем устройстве и содержании, но не примитивное упрощение и обобщение, чего хватает с лихвой в искусстве и в обычной рутине жизни. С помощью примитивного упрощения и обобщения особенно в живописи, никакой понятности окружающего мира достичь невозможно. Под “понятностью” я подразумеваю не просто визуальное изображение, и даже не состояние, но скрытый возвышенный философский смысл. Философский смысл вообще-то присутствует во всём, не только в возвышенном. Чтобы зритель – смотрящий, наблюдающий, думающий аналитически, не просто визуально получающий удовольствие, смог подумать, просто изумиться и произнести: “Разве так бывает?”. Добиваться “простеньких” восторгов – не цель и не задача в процессе моих творческих дерзновений, смею угрожать – “То ли ещё будет...” <...> Моя задача добиваться философского содержания изображаемого, полностью исключить из творческого процесса ненавистную “примитивную” шабашку в форме дешёвеньких заказов, из-за которых на тебя “пристёгивают” ярлык примитивиста... Также меня явно не вдохновляет тот мракобесный факт существования надуманного “барьера”, придуманного ещё в 30-е годы прошлого века, так называемый “Северный стиль” в изобразительном искусстве. Мол, если человек из малочисленных народностей, то он дикарь и ничему кроме, примитива, научиться не может. Такое положение “поддерживается” только искусственно, что и происходит до сих пор».

## 5. П. С. Бахлыков<sup>210</sup>

### *Описание работы «Осенние шорохи»:*

«Не успела ещё одеть природа свои самые распрекрасные наряды. Покой и умиротворение. И вот откуда-то из-за соседних елей, как бы подкравшись внезапно, по вершинам осин и берёз, прокатился шаловливый ветерок, слышались вздохи, шорохи, лес, качнувшись, слегка поклонился убегающему ветру. И снова всё затихло».

### *Описание работы «Соло-томра»:*

«Звучит тихая унылая музыка в искусных руках мастерицы. Слушают лесные духи. Громкие звуки могут потревожить лесных жителей. О чём напевает костяной инструмент? О любимом, об удаче на промысле, о будущей семье, о детях, о том, как хорошо жить среди этой красоты. И слетаются к ней птицы, сбегаются звери, приплывают рыбы, музыка, музыка, какая чудесная мелодия. Красота!».

### *Описание работы «Счастливые»:*

«Тяжкий труд охотника, с утра и до ночи он на ногах. Изо дня в день, без выходных, без продыху. Скрипит его спина. Выследить, догнать, добыть – этим живёт его семья. Приходится спать у костра, коротая длинные, зимние ночи. Но вот и удача! Да какая – соболю! Чёрный, самый ценный! Безмерно рады его друзья, больше рад он сам, все счастливы! Удача!».

### *Описание работы «Гармония»:*

«Удобно расположился на большой кочке пожилой мужчина-ханты. Выдалась редкая свободная минутка, и он взял в руки национальный инструмент наркас-юх, чтобы под его древние

---

<sup>210</sup> Фрагменты из издания: Бахлыковские чтения – 2007: материалы науч-практ. конф., посвящённые угутскому просветителю П. С. Бахлыкову. – Сургут, 2007.

звуки вспомнить о том, какой была богатой тайга в его молодости, сколько зверя и птицы в ней водилось. Вспомнит он и о старинных легендах, в которых рассказывалось о духах и богатырях, о главном боге Торуме. Красива, но тревожна его песня: будут ли его дети также знать и почитать свою родную тайгу и своих богов».

*Описание работы «Рукодельница»:*

«Великая труженица женщина-ханты, великая мастерица. Мастерство приходит, вероятно, с молоком матери, с самого раннего детства, от матери, от бабушки. Вяжет она свои чудные узоры из бисера, ткани и меха, не пользуясь трафаретными рисунками или другими способами, как иные мастера. Всё по памяти, традиционно, учитывается форма, размер, сочетание цвета».

*Описание работы «Идол и одуванчики»:*

«Хоть ханты и стали насильственно христианами, свою исконную веру языческую не утратили, за то и молодцы. К сожалению, во многом утрачена культура, прикладное искусство, не по их, конечно же, вине. А какие мастера были по изготовлению предметов обихода из дерева, коры, кореньев, кости и т. д. А какое отношение к природе! О, нам далеко до них! Ханты зря не срубят дерево, не сломает ветку, не стопчет цветок. Тут даже одуванчики не тронуты, а мы?».

*Описание работы «Старый идол»:*

«Стальная гусеница цивилизованной промышленности изувечила исконную землю ханты. Гибнут исторические памятники, священные места, быт и культура. Пока ещё не совсем поздно, нужно остановить это варварство. Падает уже обгоревший старый идол. Нужны руки, его удержать».



*Описание работы «Упрёк»:*

«Много трагедий происходило в жизни этих людей. Много веков молились они на своих идолов. Просили своих духов помочь им. И теперь сидят они у своего священного костра, просят о помощи. И эта женщина, прижимая к себе своё дитя, с трудом пробираясь сквозь “плоды” цивилизации, упрекает нас: “Что же вы с нами делаете? Что? Зачем?”».

## 5. Литература о художниках

### *Творчество В. А. Игошева:*

1. Аникина Н. И. Живопись В. А. Игошева как явление советского импрессионизма // «Живой музей: стратегия и практика»: науч.-практ. конф., посвящ. 10-летию со дня образов. Дома-музея народ. художн. СССР В. А. Игошева и 90-летию мастера: матер. Всеросс. науч.-практ. конф. 27-28 октября 2011 г. – Ханты-Мансийск: Принт-Класс, 2012. С. 14–16.
2. В. А. Игошев. Альбом репродукций / Авт. вст. статьи Н. Голованов. – М., 1966. [б. с.].
3. Владимир Александрович Игошев. Каталог выставки / сост. С. М. Иваницкий. – М.: Советский художник, 1988. [б. с.]
4. Владимир Александрович Игошев. Люди таёжного края. Альбом / авт. текста Л. Ф. Белогорлова. – М.: Советский художник, 1982. [б. с.].
5. Владимир Игошев: Альбом. / Авт. вст. статьи Ю. С. Мелентьев. – М.: Изд-во Фонд поколений, 1997. 240 с.
6. Владимир Игошев. Живопись, графика в собрании Государственного художественного музея: Каталог / сост. В. А. Белов, А. А. Белова. – Екатеринбург: Баско, 2013. 76 с.
7. Галямов А. А. Коренные народы Севера в произведениях В. А. Игошева в контексте «северной темы» 1950 – 1960-х гг. // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. 2022. № 3. Ч. 1. С. 224–232.
8. Галямов А. А. Коренные народы Севера в произведениях советских художников 1950-х годов: репрезентация «школьной тематики» // Вестник угроведения. 2022. Т. 12. № 1. С. 175–184.
9. Галямов А. А. «Крупный план» как зеркало: обские угры глазами В. А. Игошева / художник глазами обских угров (к столетию Народного художника СССР) // Вестник угроведения. 2021. Т. 11. № 3. С. 574–583.

10. Голованов Н. Н. Владимир Александрович Игошев. Монографический очерк. – Л.: Художники РСФСР, 1961. 34 с.
11. Дом-музей Народного художника СССР В. А. Игошева. Каталог. – М.: Комментарий, 2002. 136 с.
12. Дом-музей Народного художника СССР В. А. Игошева. – Ханты-Мансийск: [б. и.], 2003. 24 с.
13. «Живой музей: стратегия и практика»: III Всероссийская научно-практическая конференция, посвящённая 20-летию со дня образования Дома-музея народного художника СССР В. А. Игошева и 100-летию мастера: сб. доклад. и тезис. научн.-практ. конф. 28 октября 2021 г. / Дом-музей В. А. Игошева; отв. редактор А. А. Белова. – Ханты-Мансийск: БУ ХМАО – Югры «Государственный художественный музей», 2021. 96 с.
14. Иванов М. Жизнь реалиста // Работница. № 9. 1988. С. 31–32.
15. Игошев В. А. Глазами сердца. – М.: Фонд им. И. Д. Сытина, 2000. 298 с.
16. Игошев В. «Делал дырочку в рукавице, держал кисть и писал...» // Родина. 2003. № 8. С. 64–67.
17. Игошев В. Югра. Территория надежды // VIP PREMIER. Ноябрь-декабрь 2000. С. 82–85.
18. Карпов В. Северные сказания Владимира Игошева // Искусство. 1989. № 3. С. 22–25.
19. Кончин Е. Владимир Игошев: «Не избегайте советов стариков» // Регион-Центр. Спецвыпуск «Ханты-Мансийский автономный округ». Июнь 2005. [б. с.].
20. Народный художник СССР, Владимир Александрович Игошев. Живопись. Каталог выставки к 70-летию со дня рождения / авт. ст. Ю. Шесталов. – М.: Галарт, 1993. [б. с.].
21. Народный художник СССР Владимир Игошев. Живопись. Графика. Альбом / Авт. текста В. И. Белов. – М.: Верона, 2006. 175 с.
22. Павловский Б. Поэма о человеке // Уральский рабочий. 24 февраля 1961.

23. Передвижная выставка произведений свердловского художника Владимира Александровича Игошева в художественных музеях РСФСР. Каталог. – М.: Советский художник, 1959. 32 с.

24. Произведения В. А. Игошева в частных собраниях / ред. О. Костина. – Ханты-Мансийск: [б. и.], 2011. 75 с.

25. Сокольников М. Живопись Владимира Игошева // Искусство. 1965. № 4. С. 33–37.

26. Хусниярова Ф. А. Неизвестные страницы творчества художника В. А. Игошева. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2012. 79 с.

27. Шатских А. Игошев пришёл в Ханты-Мансийский округ, как Гоген на Таити // Россия. Февраль 1998. С. 90–92.

28. Шаповалов Я. Я. Владимир Александрович Игошев. – Свердловск: Свердловское книжное изд-во, 1960. 38 с.

29. Ширяева Л. Север в творчестве В. А. Игошева // Эринтур (Поющее озеро). Альманах писателей Югры. – Екатеринбург: ПАКРУС, 2003. Вып. 8. С. 375–396.

*Творчество самобытных  
и профессиональных художников Югры:*

1. Бахлыкова Е. П. Художественное творчество Петра Бахлыкова // Бахлыковские чтения – 2007: материалы науч-практ. конф., посв. угут. просветителю П. С. Бахлыкову. – Сургут: Изд.-полиграф. комплекс, 2007. С. 4–7.

2. Валов А. И дал себе обет // Эринтур (Поющее озеро). Альманах писателей Югры. – Ханты-Мансийск: Комитет по средствам массовой информации и полиграфии Ханты-Мансийского автономного округа, 2000. Вып. 5. С. 323–329.

3. Все цвета радуги. Дому народного творчества – 60 лет / авт.-сост. А. В. Конев. – Ханты-Мансийск: Дом народного творчества, 2018. 272 с.

4. Галямов А. А., Ершов М. Ф. М. А. Тебетев: социокультурные истоки живописи хантыйского художника // Человек и культура. 2020. № 5. С. 104–111.
5. Геннадий Райшев: диалог со зрителем. Беседы в мастерской художника. Ч. I. Экспозиция «Страна Югория». – Ханты-Мансийск: Полиграфист, 2001. 98 с.
6. Геннадий Райшев: диалог со зрителем. Беседы в мастерской художника. Ч. II. Экспозиция «Грани творчества». Экспозиция «Зелёная Вселенная». – Ханты-Мансийск: Полиграфист, 2001. 116 с.
7. Геннадий Райшев: диалог со зрителем. Беседы в мастерской художника. Ч. III. Экспозиция «Югорская легенда». Экспозиция «Человек. Земля. Космос». – Ханты-Мансийск: Полиграфист, 2002. 193 с.
8. Геннадий Райшев: Живопись. Графика / сост. Н. Н. Фёдорова; науч. ред. Ю. Я. Герчук. – М.: Журнал Наше наследие, 1998. 144 с.
9. Геннадий Райшев. Живопись. 1960–2010-е годы: Альбом. – Екатеринбург: Изд-во Баско, 2014. 380 с.
10. Геннадий Райшев: Культурный ландшафт. Диалоги в пространстве и времени: материалы Всероссийской научно-практической конференции. 5–7 ноября 2019 / БУ ХМАО - Югры «Государственный художественный музей», филиал «Галерея-мастерская художника Г. С. Райшева»; отв. ред. Н. Н. Фёдорова. – Изд. 2-е, доп. – Ханты-Мансийск: Принт-Класс, 2020. 208 с.
11. Геннадий Райшев. Природа и символы: каталог выставки. – Ханты-Мансийск: Полиграфист, 2007. 44 с.
12. Голынец Г. В. Музыка пространств // Геннадий Райшев. Хантыйские легенды. – Свердловск: Средне-Уральское кн. изд-во, 1991. С. 6–14.
13. Дмитриева М. В. Наивная живопись Петра Бахлыкова в контексте жанра // V Бахлыковские чтения: Материалы

Всероссийской научно-практической конференции с международным участием, 14–17 сентября 2014 г. – Сургут: РИО СурГУ, 2016. С. 99–103.

14. Ершов М. Ф., Галямов А. А. Путешествие в Москву М. А. Тебетева и советские коммуникативные практики 30-х гг. // Исторический бюллетень. 2021. Т. 4. № 1. С. 35–40.

15. Ершов М. Ф. Райшев: художник в контексте эпохи // Вестник угроведения. 2019. Т. 9. № 2. С. 352–362.

16. Искусство в современном мире: материалы 1-й науч.-практич. конф., посвящ. 70-летнему юбилею Г. С. Райшева и 75-ю Ханты-Мансийского авт. округа – Югры. 7 дек. 2004 г. – Ханты-Мансийск: Полиграфист, 2005. 140 с.

17. Куликова И. М. Репрезентация архаических представлений юганских ханты в живописи П. Бахлыкова // Научно-методический электронный журнал Концепт. 2019. № 4. С. 290–297.

18. Куликова И. М. Традиции портретного жанра в наивной живописи П. Бахлыкова // Культура в фокусе научных парадигм. 2019. № 9. С. 47–52.

19. Куликова И. М. Этнические конструкты сквозь призму концепций «идеальной реальности» в творчестве Геннадия Райшева // Вестник угроведения». 2018. Т. 8. № 4. С. 780–791.

20. Лазарева Л. Г. Страна Югория в творчестве Геннадия Райшева: исследование изобразительного стиля художника. – Ханты-Мансийск: Полиграфист, 2003. 52 с.

21. Мир запечатлённый. Альбом / авт. текста М. Шутова. – Белоярский: [б. и.], 2009. 150 с.

22. Областная выставка сельских самодеятельных художников. Каталог / сост., авт. вступ. ст. А. Валов. – Тюмень: [б. и.], 1973. 28 с.

23. Перепечина О. С. Возвращение в Ях (коллекция П. С. Бахлыкова в собрании Сургутского художественного музея) // Бахлыковские чтения – 2007: материалы науч.-практ. конф., посв. угут. просветителю П. С. Бахлыкову. – Сургут: Изд.-полиграф. комплекс, 2007. С. 27–30.

24. Райшев Г. С. Отчего мучается художник: вопросы творчества. – Советский: Советская типография, 2008. 46 с.

25. Семёнова В. И. Актуализация архаики в творчестве Г. С. Райшева // Творчество Г. С. Райшева в контексте современной культуры. 1960–2010-е годы: матер. межрегион. конф. 17–19 ноября 2014 г. – Ханты-Мансийск: Принт-Класс, 2015. С. 63–68.

26. Тебетев М. А., Фёдорова Н. Н. Лохтоткурт. – Тюмень: Тюменский дом печати, 2005. 112 с.

27. Тимофеев Г. Соль земли // Эринтур (Поющее озеро). Альманах писателей Югры. – Ханты-Мансийск: Комитет по средствам массовой информации и полиграфии Ханты-Мансийского автономного округа, 2000. Вып. 5. С. 329–332.

28. Три художника из рода Гришкиных: буклет / сост. А. В. Лебедева. – Ханты-Мансийск: Югра Принт, 2010. 52 с.

29. Фёдорова Н. Н. Эволюция художественной системы Геннадия Райшева: пространственно-временная картина мира // Творчество Г. С. Райшева в контексте современной культуры. 1960–2010-е годы: матер. межрегион. конф. 17–19 ноября 2014 г. – Ханты-Мансийск: Принт-Класс, 2015. С. 77–88.

30. Чирков В. Ф. Наивное искусство П. С. Бахлыкова // «IV Бахлыковские чтения»: Матер. региональной науч.-практич. конф., посвящ. 80-летию Петра Семеновича Бахлыкова (п. Белый Яр, Сургутский район, 10-12 октября, 2012 г.). – Сургут. 2013. С. 29–34.

31. Шишин М. Ю. Философские подходы в интерпретации картин Г. С. Райшева // Вестник АлтГТУ им. И. И. Ползунова. 2015. № 1–2. С. 181–185.

## 6. Произведения художников Югры в собраниях музеев Ханты-Мансийского округа

### *Музей Природы и Человека (г. Ханты-Мансийск):*

1. Бахлыков П. С. Осенние шорохи. 1987. ДВП, масло. 50 х 64.
2. Бахлыков П. С. В дальнем Урмане. 1994. Х, м. 72,5 х 72.
3. Бахлыков П. С. Угутка. 1988. Клеёнка, масло. 75 х 85.
4. Гришкин Ю. Г. Рыбаки. 1996. ДВП, масло. 53,5 х 36.
5. Гришкин Ю. Г. За работой. 1996. ДВП, масло. 51,5 х 34,5.
6. Гришкин Ю. Г. Тихая речка. 1995–1996. Фанера, масло. 49,5 х 74,5.
7. Гришкин Ю. Г. Золотой вечер. 1994–1995. ДВП, масло. 94 х 65.
8. Гришкин Ю. Г. Лето. 1994. Фанера, гуашь. 59 х 49.
9. Гришкин Ю. Г. Живун. 1994. Фанера, гуашь. 49 х 58,5.
10. Гришкин Ю. Г. Белая ночь и розовая туча. 1994. Фанера, гуашь. 49 х 59.
11. Гришкин Ю. Г. Лихачи. 1994. Фанера, гуашь. 47,5 х 57,2.
12. Гришкин Ю. Г. Плав. 1994. Фанера, гуашь. 58,8 х 48,5.
13. Гришкин Ю. Г. Мастера. 1994. Фанера, гуашь. 49 х 58,5.
14. Гришкин Ю. Г. Хмурый день. 2000–2001. Холст, масло. 73 х 74,5.
15. Гришкин Ю. Г. Вид на Обь. 2000–2001. Холст, масло. 75,2 х 82,3.
16. Гришкин Ю. Г. Летний полдень. 1994. Фанера, гуашь. 47,5 х 57,5.
17. Игошев В. А. Степан Куриков. 1954. Картон, масло. 49 х 32.
18. Игошев В. А. Суеватпауль. 1954. Холст, масло. 70 х 100.
19. Игошев В. А. В родное стойбище. Этюд. 1955. Картон, масло. 50 х 70.
20. Игошев В. А. Песня старого манси. Этюд. 1957. Холст, масло. 65 х 50.
21. Игошев В. А. Утро. 1958. Картон, масло. 65 х 49.
22. Игошев В. А. Оленевод Яков (?) Рочев. 1958. Холст, масло. 82 х 104.



23. Игошев В. А. Перед началом киносеанса (портрет кинемеханика А. Самбиндалова). 1958. Картон, масло. 50 x 70.
24. Игошев В. А. Мансийский поэт Юван Шесталов. 1959. Холст, масло. 80 x 100.
25. Игошев В. А. Устали. 1959. Картон, масло. 50 x 70.
26. Игошев В. А. Зверовод. 1961. Холст, масло. 55 x 69.
27. Игошев В. А. Хантыйское стойбище. 1961. Картон, масло. 50 x 70.
28. Игошев В. А. Хант из Усть-Назыма. 1961. Холст, масло. 73,5 x 61,5.
29. Игошев В. А. Стойбище рыбаков ханты. Усть-Назым. 1962. Картон, масло. 50 x 70.
30. Игошев В. А. Молодой рыбак хант. 1962. Холст, масло. 70 x 55.
31. Игошев В. А. На окраине Ханты-Мансийска. 1962. Картон, масло. 70 x 50.
32. Игошев В. А. Охотник из Хулимсунта. 1963. Холст, масло. 98 x 70.
33. Игошев В. А. Северяночка. 1965. Холст, масло. 100 x 80.
34. Игошев В. А. Оленевод Прокопий Куриков. 1969. Холст, масло. 102,3 x 85.
35. Игошев В. А. Девочка-манси. 1969. ДВП, масло. 64 x 32.
36. Игошев В. А. Охотник. 1969. Холст, масло. 70 x 50.
37. Игошев В. А. Задумалась. 1970. Картон, масло. 70 x 50.
38. Игошев В. А. Старая школа в Няксимволе. 1973. Картон, масло. 35 x 50,4.
39. Игошев В. А. Дом охотника Рокина. 1974. Картон, масло. 50 x 80.
40. Игошев В. А. Чай с сахаром. 1974. Холст, масло. 75 x 60.
41. Игошев В. А. Портрет оленевода. 1975. Картон, масло. 50 x 35.
42. Игошев В. А. Разговор. Мансийский посёлок. 1976. Картон, масло. 49 x 80.
43. Игошев В. А. Портрет женщины северянки. 1977. Картон, масло. 52 x 36.
44. Игошев В. А. Утро в Саранпауле. 1979. Картон, масло. 34,8 x 49,7.

45. Игошев В. А. Сарайчик. 1980. Картон, масло. 49 х 69,7.
46. Игошев В. А. Таёжный амбарчик. 1983. Картон, масло. 65 х 50.
47. Игошев В. А. Берега Сосьвы. 1983. Картон, масло. 50 х 80.
48. Игошев В. А. Сборы в путь. 1983. Картон, масло. 50 х 70.
49. Игошев В. А. В краю таёжном. 1983. Картон, масло. 49 х 36,7.
50. Игошев В. А. Северная Сосьва. 1985. Картон, масло. 70 х 55.
51. Игошев В. А. Маленький манси. 1986. Картон, масло. 50 х 40.
52. Игошев В. А. Будущий оленевод. 1988. Картон, масло. 100 х 80.
53. Райшев Г. С. Лисак. Деревня Каюково. 1982. Картон, ДВП, масло. 38,8 х 70.
54. Райшев Г. С. Мужики в лодке. 1985. Картон, ДВП, масло. 35 х 50.
55. Райшев Г. С. Кузнечик в траве стрекошет. 1978. ДВП, масло. 40 х 35.
56. Райшев Г. С. Ефрем Мыкуров. 1982. ДВП, масло. 40 х 32.
57. Райшев Г. С. Вусты-най. Зелёная. 1982. Картон, масло. 49,8 х 39,5.
58. Райшев Г. С. Гений Айпина. 1988. Холст, масло. 30 х 27.
59. Райшев Г. С. Лето. 1978. ДВП, масло. 54,8 х 60.
60. Райшев Г. С. Друг из Нумто. 1980. ДВП, масло. 55 х 60.
61. Райшев Г. С. Музыка пространств. № 4. 1982. ДВП, масло. 30,2 х 39,5.
62. Райшев Г. С. Черемуха цветёт. №1. 1987. ДВП, масло. 35 х 50.
63. Райшев Г. С. Путь к покою. 1981. ДВП, масло, аппликация. 35 х 50,5.
64. Райшев Г. С. Свет черёмухи. 1987. Холст, ДВП, масло. 80 х 35.
65. Райшев Г. С. На берегу. 1978. ДВП, масло. 60 х 55,2.
66. Райшев Г. С. Нина Вокуева. 1986. Картон, ДВП, масло. 35 х 38,2.
67. Райшев Г. С. День. 1988. Картон, масло. 69 х 49,5.
68. Райшев Г. С. Женщина-черёмуха. 1980. ДВП, масло. 55,8 х 61,6.
69. Райшев Г. С. На берегу. 1985. Картон, ДВП, масло. 35 х 50.
70. Райшев Г. С. Ритуальный праздник. 1977. Холст, масло. 73,6 х 58,8.
71. Райшев Г. С. Зырянки на празднике. 1980. ДВП, масло. 60,5 х 54,5.

72. Райшев Г. С. Три сына бога. 1981. Картон, ДВП, масло, аппликация. 35 x 50,5.

73. Райшев Г. С. Хатл Най. Солнечная женщина. 1986 г. Картон, ДВП, масло. 50 x 35.

74. Райшев Г. С. Мансийка Марья из Щекурьи. 1986. ДВП, холст, масло. 79,8 x 34,9.

75. Райшев Г. С. Земля предков. 1993. Холст, масло. 300 x 151.

76. Тебетев М. А. На промысел обской рыбы. Конец XIX века. Эскиз. 1996. Картон, масло. 24,5 x 38,2.

77. Тебетев М. А. У берестяного чума. Лозьва. XIX век. Эскиз. 1998. Картон, масло. 25,3 x 35,4.

78. Тебетев М. А. Шайтанка. Апрель. 1998. Картон, масло. 14,8 x 40.

79. Тебетев М. А. Оленеводы Лозьвы. Эскиз. 1996. Картон, масло. 25 x 39,5.

80. Тебетев М. А. На пристани. Этюд. 1969. Холст, масло. 33 x 80.

81. Тебетев М. А. Ханты-Мансийск. Центр. Этюд. 1969. Холст, масло. 42 x 57.

82. Тебетев М. А. Казаки Ермака у Самаровского мыса. 1582 год. 1978. Холст, масло. 85 x 160.

83. Тебетев М. А. Иртыш у Ханты-Мансийска. 1978. Холст, масло. 60 x 85.

84. Тебетев М. А. Ожидание. 1983. Холст, масло. 95 x 124.

### *Государственный художественный музей*

#### *(г. Ханты-Мансийск):*

1. Игошев В. А. В клубе далёкого посёлка. Этюд. 1962. Холст, масло. 69,5 x 55,3.

2. Игошев В. А. Северянин Андрей Номин. 1973. Картон, масло. 69,5 x 49,7.

3. Игошев В. А. На Сосьве. 1973. Картон, масло. 35 x 50.

4. Игошев В. А. Мансийский натюрморт. 1973. Холст, масло. 95 x 119.

5. Игошев В. А. Тойча. 1973. Картон, масло. 69,4 x 49,5.

6. Игошев В. А. Хантыйский поэт Микуль Шульгин. 1975. Картон, масло. 59,7 x 49,7.

7. Игошев В. А. Пеликова Лиза. 1976. Картон, масло. 69,5 x 50.
8. Игошев В. А. Всюду жизнь. 1977. Картон, масло. 49,5 x 79,7.
9. Игошев В. А. Бабушка с внучкой. 1977. Картон, масло. 105 x 86.
10. Игошев В. А. Батагова Катя. 1978. Картон, масло. 69,5 x 49,6.
11. Игошев В. А. Портрет девушки манси. 1982. Холст, масло. 110 x 83.
12. Игошев В. А. Рыбачьи сети. 1982. Картон, масло. 49,7 x 79,5.
13. Игошев В. А. Колхозница из поселка Нерохи. 1983. Картон, масло. 84,5 x 69,5.
14. Игошев В. А. Семья Тасмановых. 1983–1985. Холст, масло. 173,5 x 199,5.
15. Игошев В. А. В краю суровом. Оленевод П. Тасманов. 1984. Холст, масло. 84 x 70.
16. Игошев В. А. Портрет М. Анямовой. 1984. Холст, масло. 110 x 82,5.
17. Игошев В. А. Оленевод. 1987. Картон, масло. 60 x 48.
18. Игошев В. А. Девочка в красном платке. 1989. Картон, масло. 49,5 x 27,5.
19. Игошев В. А. Таёжные узоры. 1989. Холст, масло. 125,7 x 100.
20. Игошев В. А. Девочка с красным шарфиком. 1989. Картон, масло. 50 x 40.
21. Игошев В. А. В тайге далёкой. 1990. Картон, масло. 49,6 x 69,5.
22. Игошев В. А. Подарок жениха. Подруги. Холст, масло. 108,5 x 86,5.
23. Игошев В. А. Северяночка. 1990. Холст, масло. 80 x 60.
24. Игошев В. А. Интересная книга. 1990. Холст, масло. 60 x 80.
25. Игошев В. А. Воспоминание о Суевате. 1990–1991. Холст, масло. 100 x 160.
26. Игошев В. А. Мечтатели. 1991–1993. Холст, масло. 100,5 x 125,5.
27. Райшев Г. С. Мартовское веселье. 1978. ДВП, дерево, масло. 45 x 50,1.
28. Райшев Г. С. Страна Югория. Хозяин. 1980. Холст, масло. 84,5 x 106,8.

29. Райшев Г. С. Зеркало воды. 1983. Картон, масло. 34,5 x 50.
30. Райшев Г. С. Снежные богатыри. Из серии «Югорское пространство». 1983–1988. Картон, масло. 15,9 x 21,3.
31. Райшев Г. С. Пароход «Пономарёв». 1991. Холст, масло. 151 x 300.
32. Райшев Г. С. Хантыйские мужики и женщины. Серия «Угут». 1982. Картон, масло. 39,5 x 70.
33. Райшев Г. С. Под лучами Нуми-Торума 1998. Холст, масло. 152 x 196.
34. Райшев Г. С. Охота на глухаря. 1975. Холст, масло. 78,5 x 71.
35. Райшев Г. С. Зеркало воды. 1983. Картон, наклеенный на ДВП, масло. 34,5 x 50.
36. Райшев Г. С. Жизнь божественная. 1986–1987. Холст, масло. 31,9 x 97,2 см.
37. Райшев Г. С. Таловая роща. Сивохрап. 1967. Картон, ДВП, масло. 34,7 x 25.
38. Райшев Г. С. Серия «Жёлтоглазые юганки». № 1. 1985. Картон, ДВП, масло. 35 x 25,5.
39. Райшев Г. С. Серия «Цветёт багульник». № 4. 1980. ДВП, масло. 28 x 47,3.
40. Райшев Г. С. Мать – земля. 1980. Холст, масло. 95,5 x 117,5.
41. Райшев Г. С. Серия «Морошка Жизнь». № 3. 1979. ДВП, масло. 40,8 x 47.
42. Райшев Г. С. Легенда об утонувшей девушке. Серия «Улькино улово». 1981. Картон, ДВП, масло. 55,5 x 70,3.
43. Райшев Г. С. Большая вода. 1974. Холст, масло. 51,5 x 77.
44. Райшев Г. С. Под лучами Нуми-Торума. 1998. Холст, масло. 152 x 196.
45. Райшев Г. С. Зелёной травы женщина. № 1. 1982. Картон, ДВП, масло. 69 x 50

***Угутский краеведческий музей им. П. С. Бахлыкова***

***(с. п. Угут):***

1. Бахлыков П. С. Счастливые. 1985. ДВП, масло. 60 x 73,2.
2. Бахлыков П. С. Упрёк. 1989. ДВП, масло. 80 x 70.

3. Бахлыков П. С. Дитя природы. 1996. ДВП, масло. 54 x 64.
4. Бахлыков П. С. «Прости нас, хозяин». 1996. Холст, масло. 65,5 x 78.
5. Бахлыков П. С. Аборигенка. 1996. ДВП, масло. 61 x 52.
6. Бахлыков П. С. Друзья. 1998. ДВП, масло. 77,5 x 67,5.
7. Бахлыков П. С. Гармония. 1999. ДВП, масло. 50 x 60.

***Берёзовский районный краеведческий музей  
(пгт. Берёзово)***

1. Тебетев М. А. Уборка сушёной рыбы с норома в лабаз. 1986. Холст, масло. 72 x 96.
2. Тебетев М. А. Натюрморт «Кухонная утварь». 1988. Холст, масло. 66 x 47.
3. Тебетев М. А. Мелодия торсапгьюха. 1988. Холст, масло. 65,7 x 59,7.
4. Тебетев М. А. Охотник с нымытами. 1988. Холст, масло. 66 x 47.
5. Тебетев М. А. Мастерница с ингингтом. 1988. Холст, масло. 66 x 60.
6. Тебетев М. А. В васьюхане стерлядь. 1988. Холст, масло. 65,8 x 59,8.
7. Тебетев М. А. Береста. Хантыйский натюрморт. 1988. Холст, масло. 58 x 66.
8. Тебетев М. А. Орнамент «Березовские ветки». 1989. Холст, масло. 66 x 60.
9. Тебетев М. А. Натюрморт «Хорам». 1989. Холст, масло. 66 x 58.
10. Тебетев М. А. Семья ханты в хархоте. 1990. Холст, масло. 60 x 66.
11. Тебетев М. А. Женщина с хинтом. 1989. Холст, масло. 59 x 46.

Учебное издание

**Галямов Артур Амирович**

**История и культура Севера  
в живописи югорских художников**

Формат А5.

Гарнитура Times New Roman

Тираж 150 экз.

Изготовлено ООО «ФОРМАТ-72», г. Тюмень.

Тел. 8-919-931-17-04. E-mail: format-72@yandex.ru

2023 г.

