

«ПЕВЕЦ НАРОДА МАНСИ» НА УРАЛМАШЕ: «РАБОЧАЯ ТЕМА» И СЕВЕР В ТВОРЧЕСТВЕ В.А. ИГОШЕВА 1950-1960-х гг.

А.А. Галямов, научный сотрудник

Обско-Угорский институт прикладных исследований и разработок
(Россия, г. Ханты-Мансийск)

DOI: 10.24412/2500-1000-2024-4-4-82-86

Аннотация. Художник Владимир Александрович Игошев вошел в историю отечественного изобразительного искусства второй половины XX века как создатель «северного цикла». Однако «рабочая тема», связанная с реалиями Урала, до сих пор не получила самостоятельного и целостного рассмотрения в контексте современных исследований. Цель настоящей статьи заключается в проведении искусствоведческого анализа картин В.А. Игошева 1950-1960-х годов, относящихся к теме индустриального развития крупнейшего региона Урала – Свердловской области.

Ключевые слова: Север, рабочая тема, В.А. Игошев, портрет, Свердловск, рисунок.

Живя в индустриальной столице Урала, Владимир Александрович не мог не открыть для себя «рабочую тему». К ней он будет регулярно возвращаться на протяжении всего свердловского периода, создавая портретную галерею горняков, шахтеров, сталеваров и др. Первая творческая командировка В.А. Игошева, предложенная местным Союзом художников, была связана с Дегтярским рудником – крупным горнодобывающим предприятием. Здесь он больше месяца провел на шахте Капитальная № 2 «Дегтярмедьруды», где, знакомясь с работой горняков, спускаясь вместе с ними в шахты, выполнил большую серию рисунков и этюдных портретов [1]. Среди них стоит назвать графические портреты «Скрепериста» и «Слоевого катая Аси Гололобовой», а также видовой рисунок «Дегтярский рудник» (все – 1951 год).

Наиболее удачными стали портреты шахтера Яруллы Валеева в рабочей и парадной форме [1]. Об одном из них, представленном на выставке картин молодых художников в Свердловском Доме работников литературы и искусств (1952), критик Б.В. Павловский писал, что автору «удалось передать несколько суровый характер шахтера, его внимательный взгляд», тогда как «скромность колорита как бы подчеркивает деловитость и сосредоточенность образа» [2]. Несмотря на выбранный крупный формат (104 x 80), портрет

Я. Валеева является камерным по характеру и лишен известного налета «романтики героической созидательной деятельности» [3, с. 53], присущего монументальным полотнам. Художник воссоздает, прежде всего, психологическое состояние портретируемого – внутреннюю собранность и сосредоточенность, подлинный человеческий «стержень», без обращения к искусственной героизации и обезличенной трафаретности.

Кроме портретов Яруллы Валеева, известны и другие герои Дегтярского рудника, воссозданные кистью мастера: горняк Николай Хмурин и групповой портрет трех молодых забойщиков [4, с. 9].

К «рабочей теме» данного периода (1951-1954) относится картина «Сталевары» (другое название – «В мартеновском цехе»), посвященная алапаевским металлургам и экспонировавшаяся на Свердловской областной художественной выставке 1954 года [5]. Произведение одно время находилось во Дворце культуры Алапаевского металлургического завода.

В 1960-е годы, в промежутках между творческими командировками и преподаванием в институте, В.А. Игошев вновь обращается к «рабочей теме». Групповой портрет «Лицом к огню. Мартеновцы Уралмаша» создавался на протяжении двух лет (1965-1967). О начале работы над масштабным полотном свидетельствует письмо Владимира Александровича искус-

ствоведу А.К. Лебедеву от 30 октября 1965 года: «Мои творческие дела идут как будто не плохо. Сейчас работаю над групповым портретом рабочих Уралмаша» [6, л. 1-2]. Кроме того, до нас дошли отдельные рисунки художника начала 1960-х годов, предвосхищающие замысел будущей монументальной картины: «Портрет подручного сталевара. Уралмашзавод» (1962), «Урал. Лицом к огню» (1964) и др.

В течение пяти месяцев художник неустанно посещал мартеновский цех, где располагалась его импровизированная «мастерская»: помещение, отделенное от печи временной перегородкой с натянутым на подрамник холстом (210 x 350). О том, как протекал творческий процесс в мартеновском цехе, можно узнать из журнальной публикации Э. Поповой: «В короткие перерывы, пока печь справляется с работой сама, заглядывают за перегородку мартеновцы и, еще разгоряченные работой, печным жаром, позируют художнику в привычной, характерной для каждого позе. Ее подсмотрел не одну неделю наблюдавший за своими моделями художник» [7, с. 24].

Главная особенность творческой работы заключалась в том, что В.А. Игошев писал картину прямо в холст, т.е. без предварительных этюдов и длительного сбора живописного материала, что было вызвано стремлением художника «не засушить», «не исказить постановочностью» и «неудачным домыслом», а «донести до зрителя живое чувство присутствия возле гигантского мартена» [7, с. 24]. Забегая вперед скажем, что некоторые советские критики, например, авторы коллективной монографии «Художники и Уралмаш», обращали свое внимание как раз на «застылость» и «отвлеченность» образов сталеваров, на отсутствие «внутреннего единства трудового коллектива» [8, с. 65].

Приведенное критическое замечание могло быть спровоцировано выбранным композиционным решением для группового портрета, нетипичным для предшествующих произведений мастера: фронтальное расположение фигур в полный рост на одной линии, ослабленное по краям их разворотами к центру полотна. По-

добная композиционная схема, исходившая из авторского намерения уйти от сюжета («какой бы то ни было сюжет мне будет мешать» [7, с. 24]), напоминала «мотив предстояния» – узнаваемая иконографическая формула художников «сурового стиля» конца 1950 – начала 1960-х годов, очень быстро превратившаяся (не без помощи эпигонов) в безликий трафарет. Более того, заимствование В.А. Игошевым пластических новаций «сурового стиля» было нацелено на преодоление прокрустовых соцреалистических рамок, отбрасывающих многообразие предметно-пространственных связей и предлагающих вместо них театральную-сценическую иллюзию правдоподобия. Это подтверждает и использование художником характерного «приема застывшего мгновения, в следующий момент готового разразиться взрывным действием» [Манин 2015, с. 130], что также отсылало к известным пластическим опытам представителей «сурового стиля». По словам самого Владимира Александровича, «я как бы остановил моих сталеваров, освещенных пламенем, в последний, самый ответственный момент доводки перед пуском» [7, с. 24-25].

Несмотря на общность схемы (фронтальное выстраивание в цепочку персонажей, выдвинутых на первый план, что создавало иллюзию соизмерения эмоционально-смысловых масштабов художника и зрителя [9, с. 131-132]), тем не менее легко обнаружить различия между, с одной стороны, групповым портретом В.А. Игошева, а с другой – изобразительными «манифестами» художников «сурового стиля». Среди последних «каноническим» примером является известная картина В.Е. Попкова «Строители Братска» (1960-1961). Во-первых, в работах художников «сурового стиля», и, в частности, В.Е. Попкова, композиционный центр практически растворяется в равноправной координации фигур (антитеза нарочитой сценичности тематических полотен 1940-1950-х годов), тогда как автор «Лицом к огню», напротив, стремится его сохранить с помощью четко выстраиваемой субординации между главным и второстепенным.

Он уверенно обозначает центр в лице «сменного мастера, командира» – В.И. Афанасьева (единственного, кого художник называет по отчеству), «сосредоточенно и напряженно» ждущего момента, «когда пойдет готовая сталь»; и, наоборот, отодвигает к краю полотна персонажа, находящегося справа – застенчивого и молчаливого Василия Андрашука, долго не соглашающегося позировать [7, с. 24-25]. Кроме того, в тени «прославленного сталевара» В. Кузеванова и высокого «по трудовому рангу» Н. Пименова располагается фигура молодого подручного – Володи Пастухова, «у которого, быть может, не меньшая слава впереди» [7, с. 25].

Во-вторых, в «Строителях Братска», через внешнюю постановочность и публицистичность проглядывает сложный эмоционально-психологический подтекст, выражающий драматический конфликт и серьезные коллизии времени. Последние конституируются через двойственность композиционной организации холста. И если традиционная объемно-пространственная лепка фигур отвечала строгому следованию реальности («как в жизни»), то влечение к плоскостному принципу приводило к «выталкиванию монтажников навстречу зрителю» [10, с. 8], добавляя в прозаическую ткань полотна напряженно-романтические оттенки. Здесь, справедливо наблюдение А.А. Каменского, писавшего, что у художников «сурового стиля» «строгое следование реальности сочетается с романтикой широких обобщений, выражаемых эмоциональным подтекстом образов» [11, с. 192].

В групповом портрете В.А. Игошева мы также, через выбор им монументально-значительной формы, чувствуем пафос гражданского высказывания, проиллюстрированного, в частности, авторским заключением: «Глядя каждый день на этих богатырей <...> я невольно вспоминал их отцов и старших братьев, моих фронтовых товарищей. Так же не дрогнув, стояли они, но не перед мирным, трудовым, а перед смертоносным огнем войны <...> Мне хотелось, чтобы зритель, встретившись с картиной, увидел перед собой не только вот этих шестерых замечательных героев,

а всех, кто стоит на передовой линии битвы за человеческое счастье, за счастье Родины. Потому что и в мирные дни есть работа, что сродни бою, есть рабочее место на передовой, на линии огня» [7, с. 25]. Однако, в отличие от работы В.Е. Попкова, раскрытие актуальной для современности темы достигалось В.А. Игошевым не с помощью трансформации натурной формы и постепенного ввода в композицию широких возможностей условного, метафорического языка. Напротив, композиционное новшество, заимствованное им у мастеров «сурового стиля» не выходило за рамки натурной достоверности, тогда как иллюзорная глубина приглушала собой влияние плоскости, крепко «привязывала» фигуры к пространству, а не выталкивала их навстречу зрителю. «Строители Братска» демонстрируют очевидный пример пластической эволюции, когда, с одной стороны, начинался переход к ассоциативному способу конструирования формы, а с другой – ликвидировались «остаточные связи с натурным пониманием движения» [9, с. 129].

Необходимо добавить, что обращение В.А. Игошева к композиционно-ритмическим решениям критикуемого им «сурового стиля», закономерно укладывалось в изобразительную тенденцию начала 1960-х годов, когда советские мастера при создании групповых портретов обращались к «энергически-волевой концепции», что отражало их возросший интерес к «личностному началу образа современника» [12, с. 11]. Данный факт обращения свердловского мастера через формальные эксперименты «сурового стиля» к личностному началу современников, подтверждают и его собственные слова о замысле картины «Лицом к огню»: «Чем крепче я вживался в тему, тем определеннее становился ответ: на моем холсте встанут не сталевары вообще, а знакомые мне парни с настоящими именами и биографиями» [7, с. 24]. Кроме того, как заметил В.С. Манин, «поветрием «сурового стиля» оказались захвачены традиционные течения», включая и молодую генерацию «традиционалистов», увлекшуюся обновленческой пластикой: плоскостность

письма, осязаемая деформация натуры, повышенная декоративность цвета, графическая плакатность и др. [9, с. 134]. Не стали исключением и формотворческие поиски В.А. Игошева, оказавшиеся на какой-то момент (середина 1960-х годов) в лагере иных стилистических традиций и эстетических предпочтений. Впрочем, и сам «суровый стиль» являлся в образно-типологическом плане переходным феноменом [9, с. 149-150], и даже определялся ее некогда ведущими представителями как «последняя агония соцреализма» [13, с. 127].

Творческие задачи, направленные В.А. Игошевым на охват монументальной

значительности образа современника, и опирающиеся на представления о масштабности общественного содержания эпохи, обнаруживаются в портрете «Уральский рабочий» (1967) (Рис. 62). В более прозаичном ракурсе, лишенном даже намека на репрезентативность, дан герой из произведения «Подручный сталевара Шмелева» (1966).

Масштабное полотно «Лицом к огню» и портрет «Уральский рабочий», участвовали в зональной тематической выставке «Урал социалистический», посвященной 50-летию Великой Октябрьской Социалистической революции [14, л. 4].

Библиографический список

1. Художник на руднике // Уральский рабочий. – 1951. – 6 сентября.
2. Павловский Б. Молодые художники // Уральский рабочий. – 1952. – 1 марта.
3. Сопоцинский О. Образ советского человека в портретной живописи // Советская живопись послевоенных лет. Сб. статей. – М.: Советский художник, 1956. – С. 48-70.
4. Голованов Н.Н. Владимир Александрович Игошев. Монографический очерк. – Л.: Художники РСФСР, 1961. – 34 с.
5. Свердловская художественная выставка 1954 г. Каталог. – Свердловск: Свердловское отделение худ-го фонда СССР, 1954. – 18 с.
6. РГАЛИ. Ф. 2711. Оп. 1. Ед. хр. 49. Письма Игошева В.А. Лебедеву А.К.
7. Попова Э. Лицом к огню // Огонек. – 1969. – № 28. – С. 24-25.
8. Булавин В.С., Ионин Д.М., Павловский Б.В. Художники и Уралмаш. – Л.: Художники РСФСР, 1983. – 160 с.
9. Манин В.С. Образные пересечения русской живописи 1950-1990-е годы. – Тольятти: Волжская картинная галерея, 2015. – 232 с.
10. Ягодковская А.Т. От реальности к образу: Духовный мир и предметно-пространственная среда в живописи 60-70-х гг. – М.: Советский художник, 1985. – 183 с.
11. Каменский А.А. Романтический монтаж. – М.: Советский художник, 1989. – 334 с.
12. Зингер Л. Портрет современника // Художник. – 1982. – № 9. – С. 10-23.
13. Иогансон Б.И. Московский союз художников. Взгляд из XXI века. Книга вторая. – М.: БуксМАрт, 2021. – 408 с.
14. ГАСО. Ф. 2022 р. Оп. 1. Д. 93. Свердловское отделение Союза художников РСФСР. Документы отделения о проведении зональной выставки «Урал социалистический» (протоколы, списки, справки и др.). 25 июля 1963 – 9 ноября 1964 гг.

**"THE SINGER OF THE MANSI PEOPLE" AT URALMASH: "A WORKING TOPIC"
AND THE NORTH IN THE WORKS OF V.A. IGOSHEV IN THE 1950s AND 1960s.**

A.A. Gallyamov, *Research Associate*

**Ob-Ugric Institute of Applied Research and Development
(Russia, Khanty-Mansiysk)**

***Abstract.** The artist Vladimir Alexandrovich Igoshev entered the history of Russian fine art in the second half of the 20th century as the creator of the "northern cycle". However, the "working topic" related to the realities of the Urals has not yet received independent and holistic consideration in the context of modern research. The purpose of this article is to conduct an art criticism analysis of V.A. Igoshev's paintings of the 1950s and 1960s related to the topic of industrial development of the largest region of the Urals – the Sverdlovsk region.*

***Keywords:** North, working theme, V.A. Igoshev, portrait, Sverdlovsk, drawing.*