УДК 7.036+930.85

DOI: 10.30624/2220-4156-2019-9-3-568-576

Репрезентация образов обских угров в портретах В. А. Игошева 70-х гг. XX в.: классическая и постклассическая интерпретации произведений

А. А. Галямов

*Обско-угорский институт прикладных исследований и разработок,
г. Ханты-Мансийск, Российская Федерация,
galyamov-artur@mail.ru*

АННОТАЦИЯ

Введение. Статья посвящена творчеству В. А. Игошева, формальным и содержательным изобразительным принципам его портретной живописи 70-х гг. XX века

Цель: выявление специфики образов обских угров в творчестве В. А. Игошева в их постклассической и классической интерпретации.

Материалы исследования: каталоги выставок и репродукции портретов В. А. Игошева, искусствоведческие труды, посвященные творчеству художника, а также труды по искусствознанию видного представителя «формальной школы» Г. Вёльфлина и классиков эстетики Г. Гегеля, И. Гёте, Г. Э. Лессинга, Ф. Шеллинг, Ф. Шиллера.

Результаты и научная новизна. Репрезентация образов обских угров в портретах В. А. Игошева 70-х гг. — тема малоизученная как с точки зрения узкоспециальной, затрагивающей определенный жанр живописи в строгих хронологических рамках, так и с точки зрения общетеоретической. Новизна данного исследования заключается, как в характеристике формальных и содержательных принципов портретной живописи В. А. Игошева, так и в выбранном теоретико-методологическом ракурсе: специфика формы и содержания произведений В. А. Игошева, способствующих пониманию мира обских угров с эстетической точки зрения, рассматриваются на основании классической «теории мимезиса» в противоположность постклассической теории искусствознания («формальная школа»). Выявленная и прослеживаемая по ходу работы противоположность классической и постклассической интерпретаций произведений В. А. Игошева, равно как и их единство в понимании проблематики изобразительного искусства составляют главный результат данного исследования, определяют его научную новизну.

Ключевые слова: В. А. Игошев, идеал, «теория мимезиса», «основные понятия», оптическое и осязаемое, Г. Вёльфлин, «теория тождеств», художественная форма.

Для цитирования: Галямов А. А. Репрезентация образов обских угров в портретах В. А. Игошева 70-х гг. XX в.: классическая и постклассическая интерпретации произведений // Вестник угроведения. 2019. Т. 9. № 3. С. 568–576.

Representation of images of the Ob Ugrians in the portraits of V. A. Igoshev in the 70s XX century: classical and postclassical interpretations of the works

A. A. Galyamov

*Ob-Ugric Institute of Applied Researches and Development,
Khanty-Mansiysk, Russian Federation,
galyamov-artur@mail.ru*

ABSTRACT

Introduction: the article is devoted to the creative work of V. A. Igoshev, the formal and substantive principles of his portrait painting in the 70s.

Objective: to reveal the specifics of the Ob-Ugrian images in the works of V. A. Igoshev in their post-classical and classical interpretation.

Research materials: the catalogs of exhibitions and reproductions of portraits by V. A. Igoshev, art history works devoted to the artist's creative work, as well as works on art history by a prominent representative of the «formal school» H. Wölfflin and classics of aesthetics G. Hegel, I. Goethe, G. E. Lessing, F. Schelling, F. Schiller were used in the article.

Results and scientific novelty: representation of images of the Ob Ugrians in portraits of V. A. Igoshev in the 70s is poorly studied both from the point of view of its narrow specialization relating to a certain genre of painting

in strict chronological frameworks, and from the point of view of a general theory. The novelty of the research lies both in the characterization of the formal and substantive principles of portrait painting by V. A. Igoshev, and in the theoretical and methodological perspective. The specificity of the form and content of the works by V. A. Igoshev, contributing to the understanding of the world of the Ob Ugrians from the aesthetic point of view, are considered on the basis of the classical «mimesis theory» as opposed to the postclassical theory of art history (the «formal school»). The opposition of the classical and postclassical interpretations of the works of V. A. Igoshev, identified and traced in the course of the work, as well as their unity in understanding of the problematics of the visual art, constitutes the main result of the research and determines its scientific novelty.

Key words: V. A. Igoshev, ideal, «mimesis theory», «basic concepts», optical and tactile, H. Wölfflin, «theory of identities», art form.

For citation: Galyamov A. A. Representation of images of the Ob Ugrians in the portraits of V. A. Igoshev in the 70s XX century: classical and postclassical interpretations of the works // Vestnik ugrovedenia = Bulletin of Ugric studies. 2019; 9 (3): 568–576.

Введение

Творческое наследие Народного художника СССР Владимира Александровича Игошева (1921–2007), представляющее собой целый, многомерный художественный феномен, имеет для культуры Югры своё актуальное и непреходящее значение. В далёком 1954 году художник впервые оказался на югорской земле, открыв новую главу в своём творчестве, а вместе с ней – самобытную культуру обских угров, воссоздав «целую летопись жизни хантов и манси», по верным словам Н. Аникиной [16, 12].

О произведениях В. А. Игошева, отражающих мир обских угров и представляющих собой широкий круг сюжетов, различных жанров, целый художественный арсенал изобразительных средств, написано достаточно много. Следует упомянуть работы Ю. Н. Шесталова [21], А. А. Беловой [5], С. М. Иваницкого [12], Ю. С. Мелентьева [15], В. И. Белова [16], О. Костиной [17], Л. Ширяевой [23] и многих других авторов, где наряду с ценными биографическими данными, систематизированием богатейшего материала, отражены важнейшие особенности творческой эволюции художника.

Благодаря публикациям вышеупомянутых авторов стало возможным специальное изучение и такой темы как репрезентация образов обских угров в портретах 70-х гг. Данная тема являясь малоизученной имеет известную теоретическую значимость – побуждает обратиться к искусствоведческой проблеме художественной формы в творчестве В. А. Игошева.

Цель настоящего исследования – выявление специфики образов обских угров в творчестве В. А. Игошева в их классической и постклассической интерпретации («формальная школа»).

Таким образом мы расширяем понимание творчества художника. Немаловажным является выбранный нами теоретико-методологический подход, позволяющий рассматривать произведения В. А. Игошева в контексте мировой культуры, выявляя их непреходящую художественную ценность.

Материалы и методы

Изобразительными источниками для нашего исследования послужили портреты В. А. Игошева 70-х гг., а именно: «Портрет Андрея Номина» (1973), «Портрет В. И. Номина» (1975), «Портрет Н. С. Анимкурова» (1975), «Девочка с тутчаном» (1973), «Бригадир оленеводов Е. В. Хозяинов» (1979), «Девушка манси» (1979), «Молодой охотник» (1979).

Важнейшую часть исследования составили труды главного представителя «формальной школы» Г. Вёльфлина [3], а также классиков философии и эстетики И.-И. Винкельмана [4], Г. Э. Лессинга [13], И. Гете [9], Ф. Шиллера [22], Ф. Шеллинга [19; 20], Г. Гегеля [7, 8], обусловившие, в свою очередь, теоретико-методологические основы данной статьи.

По нашему мнению «основные понятия» Вёльфлина – «приблизительные формулы», отражающие эволюцию «общих форм созерцания» [3, 19], – могут служить ключом для анализа работ В. А. Игошева, имеющих тенденцию претворять собой классику, т. е., используя выражение швейцарского искусствоведа – «образ свободного бытия», в котором каждая его часть дышит самостоятельностью и где живет сам человек.

Особый интерес вызывает то понимание Г. Вёльфлином художественной формы, которая имеет собственное, имманентное содержание

(так называемая «внутренняя форма»), не заимствованное из других сфер духовной жизни. Там, где данные поиски воспроизводят и развивают на научной основе главные достижения классической эстетики, критикуя при этом её наиболее слабые стороны, они оказываются в итоге плодотворными, применимыми также и в наше время. В этой связи, критический обзор положений Г. Вёльфлина можно найти у таких западных авторов, как Э. Гомбрих [11], Ч. Харрисон [24], Дж. Харт [25], М. Иверсен [26], Д. Прециози [27], М. Варнке [28].

Для решения поставленных задач исследования мы опирались на историко-типологический, синхронический и искусствоведческий методы.

Результаты

Если мы последуем за главным представителем «формальной школы» в искусствознании Г. 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. Гильдебрандта, – мы придём к собственным законам искусства: «Установление известного взаимоотношения между обоими родами представлений означает искание существующего между ними закономерного отношения или создание такового» [10, 16]. Применяя данный закон к истории искусств можно понять, например, такой феномен как «символическое искусство» Древнего Египта с его беспрельодно царящей плоскостью, а также «красочный ковёр» импрессионистов, где наоборот преобладает игра оптических, зрительных представлений.

В портретах В. А. Игошева 70-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 «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 тутчаном», «Девушка манси»), 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 свое колористическое 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 обтекающую дорожку, по которой может двигаться зритель» [3, 22], 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 трафаретность.

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 полотна, уравнивается «идиллической» горизонталью (как в «Портрете Н. С. Анимкурова», 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» –

охотничьи лыжи усиливают симметрию и общую тектонику изображения, равно как и одиноко стоящее деревце в «Молодом охотнике», или же нарты в «Бригадире оленеводов Е. В. Хозяинов». Обозначенное нами равновесие направлений может быть охарактеризовано как «родство фигуры и тектонического базиса» [3, 160], исключжающее внутренний антагонизм и наделяя всё изображение впечатлением общего покоя. Именно такое состояние покоя, благодаря которому, по словам Ф. Шеллинга, «человеческий облик вообще и человеческое лицо могут быть зеркалом идеи» [20, 264].

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» [3, 146]. 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 категории 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 способны представить перед зрителем, как сказал бы теоретик «формальной школы», «самодовлеющий кусочек мира» во всей его глубине и богатстве связей?

Анализ самого Г. Вёльфлина, при всех своих достоинствах, 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» [3, 270]. 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» [3, 186].

Центральный тезис Г. Вёльфлина – «в каждой новой форме видения кристаллизуется новое содержание мира», [3, 272] – в ходе его применения при анализе наиболее важных ступеней истории изобразительных искусств оборачивался своей противоположностью – «кристаллизацией в себе», отбрасывая само содержание как нечто чужеродное. Под «содержанием» в нашем случае понимается не сумма абстрактных исторических, идеологических, мировоззренческих и др. представлений, использующих в своих целях художественную форму как нечто служебное, иллюстративное и чуждое себе, а, по словам Г. Гегеля, «конкретная идея действительности» – т. е. объективное содержание мира, в котором заложены неисчерпаемые возможности для формообразования. «Отсюда берёт начало избирательный закон преимущественного расцвета известных формальных признаков, родов и видов искусства, сюжетов и типологических схем. <...> Это реальное содержание имеет свои фабулы и конфликты, свою пластику и поэзию, оно сияет своим внутренним блеском в бесчисленных гранях закономерно растущей системы форм» [14, 228].

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.

Главной опасностью вёльфлиновского анализа формы является низведение бесконечного содержания искусства до пустого «формализма», вследствие отрицания «теории мимезиса» и замены её некими «оптическими схемами», лежащими в основе видения субъекта. Поэтому нам представляется актуальным критическое осмысление «категорий созерцания» Вёльфлина с позиций классической эстетики, утверждающих художественную истину как положительную ценность реальности.

По нашему мнению, обращение к классической эстетике («теория мимезиса») может приблизить нас к пониманию художественного смысла произведений Игошева, в отличие от «формальной школы», тонущей в анализе чистой зримости. Если в первой части нашего исследования для анализа непосредственно художественной формы игошевских портретов мы обращались к типологии стилей Г. Вёльфлина, то в дальнейшем мы обратимся к «внутренней форме», т. е. к самому содержанию, которое данную форму, в конечном счёте, определяет.

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 буквальном смысле осязать с помощью плавно текущей линии, выступающей в роли «водительницы глаза», предметная среда на дальнем плане тонет в дымке, теряет свои ясные очертания. В работе «Бригадир оленеводов Е. В. Хозяинов» мы видим даже не сам реальный пейзаж, а сказочный фон, далёкий «мир предания», где представлен человек в момент ловли оленя. Может показаться, что таким символическим способом художник стремился передать идею, 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 содержания, человек есть зеркало объективного мира, природа в её высокой истине, «возвращённая к себе». По словам Ф. Шеллинга, искусство для своей полноты «обращается непосредственно к самому высокому и развёрнутому, к образу человека», т. к. полнота бытия в его необъятности непосредственно «являет себя в нём»; поэтому искусству «надлежит видеть всю природу в её совокупности только в человеке» [19, 64]. Благодаря человеку, его способности пробуждать скрытые творческие силы бытия, — мир может являть собой различные степени красоты, и задача художника отобразить её в своих творениях. В этом и состоит главное положение «теории мимезиса»

в противоположность механическому копированию действительности.

Наиболее совершенное выражение «теории мимезиса», когда «прогресс живописи» достиг наивысшей точки и где сама «природа следовала разумному плану», — классическая эстетика видела в таком жанре, как портрет [20, 252; 7, III, 255]. Но «портрет ничего не стоит, если художник не «создаёт» его» [9, 95], т. е., как писал Г. Гегель, поясняя мысль веймарского классика, необходимо «передать натуру в её всеобщем характере и духовном своеобразии», снимая сугубо эмпирические подробности нашего существования [7, I, 165].

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, используя выражение Г. Гегеля, охарактеризовать как «задушевность» — как «гармонию субъекта с особенными условиями его деятельности» [7, III, 225].

Можно сделать вывод, что главной особенностью работ В. А. Игошева, в которых он отразил мир обских угров в целой галерее образов, 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» [6, 186]. 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» [6, 186]. Голос самих вещей в этом «новом индустриальном мире» застыл в «онемении», ибо в самих вещах нет «ни капельки жизни, никакой исторической глубины» [6, 240–241]. Что же остаётся? Философы «франкфуртской школы», например, приводят нас к неутешительному выводу: «Люди

всегда вынуждены были выбирать между подчинением природе или подчинением природы самости. С развитием городского товарного хозяйства сумрачный горизонт мира озаряется солнцем калькулируемого разума, под чьими леденящими лучами вызревают новые всходы варварства» [18, 48]. Выходит, калькулирующий всё живое, технический разум, — есть «мимезис мёртвого», никакой идеал невозможен, а реалистические произведения В. А. Игошева — иллюзия и самообман, тогда как модернистское искусство наиболее адекватно своему времени?

Вышеприведённые рассуждения являются иллюстрацией тождества крайностей: бесконечная и бесплодная рефлексия субъекта на одном полюсе и косная, лишённая духовных свойств материя, т. е. объект — на другом. Или, как охарактеризовал данный тип тождества в своих противоположностях, которые сходятся, Ф. Шиллер: «неодухотворенный предмет и беспредметная игра духа» [22, 456]. Наглядным примером «мёртвого мимезиса» может служить искусство модернизма. В нём мы видим субъективность иного рода: субъект не является тем универсальным зеркалом, с помощью которого природа раскрывает себя, а мир вещей обретает собственный голос. Напротив, это такое «состояние разорванности», в котором субъект произвольно совершает ломку художественного мира, вопреки его законам истины и красоты; сама природа берётся в качестве мёртвого материала, лишённая своих субстанциональных качеств, ибо эти качества привносит сам рефлексивный субъект. Обратная логика, когда субъект, сознание художника растворяется в обезображенной им вещественности, является той же избыточной игрой рефлексии. Классическая эстетика, в лице Ф. Шиллера, исходила из другого типа тождества — «бесконечное преимущество» природы и «бесконечное достоинство» культуры, когда завершённое искусство возвращается к природе, способное зажечь, тем самым, в человеческом сердце «пламя идеала» [22, 401–447].

Мир обских угров, северная природа стали для В. А. Игошева судьбоносным открытием, «эйдосом» художника, неисчерпаемым источником для творческого вдохновения. Художник, по его словам, «старался запечатлеть мир, который может уйти безвозвратно», «сохранить его в памяти человеческой — хотя бы на полотне, но в реальной палитре красок» [16, 13–14].

«Дети природы с самобытным мировоззрением» являются главными героями его произведений, тем «микрокосмом» (обращаясь к «теории мимезиса»), благодаря изображению которого раскрылась сама действительность. Для этого объекту изображения необходимо было предоставить свободу, возможность собственного выражения, и поэтому не трудно увидеть в портретах художника его восхищение и любование своими героями. И недаром В. А. Игошев говорит о том, что ему «стали дороги наивные и добродушные жители ханты-мансийской земли» [16, 13]. «Наивность» в шиллеровском понимании, означает счастливый результат встречи искусства с природой, прекрасный идеал как путь возвращения человека к своей целостности, но уже на более высокой ступени развития. Цель, к которой должен стремиться художник (и которой следовал В. А. Игошев) — «изобразить человека в состоянии невинности, то есть в состоянии гармонии и мира с самим собой и с внешней средой. Но такое состояние возможно не только во времена, предшествующие культуре; к нему должна стремиться, как к своей конечной цели, также и культура» [22, 440].

Содержание полотен В. А. Игошева — изображение непосредственного единства человека и природы, переданного с помощью реалистической художественной формы, содержащей в себе, насколько это было возможным, классические тенденции. Однако этот изображённый идеал, открытый чувством художника, не есть романтическая тоска по утраченной идиллии, а скорее живой факт, который должно осознать человечество; это движение к своей целостности, к такому состоянию, где «раны духа заживают» [8, 341].

Обсуждение и заключение

Среди искусствоведов, объясняющих особенности формирования творческого стиля В. А. Игошева на примере его «Северного цикла», существует мнение, что «активное и действенное начало <...> указывает на истоки формирования образного строя произведений Игошева, лежащие в романтизме так называемого «сурового стиля» конца 50-х — начала 60-х годов» [23, 385; 5, 9] Но так ли это? Что подразумевается под «активным и действенным началом» в том случае, если оно отсылает нас к романтизму «сурового стиля»?

Во многих работах Т. Салахова, Е. Моисеенко, братьев Смолиных и др. вопреки приведённому мнению искусствоведов, отражено как раз не «активное и действенное начало», а напротив, как верно заметил художественный критик Л. Бобриков, скорее «постоянное пребывание в состоянии предельной собранности и готовности к действию», чем непосредственно само действие [2, 26]. Т. е., то состояние напряжённой рефлексии, граничащее с внутренней опустошённостью и душевным разладом, которое можно увидеть в самой художественной форме: ломаные и острые линии, резкие контрасты цвета, грубость красок, довлеющая плоскость, общее экспрессионистическое звучание и т.д. Природа, как её изображают художники «сурового стиля», предстаёт «пустынной и мрачной», и задача человека – покорить её, подчинить своей власти, ибо таков путь тяжёлого, чреватого потерями прогресса и другого здесь не дано. Возможно, это и есть тот самый источник внутреннего и нескончаемого напряжения, вызванного более «нравственным, чем физическим усилием» [2, 26–27].

Отсюда следует, что такое явление духовной жизни, как «суровый стиль» представляет тип тождества, где крайности («неодухотворённый предмет и беспредметная игра духа») сходятся. Тип тождества, который можно охарактеризовать как «раздвоенность, амбивалентность, диссонанс <...> создающие призрачные, самораспадающиеся образы романтизма, а затем модернизма» [1, 87].

По нашему мнению, В. А. Игошев в своих портретах обских угров смог избежать условностей противоречивой эпохи. Мы не увидим у него ухода в субъективность изображённого, где отрицается полюс законов необходимости – мира природы, и наоборот, где может быть подавлен полюс человеческой свободы. В его портретах нет «активного и действенного начала», если понимать его в рамках «сурового стиля»; напротив, в изображённом человеке есть нечто созерцательное, гностическое, открытое бесконечному миру, понимающее и действующее согласно его законам. Он тот самый «микрокосм», «простая душа», найденная и воссозданная художником в его произведениях.

Резюмируем изложенное:

1. Применение категорий Г. Вельфлина на основании найденного типа отношений между «далёким» и «близким» зрением (игра «опти-

ческих» и «осознательных» представлений) к портретам обских угров В. А. Игошева, помогло раскрыть в ходе анализа немало ценного. Плоскостное изображение главной фигуры (мир человеческой свободы) подчёркивает своё звучание благодаря поэтической дали пейзажного мотива (мир природы). Плоскость переходит в глубину, но художественный смысл произведений – в самих изображённых вещах, реальных зримых формах, а не выходит за пределы полотна. Перед нами образец «закрытой формы» – художественное целое, «явление, ограниченное в себе самом, во всех своих частях объясняющееся собою самим». Но возникает следующий вопрос: каким образом «закрытость» формы становится окном во внешний мир? Как, благодаря чему плоскость изображения получает свою глубину? Другими словами, речь идёт о самом содержании портретов В. А. Игошева, «внутренней форме», которое не может быть исчерпано сугубо формальными характеристиками. А так как «формальная школа» игнорирует «теорию мимезиса» – т. е. отражение определённой закономерности, тождества и различия в отношениях между человеком и внешним миром, и останавливается на констатации простого сочетания оптических и зрительных представлений, то мы обратились к положениям классической эстетики.

2. Классическая эстетика содержания благодаря важнейшим тезисам «теории мимезиса» (понятие «микрокосм», «наивное» Ф. Шиллера, «теория тождеств» Ф. Шеллинга, «идеал» Г. Гегеля, «плодотворный момент» Г. Э. Лессинга) приближает нас к пониманию портретов В. А. Игошева. Человек в единстве с внешним миром – это такой тип тождества, где «бесконечное преимущество» природы и «бесконечное достоинство» культуры сочетаются между собой и заключают в себе классические тенденции, тогда как многие работы художников «сурового стиля» имеют другой тип тождества («неодухотворённый предмет и беспредметная игра духа») и заключают в себе тенденции модернизма. 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.

Список источников и литературы

1. Арсланов В. Г. Онтогносеология пластической ценности (М. Нестеров, А. Платонов, Л. Леонов) // Философские науки. 2016. № 5. С. 79–93.
2. Бобриков Л. Суровый стиль: мобилизация и культурная революция // Художественный журнал. 2003. № 51/52. С. 25–29.
3. Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. М.: В. Шевчук, 2009. 344 с.
4. Винкельман И. И. История искусства древности. СПб.: Пальмира; М.: Книга по требованию, 2018. 502 с.
5. Владимир Игошев. Живопись, графика в собрании Государственного художественного музея: Каталог / Сост. В. А. Белов, А. А. Белова. Екатеринбург: Баско, 2013. 76 с.
6. Гадамер Х.-Г. Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991. 367 с.
7. Гегель Г. В. Ф. Эстетика. В 4-х томах. М.: Искусство, 1968. Т. 1, 312 с.; Т. 3, 623 с.
8. Гегель Г. В. Ф. Феноменология духа. М.: Академический проект, 2018. 494 с.
9. Гете И. В. Собрание сочинений. В 10-ти томах. М.: Художественная литература, 1980. Т. 10. 510 с.
10. Гильдебрандт А. Проблема формы в изобразительном искусстве и собрание статей. М.: Логос, 2011. 144 с. (Сокр. репр. восп. изд. 1914 г. Место вып. ориг. изд. и изд-во: М.: Мусагетъ).
11. Гомбрих Э. История искусства. М.: Искусство XXI век, 2018. 688 с.
12. Иваницкий С. М. Владимир Александрович Игошев. М.: Советский художник, 1988. 38 с.
13. Лессинг Г. Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии. М.: Рипол Классик, 2017. 350 с.
14. Лифшиц Мих. В мире эстетики. М.: Изобразительное искусство, 1985. 320 с.
15. Мелентьев Ю. С. Владимир Игошев. М.: Фонд поколений, 1997. 239 с.
16. Народный художник СССР Владимир Игошев. Живопись. Графика. Альбом / Авт. текстов В. И. Белов. М.: Верона, 2006. 175 с.
17. Произведения В. А. Игошева в частных собраниях / Ред. О. Костина. Ханты-Мансийск: [б. и.], 2011. 75 с.
18. Хоркхаймер М., Адорно В. Т. Диалектика Просвещения. Философские фрагменты. М.; СПб.: Медиум, Ювента, 1997. 312 с.
19. Шеллинг Ф. В. Й. Сочинения в 2 томах. М.: Мысль, 1989. Т. 2. 636 с.
20. Шеллинг Ф. В. Й. Философия искусства. М.: Мысль, 1966. 496 с.
21. Шесталов Ю. Н. Владимир Александрович Игошев. Каталог. М.: Галарт, 1993. 63 с.
22. Шиллер Ф. Собрание сочинений. В 7 томах. М.: Гос. изд-во худ. лит-ры, 1957. Т. 6. 791 с.
23. Ширяева Л. Север в творчестве В. А. Игошева // Эринтур (Поющее озеро). Альманах писателей Югры. Екатеринбург: ПАКРУС, 2003. Вып. 8. С. 375–396.
24. Art in Theory 1900–1990: An Anthology of Changing Ideas. Ed. by Charles Harrison, Paul J. Wood. Oxford, UK: Wiley-Blackwell, 1999. 1214 p.
25. Hart J. Reinterpreting Wölfflin: Neo-Kantianism and Hermeneutics // Art Journal, 1982, vol. 42, no. 4, pp. 292–300.
26. Iversen M. Politics and the Historiography of Art History: Wölfflin's «Classic Art» // Oxford Art Journal. 1981. No. 4 (1). Pp. 31–34.
27. Preziosi D. The Art of Art History: A Critical Anthology, New Edition. Oxford History of Art. New York: Oxford University Press, 2009. 591 p.
28. Warnke M. On Heinrich Wölfflin // Representations. 1989. No. 27. Pp. 172–187.

References

1. Arslanov V. G. *Ontognoseologiya plasticheskoy cennosti* (M. Nesterov, A. Platonov, L. Leonov) [Onto-gnoseology of plastic value (M. Nesterov, A. Platonov, L. Leonov)]. *Filosofskie nauki* [Philosophical Sciences], 2016, no. 5, pp. 79–93. (In Russian)
2. Bobrikov L. *Surovyj stil': mobilizaciya i kul'turnaya revolyuciya* [Severe style: mobilization and cultural revolution]. *Hudozhestvennyj zhurnal* [Art journal], 2003, no. 51/52, pp. 25–29. (In Russian)
3. Wölfflin H. *Osnovnye ponyatiya istorii iskusstv. Problema evolyucii stilya v novom iskusstve* [Basic concepts of the history of art. The problem of evolution of style in new art]. Moscow: V. Shevchuk Publ., 2009. 344 p. (In Russian)
4. Winckelman I. I. *Istoriya iskusstva drevnosti* [The history of art of antiquity]. Saint-Petersburg: Palmyra Publ.; Moscow: Kniga po trebovaniyu Publ., 2018. 502 p. (In Russian)
5. *Vladimir Igoshev. Zhivopis', grafika v sobranii Gosudarstvennogo hudozhestvennogo muzeya: Katalog* [Vladimir Igoshev. Painting, graphics in the collection of the State Art Museum: Catalog]. Comp. by V. A. Belov, A. A. Belova. Yekaterinburg: Basko Publ., 2013. 76 p. (In Russian)
6. Gadamer G.-G. *Aktual'nost' prekrasnogo* [The relevance of the beauty]. Moscow: Isskustvo Publ., 1991. 367 p. (In Russian)

7. Hegel G. W. F. *Estetika. V 4-h tomah* [Aesthetics. In 4 volumes]. Moscow: Isskustvo Publ., 1968. Vol. 1. 312 p.; Vol. 3. 623 p. (In Russian)
8. Hegel G. W. F. *Fenomenologiya dukha* [Phenomenology of a spirit]. Moscow: Academic Project Publ., 2018. 494 p. (In Russian)
9. Goethe J. W. *Sobraniye sochineniy. V 10-ti tomakh* [Collected works. In 10 volumes]. Moscow: Hudozestvennaya literatura Publ., 1980. Vol. 10. 510 p. (In Russian)
10. Hildebrandt A. *Problema formy v izobrazitel'nom iskusstve i sobranie statej* [The problem of form in the visual art and the collection of articles]. Moscow: Logos Publ., 2011. 144 p. (In Russian)
11. Gombrich E. *Istoriya iskusstva* [History of art]. Moscow: Isskustvo XXI veka Publ., 2018. 688 p. (In Russian)
12. Ivanitsky S. M. *Vladimir Aleksandrovich Igoshev* [Vladimir Aleksandrovich Igoshev]. Moscow: Sovetskij hudoznik Publ., 1988. 38 p. (In Russian)
13. Lessing G. E. *Laokoon, ili O granitsakh zhivopisi i poezii* [Laokoon, or About the borders of painting and poetry]. Moscow: Ripol Classic Publ., 2017. 350 p. (In Russian)
14. Lifshits Mih. *V mire estetiki* [In the world of aesthetics]. Moscow: Isobrazitelnoe isskustvo Publ., 1985. 320 p. (In Russian)
15. Melentyev Yu. S. *Vladimir Igoshev* [Vladimir Igoshev]. Moscow: Fond pokolenij Publ., 1997. 239 p. (In Russian)
16. *Narodnyy khudozhnik SSSR Vladimir Igoshev. Zhivopis'. Grafika* [People's artist of the USSR Vladimir Igoshev. Painting. Graphics]. Moscow: Verona Publ., 2006. 175 p. (In Russian)
17. *Proizvedeniya V. A. Igosheva v chastnykh sobraniyakh* [Works by V. A. Igoshev in private collections]. Ed. by O. Kostina. Khanty-Mansiysk: [w/p], 2011. 75 p. (In Russian)
18. Horkheimer M., Adorno V. T. *Dialektika Prosveshcheniya. Filosofskie fragment* [Dialectic of Enlightenment. Philosophical fragment]. Moscow; Saint-Petersburg: Medium, Juventa Publ., 1997. 312 p. (In Russian)
19. Schelling F. W. J. *Sochineniya v 2 t.* [Works in 2 volumes]. Moscow: Mysl Publ., 1989. Vol. 2. 636 p. (In Russian)
20. Schelling F. W. J. *Filosofiya iskusstva* [Philosophy of art]. Moscow: Mysl Publ., 1966. 496 p. (In Russian)
21. Shestalov Yu. N. *Vladimir Aleksandrovich Igoshev. Katalog* [Vladimir Alexandrovich Igoshev. Catalog]. Moscow: Galart Publ., 1993. 63 p. (In Russian)
22. Schiller F. *Sobranie sochinenij v semi tomah* [Collected works in seven volumes]. Moscow: Gos. izd-vo hud. lit-ry Publ., 1957. Vol. 6. 791 p. (In Russian)
23. Shiryayeva L. *Sever v tvorchestve V. A. Igosheva* [Sever in the works by V. A. Igoshev]. *Erintur (Poyushcheye ozero). Al'manakh pisateley Yugry* [Ehrintur (The Singing Lake). Almanac of writers of Yugra]. Yekaterinburg: PAKRUS Publ., 2003. Vol. 8. pp. 375–396. (In Russian)
24. *Art in Theory 1900–1990: An Anthology of Changing Ideas*. Ed. by Charles Harrison, Paul J. Wood. Oxford, UK: Wiley-Blackwell, 1999. 1214 p. (In English)
25. Hart J. Reinterpreting Wölfflin: Neo-Kantianism and Hermeneutics. *Art Journal*, 1982, vol. 42, no. 4, pp. 292–300. (In English)
26. Iversen M. Politics and the Historiography of Art History: Wölfflin's «Classic Art». *Oxford Art Journal*, 1981, no. 4 (1), pp. 31–34. (In English)
27. Preziosi D. *The Art of Art History: A Critical Anthology, New Edition*. Oxford History of Art. New York: Oxford University Press, 2009. 591 p. (In English)
28. Warnke M. On Heinrich Wölfflin. *Representations*, 1989, no. 27, pp. 172–187. (In English)

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ:

Галямов Артур Амирович, научный сотрудник, БУ ХМАО – Югры «Обско-угорский институт прикладных исследований и разработок» (628011, Российская Федерация, Ханты-Мансийский автономный округ – Югра, г. Ханты-Мансийск, ул. Мира, д. 14А).

ORCID ID: 0000-0003-2874-3773

galyamov-artur@mail.ru

ABOUT OF AUTHOR:

Galyamov Artur Amirovich, Researcher, Ob-Ugric Institute of Applied Researches and Development (628011, Russian Federation, Khanty-Mansiysk Autonomous Okrug – Yugra, Khanty-Mansiysk, Mira st., 14A)

ORCID ID: 0000-0003-2874-3773

galyamov-artur@mail.ru