

ЛЕБЕДЕВА АННА ВИТАЛЬЕВНА

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО ОБСКИХ УГРОВ

вторая половина XIX – начало XXI века

монография

Ханты-Мансийск

2013

УДК 7

ББК 85.103 (2)

Л 34

Лебедева А. В. Изобразительное искусство обских угров. – Ханты-Мансийск: ООО «Печатный мир г. Ханты-Мансийск», 2013. – 162 с., ил. цв.

Научный редактор – доктор искусствоведения, профессор Т. М. Степанская.

Рецензенты: заведующая сектором динамики локальных культурно-исторических процессов Сибирского филиала Российского института культурологии, д. и. н., профессор В. Г. Рыженко;
кандидат исторических наук, заслуженный деятель культуры ХМАО – Югры, член-корреспондент РАЕН М. Н. Лапина.

В монографии рассматривается художественная жизнь Ханты-Мансийского автономного округа – Югры на рубеже второй половины XIX – начала XXI в. Целью исследования являлось выявление особенностей развития изобразительного искусства обских угров в контексте этнокультурных традиций.

Материалы могут быть привлечены искусствоведами, историками, культурологами, филологами, краеведами с целью реконструкции (воссоздания) культурной жизни Югры, использованы при подготовке каталогов, монографий, статей, методических пособий, словарей и справочников, для написания работ по истории культуры и изобразительного искусства Сибири, образовательных программ по гуманитарным дисциплинам, а также в процессе создания постоянных музейных экспозиций и выставочных проектов.

Издание выходит в рамках проекта «Человек рисующий». Используются средства, выделенные в качестве гранта в соответствии с постановлением Правительства Ханты-Мансийского автономного округа – Югры от 29.10.2009 года № 288-п «О государственной поддержке проектов в области культуры и искусства». Проект поддержан Департаментом культуры Ханты-Мансийского автономного округа – Югры.

ISBN

© Лебедева А. В., 2013

© ООО «Печатный мир г. Ханты-Мансийск», 2013

ОГЛАВЛЕНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ	4
ВВЕДЕНИЕ	4
ГЛАВА 1. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА СЕВЕРА ЗАПАДНОЙ СИБИРИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX – НАЧАЛА XXI В.	11
1.1. Виды тематических изображений у народов угорской группы, выделенные С. В. Ивановым	11
1.2. Изобразительное искусство народов Обского Севера в общероссийской системе 1920–1940-х гг. и роль Института народов Севера	20
1.3. Понятие «северный изобразительный стиль»: дискуссионный аспект	24
1.4. Образование в области изобразительного искусства в Ханты-Мансийском автономном округе	30
1.5. Художественная жизнь 1950–2010-х гг.	34
ГЛАВА 2. ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО ОБСКИХ УГРОВ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЖИЗНИ ЮГРЫ	47
2.1. «Картина мира», «мифопоэтическая картина мира» в культуре обских угров	47
2.2. Проявление мифологической картины мира обских угров в изобразительном искусстве	52
2.3. Художники и скульпторы обские угры	56
2.4. Проявление художественной самобытности хантов и манси в изобразительном искусстве	77
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	87
СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ	90
СПИСОК ПРИНЯТЫХ СОКРАЩЕНИЙ	102
ПРИЛОЖЕНИЯ	103
СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ	103
ИЛЛЮСТРАЦИИ	108
СЛОВАРЬ ОБСКО-УГОРСКИХ ХУДОЖНИКОВ И СКУЛЬПТОРОВ	150

ПРЕДИСЛОВИЕ

ВВЕДЕНИЕ

История изобразительного искусства обских угров насчитывает много столетий. Оно развивалось под влиянием исторических событий, взаимодействия художественных культур местных этнических групп с пришлыми в Сибирь народами, но не утратило своих архаических корней и сохранило национальную самобытную культуру древних народов Югорской земли.

До возникновения Ханты-Мансийского автономного округа Югрой называлось всё, что «по ту сторону Уральского хребта». Первые письменные сведения о территории Югры содержатся в документах с IX в.

Коренные малочисленные народы Ханты-Мансийского автономного округа ханты и манси – два родственного народа. Этнонимы «ханты» и «манси» образованы от самоназвания народов хантэ, кантах и манси и тому подобных. В качестве официальных названий они были приняты после 1930-х годов, а в дореволюционной научной литературе и в документах царской администрации хантов называли остяками, а манси – вогулами или вогуличами. Эти этнические имена предположительно означают «человек», «мужчина», «народ». Языки хантов и манси лингвисты относят к угорским; в эту же группу входит родственный венгерский язык. Угорские языки входят в финно-угорскую группу уральской языковой семьи.

Для обозначения хантов и манси как единого целого в научной литературе утвердился еще один термин – обские угры.

Обские угры – ханты и манси – живут в бассейне Оби и Иртыша. Ханты расселились в основном по Оби (от Обской губы вверх до Александровского, выше устья р. Вах) и ее притокам (Сыня, Куноват, Войкар, Казым, Лямин, Пим, Тромъеган, Аган, Большой и Малый Юган, Вах, Васюган), а также в низовьях Иртыша и по его притокам (Конда, Демьянка – нижнее течение); на территории Ханты-Мансийского и Ямало-Ненецкого автономных округов Тюменской и Томской

областей. Манси живут западнее, по левым притокам Оби и Иртыша – Северной Сосьве с Ляпином, Лозьве, Конде (Ханты-Мансийский автономный округ), немного манси есть на Урале (Свердловская область) [162, с. 24].

Народ ханты (устаревшее – остяки, самоназвание – ханты, хантэ, кантек) относится к угорской ветви финно-угорской этноязыковой общности. Из 22,5 тыс. ханты, насчитывающихся в Российской Федерации, на территории Ханты-Мансийского автономного округа проживают около 12 тыс. (то есть более 53%). Среди хантов выделяются три этнические группы – северная, южная и восточная. В каждой из них обособляется ряд подгрупп, получивших свои названия по названиям рек, в бассейнах которых они локализованы: ханты аганские, тромъеганские, ваховские, казымские, кондинские, салымские, среднеобские (сургутские), юганские, нижнеобские, пимские и др. Каждая из этнических подгрупп отличается языковым диалектом, особенностями в хозяйстве и культуре, эндогамией (заключением браков в своей группе). До начала XX в. русские называли хантов остяками, возможно, от огласовки хантыйского ас-ях – «народ большой реки» или «обские люди» (ил. 1).

В результате миграции и этнических контактов с аборигенным населением Севера на хантов сильное влияние оказали ненцы, на востоке – селькупы, в южных районах – тюркоязычные народы, а позднее и русские.

Манси (устар. русское – вогулы) – один из малочисленных (8,3 тыс. человек) народов Севера России, на территории ХМАО проживают около 6,6 тыс. человек (80%). Манси большей частью населяют бассейны левых притоков Оби – рек Северная Сосьва, Ляпин, Конда (кроме низовий), а также Нижнюю Обь (Березовский, Октябрьский районы). Самоназвание народности – манси махум («манси люди»), часто локальные самоназвания связаны с местностью, рекой: алы тагт мансит (верхнесосьвинские), сакв ман-

сит (сыгвинские, то есть ляпинские), полуммахум (пелымские). Язык манси относится к угорской группе уральской семьи языков. В нём выделяются северная, южная, восточная и западная группы диалектов. Язык и традиционная культура в настоящее время сохраняются лишь у северных (сосьвинско-ляпинских) и восточных (кондинских) групп манси.

В советской этнографической литературе гипотеза происхождения обских угров была сформулирована В. Н. Чернецовым, а затем развита З. П. Соколовой. Пришлое население наложило отчетливый южный отпечаток на северную обско-угорскую культуру. В. Н. Чернецов отмечал, что «пришельцы, угры по языку, во время своего пребывания в степи первоначально входили в состав скифо-сарматского мира, насыщенного иранскими элементами. Этим обуславливается и наличие многих иранских черт в языке, фольклоре и обрядах остяков и вогулов. Иранским источникам угры обязаны и многими культурными навыками» [131, 204].

Исследователи считают культуру обских угров двухкомпонентной. Северный, аборигенно-таежный, включает элементы культуры, распространенные среди народов таежной зоны Западной Сибири (лодки, лыжи, нарты). Южный компонент свидетельствует о знакомстве их предков со степной культурой (расшитая одежда, металлические орудия труда, платок и обычай избегания, особая роль коня).

Общая численность коренного населения Севера (малых народностей и примыкавших к ним этнографических групп других народов) до Великой Октябрьской социалистической революции едва достигала 140 тыс. человек.

Значительная часть жителей занималась оленеводством, охотой, рыболовством, морским зверобойным промыслом и вела кочевой и полукочевой образ жизни. Экономика народностей Севера носила ярко выраженный натуральный характер. Орудия промысла, средства передвижения, жилища, утварь во многом даже сегодня сохраняют черты глубокой древности.

Малые народности Севера были почти поголовно неграмотны. Например, из 12,3 тысячи чукчей только 77 человек могли читать и писать, а среди 13 тысяч хантов Тобольского округа в 1923 г. не нашлось ни одного грамотного.

В 1923 г. были упразднены губернии, уезды и волости. Образована единая Уральская область, в состав которой вошли районы: Березовский, Сургутский, Самаровский и Кондинский.

С 1926 г. на Севере вводится административно-правовое устройство в виде туземных Советов и районных исполнительных комитетов (тузриков). С 1930 года при Институте народов Севера в Ленинграде была создана Научно-исследовательская ассоциация (председатель Я. П. Кошкин, ученый секретарь П. Ю. Молл, затем М. К. Картер), предшественником которой был «Северный кружок» отделения (факультета) под руководством Я. Кошкина. Изыскания кружка позволили в частности еще в 1928 году заменить официальные наименования северных народов, оставшиеся с дореволюционного периода, иногда случайные, а то и оскорбительные, на новые, этнографически более точные. Так исчезло название «самоеды» – вместо него утвердилось «ненцы», «остяки» были заменены на «ханты», «вогулы» – на «манси», и так далее [160, с. 33].

Подводя итог вышесказанного, можно конкретизировать:

1. Приоритетными направлениями деятельности органов власти в области культурной политики на Севере были просвещение и культпросветработа. Массовая культурно-просветительная работа в округах велась через клубы, избы-читальни, дома народов Севера, красные чумы. Работа, проводимая всеми культпросветучреждениями, дала к концу 1930-х гг. свои плоды [2, с. 77].
2. Складывалась новая отрасль искусствоведческой науки – история искусства народов СССР. Народы Севера начали воспринимать и развивать ранее неизвестные им виды искусства, такие как живопись и

графика. На основе отечественной профессиональной школы начали развиваться музыкальное, изобразительное, театральное искусства.

3. Приоритетное направление в культурных преобразованиях на Дальнем Севере – попытка создать национальные кадры интеллигенции.

Изменение политической и экономической ситуации в стране после 1991 г. привело и к новому пониманию региональных проблем, в том числе и в области художественной жизни. В новом аспекте обозначилась проблема сохранения культуры малых народов Сибири, осознания их национальной неповторимости. В августе 1989 года создается первая в России общественная организация коренных малочисленных народов Севера – Ассоциация «Спасение Югры». Она является ассоциированным членом Ассоциации коренных малочисленных народов Севера, Сибири и Дальнего Востока Российской Федерации. В 1991 году основывается Научно-исследовательский институт возрождения обско-угорских народов.

В 1993 г. округ становится полноправным субъектом Российской Федерации, 26 апреля 1995 г. дума Ханты-Мансийского автономного округа принимает Устав ХМАО, где в п. 6 ст. 63 в качестве гарантии защиты прав коренных малочисленных народов обозначено: «Власти создают условия и оказывают содействие в сохранении самобытной культуры и традиционного образа жизни, в развитии национальных искусств, творчества и языков коренных малочисленных народов» [189].

Сегодня в автономном округе активно действуют целевые программы в области социально-экономического и культурного развития коренных жителей Югры.

Региональная культура подвержена мировой тенденции культурного слияния, интеграции народов, которые связаны между собой близкими культурно-этническими, географическими, историческими связями и традициями. Поэтому идеи сохранения исторического прошлого снова становятся актуальными. Изобразительное наследие Севера Сибири является огромным резервом для по-

иска новых ценностных ориентиров. Богатая мифопоэтическая картина мира рассказывает о высокой культуре и тщательно сохраняемой исторической памяти северных народов. Передаваемая в произведениях искусства, она способна рассказать о процессах передачи исторического наследия, традиционного опыта, этнографических особенностей жизни народов.

Условия зарождения скульптуры и живописи в Сибири, ее существование, развитие и формирование особенностей являются актуальными вопросами искусствознания западносибирского региона.

Художественная жизнь Югры второй половины XIX – XXI в. представляет собой довольно раздробленный феномен. Особенно учитывая, что за период более чем полтора века административно-территориальные рамки Югры менялись, как и внутреннее распределение основных центров художественной жизни данного региона.

Становление и развитие этнической культуры долгий и неоднородный процесс, который изучается рядом смежных дисциплин: история, этнография, культурология и искусствоведение.

Сегодня наука уделяет особое внимание историко-культурному наследию регионов, проблеме развития региональной художественной культуры. Все большее развитие и значение приобретают науки «этнология», «этноискусствознание», одним из предметов которых являются традиции и их адаптация к современности. В литературе понятие «этноискусствознание» раскрывают редко. К данному определению в своих теоретических работах обращаются Б. М. Бернштейн, Е. В. Буденкова, Л. И. Нехвядович, Т. М. Степанская [127, 169].

В словаре обществоведческих дисциплин находим следующее определение: «Этноискусствознание – научная дисциплина, исследующая этнические особенности искусства» [185, с. 513]. Этнограф и археолог С. И. Вайнштейн определяет этноискусствознание в следующем ракурсе: «В широком значении этноискусствознание изучает этническую специфику художественной культуры отдельных народов, народное (традицион-

но-бытовое) искусство различных этносов, его генезис, закономерности развития, происхождение, первобытное искусство, взаимосвязи народного искусства с профессиональным, а также отдельные виды искусства, его судьбы в современном индустриальном обществе, способы хранения и экспонирования произведений народного искусства в этнографических музеях, использование народного искусства как источника изучения этногенеза» [32, с. 103–104]. Искусствовед Л. И. Нехвядович продолжает мысль автора: «В узком значении ученый характеризует этноискусствознание как область науки, которая изучает изобразительное народное искусство. Исходя из данного определения, этноискусствознание представляет собой междисциплинарное научное направление, сформированное на стыке этнографии и искусствознания» [127, с. 151].

Художник, принадлежащий определенному этническому типу, является не пассивным хранителем исторической памяти и этнической культуры, он активно транслирует традиционную картину мира в собственной художественной интерпретации. Говоря о развитии этнической культуры обских угров, необходимо осознавать, что возрождение традиций, языка, искусства этнических общностей является необходимым процессом, обеспечивающим и российской, и мировой культуре многообразие и сложность.

Тенденции развития Ханты-Мансийского автономного округа характерны для развития территорий с проживанием коренных народов Севера. Власти уделяют особое внимание представителям малочисленных народов. Развитие региона взаимосвязано с развитием финно-угорских территорий. В позиционировании автономного округа ставится акцент на самобытность.

Самые ранние сообщения о мифологии угров имеются в русских хрониках XIV в. Там упоминается мифологический образ «Золотая баба», который особенно привлекал внимание зарубежных авторов XVI – начала XX в. – Матиаса, Герберштейна, Петрелиуса и других.

Первая русская работа по этнографии хантов с обстоятельным описанием хозяй-

ства, материальной культуры и быта, религиозных верований под названием «Краткое описание о народе остяцком» была написана в 1715 году ссыльным украинским полковником Григорием Новицким, сопровождавшим митрополита Филофея в его миссии по крещению в православие инородцев севера Западной Сибири. Издание увидело свет лишь в 1884 г. в Санкт-Петербурге.

Довольно подробную библиографию от 1884 до 1939 г. дает Н. П. Никольский в журнале «Советская этнография» [128, с. 182–207].

История и мифология народов Ханты-Мансийского автономного округа отражена в работах европейских ученых: Н. Витсена, Г. Ф. Миллера, А. Регули и М. А. Кастрена, У. Т. Сирелиуса, Б. Мункачи, Ю. А. Каннисто, В. Штейница, Е. Шмидта. В изучении религии хантов особенно важную роль сыграл финский исследователь К. Ф. Карьялайнен. В конце XIX – начале XX в. серьезные исследования изобразительного искусства обских угров были проведены финскими учеными У. Т. Сирелиусом и Ю. А. Каннисто.

Особый интерес представляют труды отечественных исследователей: Н. Л. Гондатти, А. А. Дунина-Горкавича, С. И. Руденко, Н. Ф. Прытковой, В. Н. Чернецова. Главным объектом внимания последнего были манси и лишь частично ханты. В сфере мифологии Валерий Николаевич Чернецов исследовал родовых и фратриальных духов, представления о душе, культ медведя, связь угорской мифологии с Востоком и наскальными изображениями Урала. Отметим его статью в журнале «Всемирный следопыт» 1928 г. «Зоопарк вогула Алхати» [207], где описывается пространственное восприятие и передача посредством рисунка животных и птиц северной фауны «художником» манси Алхати с реки Токты, впервые взявшим карандаш. Благодаря статье Чернецова «Исчезнувшее искусство (Узоры, выдавленные зубами на бересте у манси)» 1964 г. [208], сегодня мы имеем представление об утраченном виде орнаментации изделий из бересты.

Сергей Иванович Руденко весной 1909 г. был командирован Этнографическим Отделом Русского Музея Императора

Александра III в северную часть Тобольской губернии для сбора этнографических коллекций у вогулов, остяков и самоедов. Его экспедиция не просто состоялась, но и дала блестящие результаты, которые опубликованы в ряде научных трудов. Так, в частности, особый интерес для нас представляет исследование, посвященное графическому искусству остяков и вогулов 1929 года [149]. В нем он рассматривает собственноручные подписи остяков и вогулов на исторических документах – «знамена», рисунки на различных предметах и пиктограммы.

Важны работы этнографов В. М. Кулемзина и З. П. Соколовой, Н. В. Лукиной, Е. Г. Федоровой, А. В. Головнева, Т. А. Молданова и Т. А. Молдановой, также сибирских исследователей А. В. Бауло, И. Н. Гемуева, А. М. Сагалаева. Нравственные аспекты, отраженные в фольклоре и религии хантов, являются предметом исследования в статьях М. А. Лапиной.

Вопросы изучения обско-угорского фольклора освещались П. Е. Шешкиным, Е. И. Ромбандеевой, А. Н. Баландиным, З. Н. Куприяновой, Н. В. Лукиной, Т. В. Володиной и другими.

Все они отмечают разнообразие этнокультурной панорамы жизни этих народов и считают, что она представляет широкое исследовательское поле для различных областей знания, в том числе и искусствоведения.

Особняком стоят в систематическом исследовании истории культуры народов Севера статьи и исследования ученых, которые занимались творчеством жителей Севера в условиях созданных учреждений образования (институт Востока в Москве, институт народов Севера в Санкт-Петербурге), – Н. Н. Пунина, Л. А. Месса, Г. С. Гора.

В XX в. самый значительный вклад в изучение изобразительного искусства народов Сибири внес этнограф и искусствовед Сергей Васильевич Иванов, поскольку именно его исследования, посвященные изобразительному искусству (1954), орнаменту (1963) и скульптуре (1970) [74, 75, 76], носят наиболее обширный и систематизированный по периодам материал. Свидетельством этого является в частности письмо известного

сибироведа М. А. Сергеева фольклористу М. К. Азадовскому от 29 сентября 1954 г.: «Получил сюда замечательнейший, выдающийся во всех отношениях труд С. В. Иванова «Материалы по изобразительному искусству народов Сибири XIX – начала XX в. Рисунок и другие виды изображений на плоскости». 800 с лишним страниц, сотни иллюстраций, хорошо издано. Думается, наша сибирская этнография не видела много десятков лет (не сто ли лет) таких работ. А ведь, это только первый том, будет ещё орнамент и скульптура» [102].

С 1960-х и по настоящее время к данной проблематике обращались искусствоведы Г. В. Голынец, А. А. Валов, а также Н. Н. Федорова, разрабатывающая теорию «Северного изобразительного стиля», М. В. Кайгородова, Г. Н. Тимофеев, Л. Г. Лазарева, В. Ф. Чирков и другие исследователи.

Отметим докторскую диссертацию искусствоведа В. Г. Кудрявцева «Фольклор финно-угорских народов Поволжья и Приуралья в графике XX века», в которой он коснулся творчества югорского художника Геннадия Райшева.

Таким образом, на всех этапах изучения истории, культуры и быта народов Обского Севера исследователями был внесен определенный вклад в изучение изобразительного искусства и художественной жизни Севера Сибири. Тем не менее после 1970-х гг. по данной теме специальные исследования проводились редко и несистемно.

О художественной жизни Севера Сибири свидетельствуют каталоги региональных, окружных, городских и персональных выставок [232–255].

Особый круг источников представляют архивные материалы, публикации в журнале «Югра» и периодическом издании на хантыйском языке – газете «Ханты ясанг» (до 1990 г. – «Ленин пант хуват»), мансийском – «Луима сэрипос».

С начала 1980-х гг. центрами по изучению художественной жизни Сибири становятся крупные региональные краеведческие и художественные музеи. Характерными особенностями этой ступени исследований становятся организация межмузейных про-

ектов, каталогизация коллекций, проведение научно-практических конференций и круглых столов с публикацией тезисов и докладов. Так, в Ханты-Мансийском автономном округе традиционными стали выставки «Югра художественная», «Арт-Югра» под патронатом Департамента культуры Югры и Международный фестиваль современного искусства «Большая вода», куратор В. Н. Назанский.

Художники Севера Сибири одновременно являются носителями, исследователями и создателями культуры своего народа, яркими примерами являются личности П. Е. Шешкина, М. А. Тебетева, Г. С. Райшева.

В процессе работы нами были использованы как опубликованные, так и неопубликованные источники. Прямые источники – живопись, графика, скульптура, декоративно-прикладное искусство обско-угорских художников и косвенные источники – постановления высших партийных органов по вопросам искусства коренных народов Севера, принятые в исследуемый нами период, книги, статьи, рецензии, справочная и энциклопедическая информация, письма, каталоги выставок, фотографии.

Выявлен обширный круг разнообразных, ранее не публиковавшихся материалов, которые впервые вводятся в научный оборот.

- Письменные источники

Архивов и библиотек:

Государственный архив Ханты-Мансийского автономного округа – Югры;

Государственная библиотека Югры;

Алтайская краевая универсальная научная библиотека имени В. Я. Шишкова.

Документы по культурной политике России, правительственные и партийные постановления по вопросам культуры и искусства, принятые в исследуемый нами период.

Материалы журналов и других периодических изданий:

каталоги художественных выставок; материалы местных и российских периодических изданий: журналы «Югра», «Северные просторы», «Стерх», «Советская культура», «Вестник культуры», «Художник», «Сибирские огни», «Советская этнография»,

«Вопросы культурологии», «Обсерватория культуры»; газеты на русском языке «За коммунизм», «Новости Югры» (до 1991 г. «Ленинская правда»), «Тюменская правда»; газеты на хантыйском и мансийском языках «Ханты ясанг», «Луима сэрипос».

Эпистолярные источники:

дневники, письма, переписка с учеными, исследователями, воспоминания художников и скульпторов.

- Визуальные источники
- Фотографии, выставки, экспозиции, каталоги художественных выставок, живописные, графические произведения, скульптуры.
- Материальные источники

Фонды музеев, галерей и учреждений культуры:

г. Ханты-Мансийска: Государственный музей Природы и Человека; Галерея-мастерская художника Г. С. Райшева; автономное учреждение Ханты-Мансийского автономного округа – Югры «Творческое объединение «Культура».

Ханты-Мансийского автономного округа – Югры: Берёзовский районный краеведческий музей, г. Березово; Музей под открытым небом «Найотыр Маа», п. Сосьва; МУК «Белоярский выставочный зал», г. Белоярский; Сургутский художественный музей, г. Сургут.

Российский этнографический музей, г. Санкт-Петербург; Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства, г. Москва; Государственный художественный музей Алтайского края, г. Барнаул.

- Мемориальные источники

Воспоминания, беседы с художниками.

Отсутствие искусствоведческого исследования, обобщающего факты, события, явления художественной жизни данного периода, явилось главным стимулом при определении темы нашей работы. На основе как опубликованного, так и выявленного материала и прямых источников нами предпринята попытка раскрытия творческих особенностей и воссоздания общей картины развития художественной жизни и изобразительного искусства обских угров Ханты-Мансийского автономного округа – Югры.

Сегодня для коренных народов Севера является важным визуальное сохранение и передача памяти предков посредством изобразительного искусства. Тема исследования обширна и актуальна, учитывая недостаточную изученность фактологического материала, большие перерывы в изучении местных художественных процессов, утрату имен

носителей народной культуры и изобразительных подлинников. Благодаря изучению картины обско-угорского искусства, мы имеем возможность расширить представления об исторических процессах художественной культуры Сибири, России и финно-угроведения.

ГЛАВА 1. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА СЕВЕРА ЗАПАДНОЙ СИБИРИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX – НАЧАЛА XXI В.

1.1. Виды тематических изображений у народов угорской группы, выделенные С. В. Ивановым

Художественное творчество ненцев, селькупов, манси и хантов отмечено чертами взаимовлияния и взаимозаимствования. Тем не менее эти народы сумели сохранить в своем изобразительном искусстве самобытные начала и характерное своеобразие, присущее только им и определяющее неповторимость их национального облика.

В XX в. самый значительный вклад, как мы говорили выше, в изучение изобразительного искусства народов Сибири внес этнограф и искусствовед Сергей Васильевич Иванов (1895–1986). Поскольку именно его исследования, посвященные изобразительному искусству народов Севера, носят наиболее обширный и систематизированный по времени материал. Во введении к своему труду «Материалы по изобразительному искусству народов Сибири XIX – начала XX века. Сюжетный рисунок и другие виды изображений на плоскости» он обозначает актуальность данного издания: «Давно назрела потребность в обстоятельной сводке всего известного науке материала по древнему искусству Сибири, начиная от палеолита и кончая XVIII в. Отсутствие такой сводки отрицательно отражается и на изучении искусства современных народов Сибири. В свою очередь необходима подобного же рода сводка материала, характеризующего позднейший исторический этап в развитии сибирского искусства, представленный этнографическими источниками. Началом такой сводки мы и считаем настоящую работу. Она должна дать представление об изобразительном искусстве народов Сибири до Великой Октябрьской социалистической революции» [74, с. 9–10]. Следовательно, данное издание является основой в исследуемый нами период. Несмотря на выпуск 1954 года, все без исключения ученые обращались к этому изданию, расширяя примеры, приводимые автором, и подтверждая свои теории относи-

тельно изобразительного искусства народов Сибири. В тот временной период, о котором говорит С. В. Иванов, искусство народов Сибири еще не выделилось в особую область художественного труда и им занимались не художники-профессионалы, а рядовые охотники, рыболовы и скотоводы, а в дореволюционной Сибири художников-профессионалов среди населения обско-угорских народов просто не было. Изобразительные примеры, которые приводит Сергей Васильевич, являются уникальными, поскольку уже сегодня черты глубокой древности и исчезающего мировоззрения человека того времени, сохраненные посредством изображения, очень большая редкость. С. В. Иванов говорит, что ценность указанного материала заключается в том, что он ведет нас к истокам реалистического искусства, показывает, когда и при каких условиях оно зарождалось и какими путями развивалось.

С. В. Иванов выделял несколько видов тематических изображений у народов угорской группы:

- 1) картинное письмо (пиктография);
- 2) родовые и семейные знаки;
- 3) изображения на изделиях из бересты, меха и ровдуги;
- 4) татуировка;
- 5) изображения религиозного содержания, преимущественно на культовых предметах [74, с. 17].

К области женского художественного труда относились татуировка, украшение изделий из бересты, меха, кожи и материи. Мужчины вырезывали рисунки на камне и кости, пользовались картинным письмом и ставили на предметы быта и на документы знаки рода и семьи.

Рисунки хантов и манси обнаруживают много общего. Наибольшее развитие получил орнамент, в котором частично сохранились изображения животных, большей ча-

стью стилизованных. Большинство известных сюжетных рисунков XIX – начала XX в. относятся к числу бытовых. Обратимся к каждому виду более подробно.

1) картинное письмо (пиктография).

Пиктография, при полном отсутствии знакомства этих народов с письменностью, была единственным способом записи тех или иных событий. Сюжеты картинного письма отражали главным образом различные моменты хозяйственной деятельности, прежде всего, охоту и рыболовство. Так называемые «звериные знаки», наносимые охотником на деревьях в месте, где был убит зверь, а также дорожные знаки, были наиболее распространены, как в период исследований С. В. Иванова, так и в наше время. Зачастую животные изображались не полностью, а частично: вместо лося изображалась только нижняя часть его ноги с раздвоенным копытом (ил. 6).

В начале описания этого вида Сергей Васильевич Иванов уточняет: «Образцы этого письма, представляющие собой значительный интерес, собраны, к сожалению, в крайне ограниченном количестве, что не позволяет дать этому виду изобразительного искусства развернутую характеристику. С полным основанием можно, однако, утверждать, что в быту этот вид изображений представлен был значительно богаче, чем в коллекциях музеев» [74, с. 18]. Сегодня образцов картинного письма становится еще меньше в связи с многочисленными пожарами и вырубками лесов на территории автономного округа, также немаловажный фактор – прекращение трансляции традиции из-за процесса глобализации.

Затесы с изображениями промысловых животных отмечены у казымских, аганских и кондинских хантов, северных манси. Аганские ханты после смерти охотника отмечали на сосне, стоявшей поблизости от его могилы, количество медведей, убитых им при жизни. А. Альквист сообщает о знаках на деревьях, которые указывают путь (Ahlqvist, 1885) [167].

Так, после удачной охоты на медведя в середине затеса вырезали большой крест, символизирующий взрослого медведя, под

ним маленькие крестики – медвежата, а вверху поперечные зарубки – охотники. Эти знаки настолько условны, что расшифровать их может только знающий человек. Более понятны сюжетные рисунки, найденные, например, на р. Казым, – со сценами охоты, рыболовства, элементами пейзажа. Ловушки и лодки там узнаваемы, налицо попытка придать движение фигурам людей и животных. Информация о числе и содержании песен и сцен на медвежьем празднике кодировалась в виде зарубок и сенок, вырезанных на специальных посохах или палицах: «Большой интерес представляют деревянные посохи (сув) или палицы (шах) для счета песен и рассказов, употреблявшиеся прежде манси и хантами на медвежьих праздниках. По окончании каждой песни на палке делалась зарубка. Кроме счетных зарубок, на гранях палки наносились иногда различные изображения, иллюстрирующие основные сюжеты рассказов и песен. Кроме палок-бирок манси пользовались на медвежьем празднике палками-посохами. Актеры, исполнявшие пляски и разыгрывавшие те или иные сценки, держали эти посохи в руках» [74, с. 25]. В музее п. Аган Нижневартовского района Ханты-Мансийского автономного округа нам удалось увидеть один такой экспонат. Сами сотрудники сказали, что в собрании хранятся пять посохов (ил. 8), но на сегодняшний день они не могут найти информатора, способного «расшифровать» древнее письмо.

Практически во всех примерах есть оговорка, что у каждого знака есть условность и индивидуальная трактовка.

Наряду с животными, охотниками и рыболовами встречаются элементы пейзажа. Среди изображений имеются различные ловушки, сети, сачки, морды, лук, лыжи, лодки, вешала и многие другие предметы. Изображения носят картинный характер, в них запечатлен ряд сенок и охотничьих эпизодов, имеющих место в действительности. Фигуры животных и людей отчасти силуэтные, отчасти контурные. На многих деревьях рядом с фигурами животных были вырезаны тамги, позволявшие определить принадлежность лиц, оставивших знаки, к тому или иному роду, группе [167].

В 2011 году мы побывали на стойбище Мултановых (родовые угодья № 21, Сургутский район). В беседе с хозяином стойбища Леонидом нам удалось выяснить, что и сейчас охотники оповещают друг друга о событиях, связанных с определенным местом, через систему знаков, оставленных на деревьях. Таким образом, пиктографическое письмо существует до сих пор.

Приведем еще один вариант, когда люди прибегали к пиктографическому изображению: «На деревьях отмечались не только результаты охоты, но и другие обстоятельства, например, ночлег группы людей. К. Носилов сообщает, что во время своих скитаний по тайге вместе с группой манси он однажды видел, как его спутники вырезали на старой лиственнице лицо человека, затем четыре вертикальные зарубки с утолщениями на верхних концах, а рядом еще пять зарубок. Лицо человека изображало духа, четыре вертикальные зарубки – трех манси и самого Носилова, а пять зарубок – собаку, сопровождавшую путников. Из этих пяти зарубок четыре означали ноги, а пятая – хвост собаки. Манси объяснили Носилкову, что эти изображения они посвятили тому духу, лицо которого было вырезано на дереве» [74, с. 20]. Этот сюжет говорит нам о необходимости комментария к изображению от носителя культуры, в дальнейшем мы увидим, что практически во всех видах искусства обских угров необходим особый подход к изображенному. Человеку, выросшему вне традиционной культуры хантов и манси, несмотря на его диапазон знаний, сложно самому пытаться «угадывать» текст, зашифрованный авторами. «Подобного рода записи К. Носилов встречал неоднократно. По его словам, манси прекрасно разбирались в них, безошибочно определяя, кто и куда шел, какого зверя убил и когда была сделана запись на дереве» [74, с. 20].

2) родовые и семейные знаки (тамги).

Знаки принадлежали к роду (позже к семье), так называемые тамги или «знамена», и носили у хантов ярко выраженный сюжетный характер. Они достаточно хорошо изучены и описаны исследователями Руден-

ко, Чернецовым, Симченко, Гемуевым, Люцидарской и другими. По мнению И. Н. Гемуева и А. А. Люцидарской, татуированные символы – «знамена» на руках манси (вогулов) также изначально играли роль оберегов, они являлись знаком бытия человека на земле. Угры мало заботились о художественных достоинствах подобного рисунка. Этот знак был связан с именем рода и являлся, видимо, не чем иным, как изображением родового предка-тотема.

С. В. Иванов, исследуя так называемые «подписи» (тамги, знамена – *эш нос*) обско-угорских народов, сообщает: «Наиболее ранние из известных нам родовых знаков, имеющие сюжетный характер, относятся к XVII в. и представляют собой «подписи» неграмотных хантов и манси, поставленные на разного рода документах – «челобитных» ясачных людей, «сысках», «сказках» и т. д., хранящихся среди «Столбцов Сибирского приказа» в Тобольском и других архивах СССР. Но эти знаки ставились не только на официальных документах. Имеются сведения о том, что они выстригались на оленях, вырезывались на деревянных колодках для оленей, на лодках и веслах, на деревьях, а также, по предположениям некоторых исследователей, на жилищах. Что касается последних, то родовые знаки на них сохраняются кое-где и теперь, но они уже не носят того образного характера, как в старину [74, с. 27]. Сами ханты и манси хорошо разбирались в своих знаках. Родовой знак был связан с именем рода и являлся, как предполагают некоторые исследователи, не чем иным, как изображением родового предка-тотема. О наличии в прошлом тотемизма у хантов и манси свидетельствуют многие факты и наблюдения, в связи с чем указанное предположение приобретает известную почву. Вполне допуская его, мы должны в то же время заметить, что целый ряд знаков не имеет отношения к тотемизму, например, изображения сабли, крюка, гвоздя, нарт, топора и тому подобных предметов материальной культуры угров, тем более – заимствованных от татар или русских. Подобного рода знаки следует, очевидно, рассматривать как исторически более поздние, появление которых должно быть отнесено ко

времени разложения и исчезновения родовой организации, а вместе с ней и древних тотемистических представлений.

Позднейшие личные и семейные знаки, выросшие из родовой тамги, уже не носят прежнего характера. Они имеют геометрические очертания, но их названия в ряде случаев еще не утратили связи с более древними представлениями. Если, например, старый знак изображал птицу, то новый знак – ее ногу, и т. д.

С. В. Иванов предлагает классификацию сюжетных рисунков, известных по дошедшим до нас письменным документам: «1) животные, 2) человек, 3) деревья, 4) небесные светила, 5) предметы материальной культуры» [74, с. 27–28].

В. Н. Чернецов в исследовании «К истории родового строя у обских угров» приводит примеры: «Дмитриев-Мамонов (80-е годы XIX в.) указывает, что ханты «в делах, вместо рукоприкладства, ставят усвоенную родом тамгу или знак, изображающий или крест, или зверя, или птицу. Обычай изображения родового тотема с целью показать свою принадлежность данному роду (не отрицая возможности параллельно с этим и других значений, как, например, предохранение от несчастья, зла, болезни и т. д.) оказал влияние и на орнаментировку одежды [205, с. 164]. Изображение родового знака актуально для обских угров и по сей день. В администрации п. Ульт-Ягун Сургутского района нам рассказали, что представители хантов в качестве подписи на документах оставляют рисунок. Например, изображая в качестве подписи – оленя, человек в дальнейшем дорисовывает ему рога и они становятся больше и ветвистее. Так, Яков Епаркин сегодня имеет и традиционную для нашего понимания подпись, он ставит свои инициалы «Е. Я.», и тамгу (ил. 2).

3) изображения на изделиях из бересты, меха и ровдуги.

Береста с давних времён играла важную роль в хозяйственной практике угров. Предметы богато украшались орнаментом с наружной (стенки вёдер, коробок, крышки) или внутренней стороны (тарелки, блюда). За немногим исключением это относится к

области женского декоративного искусства. Стиль характеризуется следующими внешними признаками: фигуры представляют собою либо силуэтные, либо контурные изображения, причём контурная линия в ряде случаев двойная; те и другие изображения подаются в геометризованных формах, построенных на прямых или кривых линиях или лентах. Сюжетами изображений (наиболее часто) являются: пеший человек, всадник; из птиц: тетерев, глухарь, куропатка, кулик, синица, рябчик, кукушка, лебедь, ястреб, орёл; из животных: медведь, бобр, рысь, выдра, олень, корова, лошадь, лягушка, змея; из фантастических существ: «мамонт», двуглавая птица; из предметов материальной культуры: юрта, пароход; из светил: Солнце. Изготовлением берестяных изделий занимались женщины. Среди изображений преобладают объекты и предметы окружающей действительности. Порой мастерицы присваивали сами те или иные названия, например: «земляной жук», «рисунок оленного пастбища», «заячьи ушки», «березовая веточка» и другие, но более подробно данные мотивы целесообразнее рассматривать в работе, посвященной орнаменту. Попытка истолкования таких изображений нередко приводит к ошибкам, мнения как самих мастериц, так и исследователей часто расходятся, что вполне естественно, ввиду неясности образа, отраженного на рисунке (ил. 4).

Для традиционного декоративного искусства хантов характерна диахромность – сочетание белого и темного тонов, что определялось цветом естественного материала. Такими были орнаменты на берестяных изделиях, в мозаике из меха и бисерных украшениях.

В. Н. Чернецов в статье «Исчезнувшее искусство (Узоры, выдавленные зубами на бересте у манси)» [207] описал совершенно оригинальный и мало известный способ нанесения орнамента на бересту – выдавливание узоров зубами. Сравнивая его с «практикой накусывания узоров» у алгонкинов Северной Америки, он считает его весьма древним. Узоры, выдавленные зубами, не имели никакого дальнейшего применения; ни на месте, ни в одном из музейных собра-

ний Чернецов никогда не встречал берестяной посуды, украшенной таким образом. Выдавливание зубами узоров было лишь своеобразной художественной игрой и состязанием в искусности [147, с. 181] (ил. 10).

Довольно скупы сведения исследователя С. В. Иванова о мехе и ровдуге: «Изредка те или иные изображения можно встретить на меховых и кожаных мешках, на кусках ровдуги и тому подобных предметах. В старину таких изображений было, по-видимому, больше, чем теперь» [74, с. 42]. Ровдужные изделия раскрашивали краской (охра, отвар лиственничной коры), расшивали оленьим волосом. Для вещей из ткани характерно украшение полосками аппликации и вышивка шерстяными нитками, также отличающимися от основной ткани цветом (чаще всего это был белый цвет). Плетение и вышивка бисером близки мозаичным узорам. Дерево, кость и рог украшали резьбой. В итоге, по мнению О. М. Рындиной [151, с. 545], именно обско-угорская орнаментика является прямой наследницей древнейших региональных традиций и одновременно вершиной их развития... Ведущую роль в нем сыграла культура хантов, а мансийская в значительной степени впитала в себя южные иранские черты.

С. В. Иванов продолжил исследование изобразительного искусства и орнамента в частности (1963) у обских угров в этнографическом аспекте. Он выделил в обско-угорском орнаменте три комплекса: местный, приобский; восточноевропейский; евразийский. В их технических приемах орнаментации он различал две группы – древнюю местную и позднюю, восточноевропейскую [75, с. 158, 476]. В 1979 г. вышел «Альбом хантыйских орнаментов» Н. В. Лукиной, позднее – статьи Н. В. Лукиной, О. М. Рындиной (1987, 1988, 1991, 1993 и др.), затем – капитальное исследование О. М. Рындиной (1995). Эту работу в новом направлении продолжают многие исследователи: Т. А. Молданова (1988, 1992, 1996, 1999), Е. И. Ромбандеева (1992), А. М. Сязи (1993, 1998, 1999, 2000), Р. Г. Решетникова (1997, 2000), Е. Г. Федорова (1992, 2000, 2002), С. В. Онина (2000) и другие.

В ходе длительного исторического развития шло усложнение одних и упрощение других узоров, а также и заимствование «из чужих земель». На стойбище Мултановых хозяйка, демонстрируя свои наряды, объяснила, что орнаментальные узоры придумывает сама. Сегодня мастерицы могут придумать узор самостоятельно и фактически разделились на две группы: в первой считают, что необходимо сохранять традиционный орнамент; во второй допускают варианты стилизации. Но и сейчас основной темой в орнаментальном искусстве являются природа и животный мир.

4) татуировка.

Первые сведения о татуировке хантов и манси относятся к концу XVII – началу XVIII в. Например, Н. Витсен писал об «укалывании лиц в молодости» [37, с. 631]. Г. Новицкий [132, с. 33] «знамения или взори на руцех и персех, или нозех» (у женщин – изображения птиц и зверей), нанесенные сажеей, считал украшением. К. Ф. Карьялайнен, ссылаясь на Новицкого, Сорокина, Альквиста, Абрамова, Харузина, Каннисто, считал татуировку «общеюгорским обычаем», а ее функцией – защитный или излечивающий знак [81, с. 67–69]. В татуировках выделяются реалистические и стилизованные изображения (птицы, ящерицы, звери, а также углы, линии и т. п.). Впервые подробно о татуировке в 1929 г. написал С. И. Руденко [149], он отметил ее оригинальность и древность. Почти одновременно с ним в 1933 г. Ю. А. Каннисто [79] обобщил все имевшиеся на тот период образцы татуировок. Среди рисунков, вытатуированных на руках, ногах, предплечьях хантов и манси, он выделил разные типы: 1) простые линейные, 2) фигуры птиц, 3) четырехугольник, 4) крест, 5) «завязка самоедских нарт» (или мешок), 6) острога, 7) конец стрелы, 8) половина мужчины, 10) кедр, 11) мышьяная нога, еловый сук. Эти татуировки принадлежат в основном женщинам (мужских было несколько: глухарь, тетерев, кукушка, крест. Все они зафиксированы у манси Северной Сосьвы) [79, с. 45–50].

Сергей Васильевич Иванов отмечал: «Татуировку нельзя целиком отнести ни к религиозному, ни к бытовому искусству»

[74, с. 44]. До сих пор социальное значение татуировки остается неясным. Будучи искусством женским, татуировка и все связанное с ней считалось делом, в которое не должны были посвящаться посторонние. У хантов и манси женщины скрывали значение татуировки даже от своих родственников и мужчин. Татуировкой покрывались руки, плечи, спина и нижние части ног. Женщины были татуированы значительно обильнее мужчин. Инструментом для татуировки служила шучья челюсть, замененная впоследствии на обычную швейную иглу. Места уколов натирались сажей или порошком, вследствие чего узоры приобретали синеватый оттенок. В настоящее время татуировка среди хантов и манси встречается крайне редко.

Знак парящей птицы – один из наиболее распространенных мотивов угорской татуировки. Самой древней и простой А. Каннисто считает линейную татуировку, которая развилась у обских угров самостоятельно, это их собственное изобретение. Фигуры птиц различаются по названиям, но близки по очертаниям и очень сходны, что доказывает их древность. Он подчеркивает в ней медицинскую роль (пускание крови, воздействие на больное место). В. Н. Чернецов пишет: «Одним из наиболее могучих средств удержания души служила, видимо, татуировка. Татуировалось изображение птицы, которое должно было удерживать душу при теле: «is ul wos ojielas» – т. е. «душа чтобы не убежала. Когда душа будет товарища иметь, то больше на месте сидеть станет» (р. Ляпин, манси Сойнахов). Сойнахов сказал ему, что эта тема запретна, сакральна, лучше всего с ней знакомы женщины. При этом он ссылается на Н. Ф. Прыткову, подтвердившую существование такого обычая: «Среди казымских хантов у каждого человека на плече татуируется изображение птички «вурсик». Обязанность этого изображения – сторожить душу человека при жизни и сопровождать ее после смерти в загробный мир. Делается это в зрелом возрасте, но если человек уезжает на длительный срок из своих родных мест, то эта мера предосторожности применяется и в отношении молодых людей. Так, например, татуировка делалась девушкам,

уезжавшим с Казыма учиться в Ленинград (Чернецов, 1959, с. 128–129). С. А. Попова [141, с. 54] связала татуировку с инициацией, считая ее знаком перехода из одной возрастной и статусной категории в другую. Тем не менее С. В. Иванов говорит о противоречивости времени создания татуировки: «По одним данным, она производилась в детстве (Альквист), по другим – с наступлением зрелости (Мельников), по третьим – в пожилом возрасте (Чернецов), при заболеваниях (Паллас, Сорокин), иногда перед смертью (Чернецов)» [74, с. 44] (ил. 7).

С. И. Руденко отмечает, что наскальные рисунки «много примитивнее» татуировок, искусство графики (в том числе и татуировки) обских угров древнее, но традиция изображения птиц окончательно еще не сложилась [149, с. 38]. Пожалуй, с этим согласиться трудно, особенно после исследований В. Н. Чернецовым наскальных изображений Урала (1964, 1971). В. Н. Чернецов анализирует сходство изображений в татуировке, тамгах, керамике, орнаменте на бересте, затесах на деревьях и наскальных рисунках.

Таким образом, секреты обско-угорской татуировки практически были утрачены раньше, чем были разгаданы наукой. Среди наших информантов нам не удалось выявить людей, знающих о татуировке, но есть вероятность, что подобная информация не разглашается, а скорее всего, действительно, данный вид искусства как разновидность сакрального знания и значения практически утрачен. Единственный пример – это тату-изображение медведя на плече и гагары на лопатке у Дарьи Слинкиной (ил. 9), ее бабушка по линии отца ханты. Кроме того, Дарья Николаевна активно транслирует искусство хантов через моделирование одежды.

5) изображения религиозного содержания, преимущественно на культовых предметах.

Изображения религиозного содержания можно было встретить прежде как на предметах культа, так и на некоторых предметах хозяйственного и бытового назначения. К первым относились изображения на деревянных гробах, на жертвенных покрывалах, на шаманских рукавицах; ко вторым –

фигуры на калданных камнях, на костяных напальниках и на рукавицах, надевавшихся во время медвежьих праздников.

С. В. Иванов приводит рассказ К. Носилова (1904) об изображениях на каменных талисманах: «Однажды старик манси подарил ему талисман, выточенный из зеленой яшмы. На одной стороне его была изображена гагара, на другой – бобр. Манси верили, что подобные талисманы приносят счастье на охоте или при ловле рыбы, и с трудом расставались с ними. Различного рода талисманы хранились обычно в особых мешочках, сшитых из кожи. Отправляясь на промысел, охотник брал мешочек в дорогу и хранил его при себе. Из костяных изделий, имеющих изображения, наиболее интересными были так называемые напальники, или щитки из оленьего рога или мамонтовой кости, предохранявшие большой палец руки от удара тетивы при стрельбе из лука. На внешней, выпуклой, стороне этих щитков с помощью гравировки наносились изображения различных, главным образом, промысловых животных, чаще всего медведя, выдры, бобра, а из птиц – тетерева. Иногда такие изображения окружались овальной рамкой. Фигуры животных, выгравированные на щитках, показаны обычно со стороны спины, как бы лежащими на брюхе» [74, с. 48].

В дореволюционное время у манси был обычай перед погребением покойника делать рисунки углем или мелом на крышке гроба. По сообщению Н. Л. Гондатти, рисунки в этих случаях изображали какого-нибудь зверя, птицу или рыбу, по данным П. П. Инфантьева, – символические круги и другие знаки. Ханты рисовали на крышке гроба – солнце, если человек умирал днем, или изображение луны – если умирал ночью. Они должны были «светить ему на том свете». По поводу этих рисунков В. Н. Чернецов сообщает следующее: небесные светила изображались, по-видимому, для того, чтобы могильная душа реже выходила из могилы и тем самым не тревожила живых [206].

Жертвенные покрывала, изученные И. Н. Гемуевым и А. В. Бауло, делались из сукна и украшались мозаичными изображениями, чаще всего – Мир-сусне хума. По-

крывала шились трех типов: прямоугольные, несколько вытянутые в ширину, квадратные и узкие, в виде длинной полосы. В музеях хранятся только суконные покрывала, но до появления сукон их шили, видимо, из кусков цветного меха или из ровдуги, рисунки на которой могли наноситься краской, подобно орнаментам на ровдужной обуви казымских хантов. Назначение покрывал нами в деталях не выяснено. Известно, что ханты и манси покрывали ими оленей, предназначенных для жертвоприношения. Манси, кроме того, раскладывали на покрывалах мелкие предметы, приносившиеся в дар духам. В коллекциях бывшего Музея народов СССР, Государственного музея Природы и Человека г. Ханты-Мансийска и Музея антропологии и этнографии хранятся покрывала казымских хантов. Эти покрывала имеют вытянутую форму и состоят из четырех прямоугольников, обшитых лисьим мехом (ил. 12). Характерную особенность их составляет то, что к одной (узкой) стороне их пришита голова, к другой – хвост лисы, а к углам – лапы этого животного [45].

Среди сюжетов изображений религиозного содержания являлись те же животные, но круг их был более узким: медведь, тетерев, глухарь, всадник, сидящий на коне. С познавательной точки зрения ценность изображений на бытовых предметах и в пиктографии была неизмеримо более высокой, чем в культовом искусстве. Бытовое искусство не только богаче по своим сюжетам; глубже раскрывая окружающую человека обстановку, оно более непосредственно и свободно, чем искусство религиозное.

Изображения, изготовляемые мужчинами, в целом менее стилизованы, они ближе к действительности, разнообразнее и раскрывают окружающую человека обстановку глубже и интереснее. В мужском искусстве получили развитие многофигурные композиции. Излишние, особенно орнаментальные детали, отягощающие фигуры и лишаящие их реалистических черт, в нем обычно опускаются.

В женском искусстве изображения более условны и обнаруживают тяготение к стилизации; они подчиняются веками выра-

ботанной схеме, менее динамичны, менее детализованы. Отдельные, не связанные друг с другом изображения встречаются в этом искусстве чаще, чем многофигурные сценки, отражающие те или иные события. В то же время женское искусство несравненно богаче в декоративном отношении и ярко отражает черты характерного, присущего угорскому искусству стиля.

Но, как это хорошо видно по прилагаемым образцам, не все женские изображения целиком подчинены условной схеме. Многие из них удерживают реалистические черты и вполне свободны от влияния традиционных форм орнамента. В этих изображениях познавательный элемент выражен ярче, действительность представлена полнее и богаче, изображения сохраняют ряд деталей, отсутствующих у фигур-схем.

Кроме плоскостных у хантов известны и объемные художественные произведения – скульптура и пластика. Они имели бытовое и культовое назначение. Первая группа – это изображения подсадных уток и гусей, костяные крепилки для сухожильных нитей, детские игрушки – фигурки оленей и коней. Полные изображения или голову животных вырезали на конце грифа арфы, на рукоятках черпаков. Из меха и тканей шили детские куклы: миниатюрную одежду прикрепляли к птичьему клюву или небольшому свертку ткани, которые означали головку куклы. Черты лица у них отсутствовали, т. к. глаза, нос, рот наносят только на изображения духов (ил. 11). Оригинальны детские куклы (акань, папы), которые шили из меха и ткани. Миниатюрная одежда, прикрепленная к птичьему клюву (голове) или сверточку ткани (ил. 3). Голову делали и из полосок ткани [174]. Любопытно, что на Агане голова куклы имеет форму сердца и напоминает древние изображения головы в наскальных рисунках Притомья и Дальнего Востока. Эти куклы делают до сих пор, в том числе и как сувениры.

Преобладающая часть хантыйской скульптуры изготавливалась с религиозной целью. Это изображения духов разного ранга, их помощников и различной атрибутики. Фигурки духов имели антропоморфный или зооморфный облик. Например, популярное

божество Орт ики (Ас тый ики) имело вид всадника на лошади. Широко распространены небольшие антропоморфные фигурки либо обрубки дерева с обозначенной на конце головой. Многие из них остроголовы. У северных хантов принято было делать из дерева и тканей изображения умерших. К объемным изображениям относятся также маски из бересты или дерева для медвежьих праздников. С культовой целью изготавливали металлические либо деревянные фигурки рыб (ил. 13), птиц, собак, ящериц; из ткани и бисера шили мифических змей, на медвежьем празднике лепили из теста фигурки диких и домашних животных. К священным предметам относились и привозные либо найденные в земле литые изображения птичек, коньков, медведей. Все эти святыни изготавливали, хранили и задабривали по разработанному веками ритуалу [206].

С. В. Иванов в основном содержании Материалов по изобразительному искусству северных народов не анализирует рисунки на бумаге, поскольку для периода первой половины XIX – начала XX в. данный вид творчества не характерен. В. Н. Чернецов в работе «Быт ханты и манси по рисункам XIX в.» [206], а также С. И. Руденко в труде «Графическое искусство остяков и вогулов» [149] говорят об изображениях на природных и тканевых поверхностях (одежда, ритуальные вещи), характерных для изобразительного искусства Обского Севера.

Рассмотренный материал, относящийся к XIX – началу XX в., позволяет сделать некоторые выводы о его характере и значении. Прежде всего необходимо отметить исключительное разнообразие описанных изображений и тесную связь их у народов Сибири с предметами быта или культа. Будучи наглядными, легкодоступными для понимания, эти изображения широко использовались для самых различных целей.

Искусство играло огромную общественную роль в жизни народов Севера Сибири. Явления природы, флора и фауна, сам человек – являлись основной темой изображений. Нельзя не признать, что наибольшее развитие получила художественная культура взятого нами периода в области декоратив-

ного искусства, орнамента и скульптуры. Важную роль играла в создании этого искусства женщина. Несмотря на тяжелые условия существования в прошлом, народы Сибири создали яркое и вполне самобытное искусство, свидетельствующее о художественной одаренности многих мастеров, а также рядовых исполнителей изображений.

Таким образом, мы проследили развитие изобразительного искусства на этапе с середины XIX и до начала XX в. С приходом новых информационных технологий пиктографическое письмо в том проявлении, какое оно описано у С. В. Иванова (1954), практически себя изжило. На смену народному творчеству постепенно приходит самодеятельное и профессиональное искусство.

В 1911 году в Омске была организована первая Западно-Сибирская выставка. К ней различные города и организации готовились загодя. При этом будущие участники выставки думали над тем, чтобы подобрать такие экспонаты, которые бы привлекли внимание зрителей и жюри.

Распорядительный комитет Тобольского губернского музея решил представить на вернисаж этнографическую коллекцию «Изделия остяков Тобольской губернии». Для сбора экспонатов на реку Конду летом 1910 года в экспедицию отправился В. Н. Пигнати, будущий комиссар Временного правительства в Тобольске. Он побывал и в других местах, например, в селе Мужы, находившемся в то время в границах Березовского уезда. По итогам своих поездок Василий Николаевич в «Ежегоднике» музея поведал «об узорах, используемых насельниками этого района для украшения предметов, используемых в быту». Для лучшего полиграфического воспроизведения этих предметов в каталоге тобольский художник П. Чукомин сделал рисунки пером. Своих художников на Севере не было. А о том, что в Ханты-Мансийском автономном округе появились свои художники, широкому кругу зрителей стало известно почти через полвека [28, с. 358]. В сборнике «Тобольский вестник» 1911 г. [183] нам удалось найти перечень экспонатов, представляющих культуру остяков и вогулов, в основном это предметы декоративно-прикладного ис-

кусства и одежда, ни графических, ни тем более живописных произведений в экспозиции представлено не было.

Таким образом, мы можем говорить, что народы Обского Севера уже в XVIII–XIX веках оказались способны создать собственное искусство. К сожалению, многие изобразительные примеры уже утрачены, а те, что сегодня сохранились, нуждаются в комментариях носителей культуры. Объекты представляют собой историческую, этнографическую, культурную и искусствоведческую ценность. Неправомерно и несправедливо будет отрицать огромный вклад пришлого на северные земли русского населения, оказавшего влияние на декоративно-прикладное искусство обско-угорских народов. Как пишет С. В. Иванов: «С появлением русских красок, бисера, сукон, кумача и других тканей колорит местных рисунков и вышивки стал ярче и красочнее, бисер и цветные нитки частично заменили собою раскраску и вышивку белым оленьим волосом, обогатив не только орнамент, но и изображения человека и животных» [74, с. 737].

«Если говорить о сюжетной составляющей, то богаче и ярче всего отражена в рисунке природа, прежде всего, животный мир Сибири, растительный же мир представлен в искусстве народов Сибири значительно слабее, но он не менее интересен. Образ человека трактован по-разному, иногда обобщенно, но в целом разработан слабее, чем образы животных. Среди изображений встречаются также постройки, лодки, весла, нарты, сети, охотничьи ловушки и многие другие предметы», как отмечает С. В. Иванов. Жизнь человека, родившегося в условиях северной природы, была неотделима от нее. Зависимость от среды обитания, умение жить с животными и пользоваться природными дарами были необходимы для выживания. Но эстетические потребности человека отвечают не только его вкусам, но и мировоззренческим установкам и религиозным представлениям.

Созданный в 1954 г. труд «Материалы по изобразительному искусству народов Сибири XIX – начала XX века. Сюжетный рисунок и другие виды изображений на плоскости» этнографа и искусствоведа Сергея

Васильевича Иванова и по сей день сохраняет свою актуальность, особенно учитывая, что после его издания данной темой в таком объеме не занимался ни один исследователь и что после публикации прошло более полувека. Выделенные С. В. Ивановым виды те-

матических изображений у народов угорской группы до сих пор являются опорой в систематизации и выявлении особенностей развития художественной жизни Югры второй половины XIX в. – 1910-х гг.

1.2. Изобразительное искусство народов Обского Севера в общероссийской системе 1920–1940-х гг. и роль Института народов Севера

После Великой Октябрьской социалистической революции буквально во всех сферах жизни страны происходят коренные политические и социокультурные изменения. Новая форма развития должна была объединить различные национальные культуры, уравнивать их в правах, но с сохранением национальных особенностей.

В конце 1920-х – начале 1930-х гг. в разных районах Севера были созданы так называемые культбазы – учреждения, сочетавшие в одном комплексе все виды обслуживания населения. При культбазе имелись школа-интернат, баня, больница, красный чум, комсомольские организации, проводящие большую работу. Комитет Севера создал 18 таких баз. В Остяко-Вогульском национальном округе имелось 4 базы (Казымская, Ямальская, Тазовская, Сосьвинская). Аборигены постепенно усваивали новые вкусы, взгляды и мораль. Всё это вступало в сложное взаимодействие с этическими принципами, которые они усваивали с детства и которые сохранялись среди их родичей, а также господствовали в их окружении. Возникал своеобразный тип индивида, который в культурном отношении представлял уже два этноса. Восприятие всего нового шло через призму устоявшихся традиционных представлений и нравственных установок. Однако уже тогда, в 1930-х гг., начала проследиваться тенденция, о которой позже писал А. Дж. Тойнби применительно «к народам второй категории (тюркоязычные и финноязычные народы Урала)» [184, с. 229], отдельные представители которых стремились получить образование в вузах Москвы и Ленинграда с тем, чтобы составить национальную элиту.

Три учебных заведения того времени были ориентированы в том числе на разви-

тие художественной культуры коренных народов Сибири – художественная студия-мастерская в Иркутске И. Копылова, Северный факультет Ленинградского восточного института и Ойротская художественная школа. Самым значимым учреждением для обских угров становится Институт народов Севера в Ленинграде, в котором и происходит «открытие» уникального феномена самодеятельных художников и скульпторов из числа студентов народов Крайнего Севера и Дальнего Востока. В нашей работе мы ориентированы на изучение художественной жизни обско-угорских народов, в связи с чем обратимся только к вышеназванному Институту, поскольку именно туда, по распределению, попадали представители хантов и манси для подготовки в сфере образования и искусства.

После Октябрьской революции активное участие в развитии культуры малых народов Севера принимали: П. Смидович, Е. Ярославский, А. Енукидзе, А. Луначарский, В. Богораз-Тан, К. Луке и другие. Работая в Ленинграде, они активно участвовали в развитии культуры малых народов Севера, прежде всего, в подготовке из их среды специалистов.

Вопросами изучения деятельности Института народов Севера до 1945 г. занимались Г. М. Преснов (1930), Л. А. Месс (1930), Н. Н. Пунин (1930), А. А. Успенский, К. Я. Лукс (1930). После Великой Отечественной войны обратились В. С. Иванов (1954, 1970), Г. С. Гор (1968, 1972), М. Воскобойников (1933, 1976), Г. И. Чугунов (1976, 1981, 2011), А. К. Омельчук (1981), Г. В. Гольнец (1993), Н. Н. Федорова (1993, 1999, 2002, 2011), Л. А. Славова (2007, 2011), Н. А. Мусянкина (2008). В 2011 году Русский музей к одноименной выставке издает

альманах «След метеора» [159], куда входят исследовательские статьи Г. И. Чугунова, Т. М. Смирновой, Л. А. Славовой, а также каталог и архивные материалы. Н. А. Мусьянкова в диссертации «Художники и институции: самодеятельное творчество в СССР 1920–1930-х гг.» [123] говорит, что самодеятельное художественное творчество в СССР как объект научного исследования находится на границе двух направлений истории искусства: изучения художественной культуры СССР и исследования феномена наивного искусства, более широко – примитива. Она впервые подробно рассматривает тему взаимодействия самоучек и профессионалов в рамках специально созданных творческих объединений. В ее работе впервые на основе изучения архивных данных подробно рассказывается об участниках Общества художников-самоучек, с принципиально новых позиций анализируются произведения художников Института народов Севера. Подробно рассмотрены дискуссии, в которых принимали участие ведущие искусствоведы того периода, обсуждавшие теоретические установки и творческую практику этих объединений.

В 1925 году при рабфаке ЛГУ, по инициативе профессора В. Г. Богораз-Тана, открывается северное отделение (Северный рабфак). «Для учебы на этом отделении по запросу Комитета Севера в стойбищах и поселениях начались поиски 40 грамотных молодых «туземцев», однако в первый год не удалось набрать столько кандидатов, и многие из тех, кого направили на рабфак, были неграмотными. Первыми в Ленинград прибыли девять человек» [160, с. 29], представителей обско-угорских народов среди них не было.

Осенью 1926 года Северный рабфак ЛГУ был включен в состав нового вуза – Института живых восточных языков в качестве его северного отделения (заведующий Н. Г. Таланов). 58 учащихся жили в Детском Селе, под Ленинградом, в комнатах бывшего Екатерининского дворца. Профессорско-преподавательский состав состоял из видных ученых, среди которых были профессор В. Г. Богораз-Тан, Б. Н. Вишневский, Я. П. Кошкин, С. В. Керцели, С. Н. Горбунов, М. В. Сереб.

Специальный институт был организован в 1930 году на базе Северного факультета Ленинградского института живых восточных языков. Институт народов Севера (далее – ИНС) был призван проводить переподготовку кадров средней и высшей квалификации по советско-партийному и культурному строительству, кооперативно-колхозной работе, промышленному делу для Севера, а также готовить кадры научных работников. Структура института была подчинена тем задачам, которые он решал. Были открыты три отделения: советско-партийное, педагогическое и кооперативно-колхозное. Ян Петрович Кошкин, окончивший этнографическое отделение ЛГУ, возглавлял институт до 1936 года [58, с. 544–545].

В годы Великой Отечественной войны большинство преподавателей и студентов Института народов Севера сражались на фронтах. Занятия были прекращены в октябре 1941 года. Оставшиеся учащиеся и преподаватели 3 февраля 1942 года были эвакуированы из Ленинграда в Омск, где до 1943 года они продолжали работу на Северном факультете пединститута [58, с. 546, 160, с. 36]. Как сложилась судьба людей и вывезенных произведений, неизвестно и по сей день. Исследование этой темы может послужить открытием пласта художественной жизни г. Омска в военный период. В 1943 году институт прекратил работу. За годы своей деятельности он подготовил свыше 300 квалифицированных работников. В 1933 году таких заведений, где обучались представители из среды коренного населения Севера, насчитывалось более 20, в которых занимались 1 300 северян.

После Великой Отечественной войны подготовка кадров в Ленинграде для северных районов возобновилась. В результате слияния Северного факультета ЛГУ с северным отделением ЛГПИ им. А. И. Герцена в 1953 году появился факультет народов Крайнего Севера ЛГПИ, а с 2001 г. – факультет народов Крайнего Севера приобрел статус Института народов Севера РГПУ.

В 1926 году на Севфаке была создана рисовальная студия, которой руководил П. И. Соколов, а с 1934 года – А. А. Успен-

ский. Преподавал А. Успенский (1892–1941) живопись. О его работе остались воспоминания друга Николая Лапшина: «В Институте народов Севера Алексей Александрович организовал студию и там блестяще развернул работу, вызвал к жизни народное творчество народов Севера, и делали у него в студии действительно обворожительные гуаши и клеевую живопись. Вышли у него из студии и художники-северяне. Правда, мало кому что удалось, профиль ИНС был иной: требовались политработники, а не художники. Но дело сделано, работы северян многие видели, оценили, и жаль, конечно, что громадное дело – возможности настоящего народного искусства – не вышло в жизнь как полнокровное искусство. Но его северяне не забудут» [188]. 8 ноября 1941 г. Успенский погиб в результате прямого попадания бомбы в квартиру. Его тела не нашли.

Наибольший вклад в развитие художественного творчества севфаковцев и инсовцев внес скульптор Леонид Абрамович Месс (1907–1993), чья деятельность с 1928 года в течение 13 лет была связана с этим учебным заведением. Он также начал с преподавания рисования, а вскоре организовал скульптурную мастерскую. «В пятнадцатых числах ноября 1928 г. на Севфаке (Восточного института им. А. С. Енукидзе) был организован кружок лепки. Учитывая опыт преподавания рисования, мы решили в основу работы кружка положить принцип самостоятельности» [111, с. 90]. С 1934 года Л. А. Месс возглавлял художественные мастерские ИНС. Инсовцы рисовали, лепили, занимались резьбой по кости. Сочетание первобытно-реалистического взгляда на природу и методов профессионального искусства дали необычный художественный сплав [160, с. 35].

Руководитель кружка, осознавая своеобразие стоявшей задачи, стремился не столько обучить северян, сколько помочь им сохранить их самобытность. Месс разработал специальный курс рисования, а затем и скульптуры, – главным было уберечь туземцев от копирования, утери свободного образного мышления, присущего народному искусству, от механического усвоения скульптурной «науки». Он старался научить

студентов пользоваться арсеналом изобразительных средств, им свойственных. Кружковцы-северяне, знакомясь с сокровищами Эрмитажа, оставались равнодушными к европейским шедеврам, однако с огромным воодушевлением посещали Музей этнографии и антропологии, обладавший коллекциями искусства Океании, Северной Америки, Аляски. Все было им здесь близким. Большой интерес также вызвал у них просмотр книги Владимира Маркова «Искусство Пасхи» (СПб., 1914). Для педагога было очевидным, что этих молодых людей отличала совершенно иная система художественного видения. Более всего Месс оценил в них природную способность к пониманию условности художественного языка, пластическое чутье. Ведь условность изображения в скульптуре – ее видовое качество, иначе скульптура становится муляжом [160, с. 35].

Сотрудников Русского музея Н. Н. Пунина, Г. М. Преснова, а также скульптора Л. А. Месса, можно назвать первооткрывателями уникального феномена, рассмотревшими в самостоятельных студенческих работах настоящее, неидеологизированное искусство. Эти люди приложили все усилия, чтобы творчество северян стало достоянием профессионалов и широкой общественности. Нужна была определенная смелость для того, чтобы организовать на рубеже 1928–1929 годов в стенах крупнейшего художественного центра – Русского музея – выставку «Искусство народов Сибири», составленную из студенческих работ. Ей был посвящен сборник статей, в котором участвовали инициаторы экспозиции, этнографы и историки [78]. Выставка «Искусство народностей Сибири» размещалась во флигеле К. И. Росси Михайловского дворца, в четырех небольших залах Отдела новейших течений. «Материалы выставки располагались по национально-этническим группам народностей. Подводя итоги выставки в Русском музее, Месс писал: «Выставленные работы не блещут «техничностью» исполнения. Но сквозь неумение, косноязычие впервые взявшегося за глину человека пробивается истинная пластическая мысль, скромная и ненавязчивая» [78, с. 91]. Данная выставка стала звеном целой серии

выставок в Русском музее, отражавших интерес к искусству примитива, возглавлявшего отдел новейших течений. В те годы под руководством Н. Н. Пунина прошли выставки В. Лебедева, М. Ларионова, Н. Пиросманишвили, А. Древина и Н. Удальцовой, а также была организована постоянная экспозиция художественного объединения «Бубновый валет» с его программной ориентацией на примитив. Пунин связывал с выставкой северян чрезвычайно большие надежды на «оздоровление» современного искусства [78, с. 33]. Впервые после долгого перерыва скульптура северян экспонировалась на выставке «Советское искусство 20–30-х годов», состоявшейся в Русском музее в 1988 году. В каталоге были воспроизведены отдельные работы [162]. Каталог включает все произведения скульптуры и графики, находящиеся в коллекции ГРМ. В датировке тринадцати произведений, переданных из ИНСа, установлена верхняя граница – 1928 год, время начала работы кружка лепки под руководством Месса (ноябрь 1928), и нижняя граница – 1929 год – поступление работ в музей в глине, формовка и отливка их в гипсе [62]. Остальные произведения приобретены музеем позже.

Впервые после выставки 1929 года в Русском музее произведения скульптуры Севфака экспонировались в ГРМ на выставке «Советское искусство 20–30-х годов» в 1988 году, а также на выставках «Юбилей-92 (Л. А. Месс, А. М. Игнатъев)» в 1992 году и «Портрет в России. XX век» в 2001 году.

В 2011 г. в Государственном Русском музее была открыта выставка «След метеора. Искусство народов Севера 1920–1930». Выставка впервые представляла во всей полноте уникальное художественное явление в русском искусстве первой трети XX века – творчество студентов Института народов Севера 1920–1930-х годов. На экспозиции было пред-

ставлено около 120 произведений скульптуры, графики и живописи, а также предметы декоративно-прикладного искусства и фотографии из собрания Государственного Русского музея, Государственного Музея Арктики и Антарктики и Российского Этнографического музея.

Исследователь скульптурного наследия северян Любовь Славова выделяет два этапа развития пластического искусства: «Первый связан с работой в художественных студиях Месса в 1928–1930 годах и выставкой «Искусство народностей Сибири» 1929 года, открытой в Русском музее. Второй период, по ее мнению, длился с 1934 по 1940 год, когда Месс вернулся в ИНС после небольшого перерыва. Студенческие работы этих лет приобрели известность, были представлены на выставках самодеятельного и народного искусства в Ленинграде (1934, 1936, 1939, 1940), Москве (1935, 1936, 1937, 1938), а также в советских павильонах на международных выставках – 1937 года в Париже и 1939 года в Нью-Йорке [156, с. 18]. В феврале 1939 года в Доме писателей им. В. В. Маяковского была организована выставка «Искусство народов Севера» в поддержку мастерских ИНС, которые к этому времени оказались на грани закрытия (в связи с репрессиями Я. Кошкина и Е. Крейнович). Художественные мастерские удалось отстоять. В их защиту, опираясь на традиции отношения к народному творчеству, вновь выступила общественность: А. Фадеев, В. Потемкин, руководитель Наркомата просвещения, бывший посол во Франции и свидетель триумфа северян на Всемирной парижской выставке 1937 года [196, с. 41]. Это событие по сей день является гордостью представителей коренных малочисленных народов Севера Ханты-Мансийского автономного округа – Югры и озвучивается в статьях, посвященных изобразительному искусству.

1.3. Понятие «северный изобразительный стиль»: дискуссионный аспект

Спустя более полувека исследователем в области изобразительного искусства северных народов выступила тюменский искусствовед Наталья Федорова. Опираясь на труды основателей северного движения в столице Л. А. Месса и Н. Н. Пунина, бесспорных светил в искусствознании, она становится автором и составителем книги «Северный изобразительный стиль. Константин Панков. 1920–1930-е гг.» [153] 2002 года выпуска. «Мы можем сделать единственно возможный вывод: северный изобразительный стиль – это художественно-эстетическое, шире – культурно-историческое, явление, которому должна быть отведена определенная страница в истории искусства. Сам же факт публикации вводит его – это явление – в научный оборот» [13, с. 155], – пишет исследователь данного труда Галина Беляева. В своей статье Федорова подробно останавливается на истории ИНС, педагогах северного отделения, приводит цитаты видных деятелей того времени, раскрывает имена учащихся, наиболее полно останавливаясь на творчестве Константина Панкова. Единственным исследователем (кроме вышеупомянутых мэтров) той же темы, что и автор, назван обращавшийся к этому же периоду в 1970–1990-е годы Г. И. Чугунов [214, 215]. Хотя до Натальи Николаевны над этой темой работали М. Воскобойников [41], тюменский искусствовед А. А. Валов и кандидат искусствоведения Г. В. Голынец из г. Екатеринбурга.

После выхода издания местная пресса обозначила его появление, и ряд ученых Сибири, Урала, Санкт-Петербурга и Москвы начали цитировать исследование в собственных трудах, продолжая тезис Н. Федоровой о созданном в мастерских ИНС «северном стиле». Среди таких ученых звучат имена В. Субботиной (работавшей в соавторстве с Н. Федоровой) [170], Т. Смирнова, В. Чиркова, А. Новикова и А. Шиль (Бондаревой) и других.

Этнографы из Новосибирска А. В. Новиков и А. А. Шиль ставят точку зрения Н. Н. Федоровой под сомнение, но их смущает только временной промежуток 1920–1930

годы, на который ученые парируют: «Как самостоятельный феномен «северный стиль» ведет свою историю как минимум с середины XIX века» [129, с. 217; 130]. Приводя в пользу своей теории виды изображений, выделенные С. В. Ивановым, и декоративные панно Николая Шахова (ил. 5), но, по нашему мнению, их выводы являются поспешными.

Ранее декоративные панно Николая Шахова, выполненные не ранее 1823 г., были описаны К. А. Большевой [20] и В. Н. Чернецовым [206], Л. Н. Майковым, А. И. Терюковым [178, 179], В. К. Белобородовым [12] и журналистом А. К. Омельчуком. Изображение северных народов, запечатленных на миткале на шести панно, повествует о жизни и быте хантов и манси, отражает широкую картину хозяйства и быта, предметов утвари и орудий охоты и рыболовства народов Нижней Оби. Они имеют многоплановую историко-этнографическую ценность, не в полной мере используемую учеными, как отмечает А. И. Терюков. Полотна дают обширную картину архитектуры, событийности, хозяйства и быта народов Нижней Оби. Конкретные сведения о самом художнике Николае Шахове до настоящего времени не известны. Авторство устанавливается только на основании подписей к картинам. Он не был профессиональным живописцем. Н. Шахов – самоучка, работавший в жанре так называемого «примитивного искусства». В. Н. Чернецов считал его выходцем из обдорских (салехардских) коми, переселившихся туда из села Ижма, среди которых, по его мнению, эта фамилия встречается достаточно часто» [179]. Югорский краевед В. К. Белобородов считает, что Н. Шахов – один из тех, кто на Тобольском Севере носил русскую казачью фамилию. А. И. Терюков замечает, что знания Н. Шахова не ограничивались только местными условиями жизни и быта. Об этом говорит то, что он был знаком с рядом образцов русских карт и чертежей, а также то, что в своих рисунках он использует некоторые экзотические детали, которые не имелись в этом регионе, например, пальмы на изображении г. Обдорска. Вслед за этнографами А. В. Новиковым и А. А. Шиль

мы согласимся, что, скорее всего, обучение Н. Шахова рисунку проходило под руководством кого-то из пришлого населения – русских. Исследователь К. А. Большева по этому поводу пишет: «Суммируя сделанный анализ отдельных панно, приходится констатировать, что истоки творчества автора были довольно разнообразны: иконопись, китайская живопись и европейская, главным образом русская, гравюра и картография XVII–XVIII вв.» [20, с. 218].

К сожалению, я не имела возможности познакомиться с подлинниками и в своем видении опираюсь на цветные иллюстрации в книге «Славянский ход» [157] и описания исследователей. Но, даже используя визуальный ряд из опубликованных источников, можно сказать о необычном композиционном решении пространства, которое в последующем будет характерно для работ студентов художественных мастерских Института народов Севера в Ленинграде (1920–1940-е гг.).

К сожалению, на раннем этапе исследования мне не удалось избежать влияния, как казалось, довольно «меткого» определения «северный изобразительный стиль», я опубликовала несколько статей [100], развивая теорию Н. Федоровой. Тем не менее, подготовка к непосредственному исследованию труда «Северный изобразительный стиль. Константин Панков. 1920–1930-е гг.» предоставила возможность усомниться в исключительной правоте автора. Проанализировав труды Л. А. Месса и Н. Н. Пунина, а также Г. С. Гора, ни в одном из них мы не находим предположения, что студенты создали или выработали свой собственный стиль. Ученые отмечают нестандартность их видения, особенности в работе с материалами, пространством, но о сложившейся системе, и тем более стиле, речь не идет.

Особенно ценной в вопросе спорности книги Н. Федоровой оказалась статья старшего научного сотрудника ГЦНТ г. Омска Галины Григорьевны Беляевой «Дискуссия из двух углов» (понятие «народное искусство» и его интерпретация на страницах книги Н. Н. Федоровой «Северный изобразительный стиль. Константин Панков. 20–30-е

годы») [13], в которой вопросы народного искусства положены в основу обзора. Анализируя издание с позиции понятийного аппарата, Г. Г. Беляева оппонирует: «“Северный изобразительный стиль” – понятие, перекрывающее границы любого национального, тем более этнического, культурного образования. Что это? – Неточность? Досадное недоразумение? Вряд ли, потому что «северный изобразительный стиль» – центральное понятие всего исследования Н. Н. Федоровой, его вывод, его итог. И все же не хочется думать, что автор пренебрег всем известной истиной. Может быть, дело в особом ключе, в котором ученый выстраивает свой понятийный аппарат. В таком случае читатель должен быть предупрежден относительно возможных разночтений» [13, с. 155].

Я. А. Шер в исследовании «Традиционное первобытное искусство» считает, что синонимом понятия «традиционное искусство» можно считать «народное творчество (искусство)». Как и большинство исследователей, а также словарных статей, он подчеркивает, что термин «народное творчество» имеет много значений и он неоднороден. Народное искусство понимается как нечто исконное, автохтонное, изначально присущее данному этносу, племени или народности. Народное творчество теснее всего связано с национальными традициями культуры и в этом его главное отличие от творчества отдельных художников. Традиционность народного искусства проявляется не только в формальном, но и в идеологическом смысле. Имеется в виду прежде всего то, что народное искусство связано с мифологией, древнейшими обрядами, верованиями и обычаями. Эта ментальная традиционность искусства объясняет устойчивость элементарных геометрических символов, орнаментальных построений, общих для большинства этнических культур. Народное творчество включает в себя и «самодеятельное искусство», т. е. творчество людей, для которых это занятие не является профессией. В отличие от профессионально подготовленных художников, народные мастера не столько сочиняют, сколько следуют традиции, коллективному опыту многих поколений. В этом опыте, как

правило, остаются только лучшие, отфильтрованные длительной традицией стили, формы и сюжеты [218]. Творчество в своей сущности – глубоко индивидуальный, неповторимый и даже интимный процесс. Так же, как не может быть народного досуга (но могут проводиться народные гуляния), невозможно коллективное, народное творчество. Поэтому в термин «народное творчество» вкладывают не буквальный, а иной смысл, имеющий несколько значений. Первое значение: народное творчество как исконное, автохтонное, т. е. изначально присущее данному этносу, племени, народности. Синоним – вернакулярный стиль (от лат. *vernaculum* – «местный, туземный, родной»). Народное творчество действительно теснее всего связано с национальными традициями культуры. Второе значение сближает определения «народное творчество» и «самодеятельное искусство» (также парадоксальное словосочетание) [38, с. 57–58]. В. Г. Власов говорит, что коллективное в народном творчестве невозможно, хотя другие исследователи называют коллективность как одну из закономерностей в типе искусств. «Народное искусство, тип синтетического искусства, изначально связанный с трудовой деятельностью человека и представляющий одновременно материальную и духовную культуру. Народное искусство развивается как коллективное творчество на основе преемственности и традиции, являющейся формообразующим началом, связывающим современность с прошлым. Закономерностями народного искусства являются традиционность, вариативность и коллективность» [53, с. 108–109].

В. П. Аникин в своей статье пишет: «Творчество отдельного человека и творчество народа составляют нерасторжимое единство при условии, если отдельный человек выражает народные мысли и чувства, и в том, что нового вносит он в коллективное народное творчество, и в том, как он осваивает коллективный художественный опыт своих предшественников. В народном творчестве действует особая народно-поэтическая традиция. Народно-поэтическая традиция, передающаяся от поколений к поколениям,

есть коллективный художественный опыт народ...» [4, с. 82].

Перенося данную мысль на творчество студентов ИНС, можно согласиться, что даже один человек (К. Панков), транслирующий культуру своего народа, мог представлять народного мастера, но учитывая, что живопись на Обском Севере появилась только после прихода советской власти, коллективного опыта в данной сфере изобразительного искусства не сложилось. «Отдельные самородки из народа» (обучающиеся в ИНСа, представляли: ненцы, селькупы, ханты, кеты, эвенки, нивхи, чукчи, нанайцы, коряки, якуты, орочи, саамы, долганы, манси, удэгейцы, тувинцы, уйгуры, ительмены...) явили пример «“коллективного” творчества», что и послужило развитию народного стиля переходного периода «от традиционных форм к современным», который и назван «северным изобразительным стилем». Беляева задает вопрос: «Чей народный стиль, какой народности? Как в этом контексте понимать коллективное творчество: как нечто усредненное, как сумму слагаемых? Требуется ли такое искусство отсылки к определенным этническим корням? Можно ли на этой основе развить «народный стиль»? Скорее, наоборот. Понятие «народный стиль» сводит традиционные культуры к одному знаменателю. Для коллективного народного творчества недостаточно стен государственного профессионального учебного заведения. К тому же учебные программы ИНСа строились по академическому образцу. Обучающая методика, по возможности, сокращала естественный культурный разрыв. Можно сказать, она носила адаптационный характер» [13, с. 156].

Стиль художественный – исторически сложившаяся, устойчивая система художественно-образных средств и приемов художественного творчества. Обращаясь к понятию «стиль», Г. Г. Беляева говорит, что она появляется в тексте в новом словосочетании – «народный стиль»: «Определение «народный стиль», пожалуй, часто звучит в быту, им пользуются в своей работе модельеры. Слышать его от исследователя народного искусства не приходилось». Желая сделать свои комментарии более убедительными, Бе-

ляева обращается к справочной литературе как к некому третьему участнику дискуссии: «Стиль – это, читаем, «устойчивое единство художественной образной системы, выразительных средств искусства» [177, с. 582]. Понятие стиля выработано в профессиональном искусстве и специфику народного искусства, его материально-духовную основу отразить не может. Стиль всегда сопряжен, как уже говорилось ранее, с ходом истории; он сменяем. Относительно народного искусства черед сменяемости стилей быстротечна. В народном искусстве включены механизмы «подобности», «повтора», «вариации». Традиция консервативна в положительном смысле слова. Она продолжает руководить и в том случае, если народное искусство представлено персональным творчеством народного мастера» [13, с. 156]. Бесспорно, что сходство черт, обладающих наибольшей выразительностью и общезначимостью в творчестве ряда художников, образует стилевые особенности. В стиле обнаруживается связь с достигнутым уровнем развития искусства, со степенью таланта и мастерства, с индивидуальными и национальными особенностями манеры художника. Великий художник своим творчеством персонифицирует стиль (так говорят о стиле Лермонтова, Бетховена, Шекспира, Корбюзье, Маяковского и т. д.) [182, с. 53] – в данном случае таким художником Федорова называет Константина Панкова, а в своих дальнейших исследованиях – Геннадия Райшева. «Специалистов поразило своеобразие и стилистическая ясность в работах северян, впервые обратившихся к современным изобразительным формам: рисунку, скульптуре, живописи. И это не был пример творчества отдельных самородков из народа, как уже известных к тому времени А. Руссо, Н. Пиросмани, Т. Вылка... по сути, «коллективное» творчество, давшее пример развития народного стиля в его переходе от традиционных форм к современным, изобразительным» [198, с. 7]. Данный критерий подходит, если разбирать систему по этническому принципу, но в таком случае тема исключительно северных народов звучит не совсем уместно в общей плеяде уже именитых этнических художников. Таким образом,

Н. Федорова попыталась поставить художников Севера разных регионов в цепочку имен. Что оправдано с позиции систематизации, дабы эти имена не потерялись среди других имен художников и заняли свое место в истории искусства, и не оправдано. Г. Г. Беляева относительно этой темы пишет: «Сложно отнести к бесспорным утверждение Н. Н. Федоровой. Говоря о народном искусстве, она ставит в один ряд с ним творчество А. Руссо, Н. Пиросмани, Т. Вылка, то есть художников-наивистов. Природа наивного искусства и природа народного искусства – это далеко не одно и то же. Процесс творчества народного мастера тесно связан с каноном. Наивное искусство его не знает. Природа наивного искусства самодельна» [13, с. 156]. В данном случае уместно обратиться к характеристике наивного искусства: «...“наивное искусство”, прежде всего, свойственно всякому любительскому, самодельному, личному, непрофессиональному творчеству, не прошедшему определенной выучки, школы мастерства и создающему свои работы одной лишь силой природной одаренности. Такое любительское творчество существовало во все времена и сопровождало и профессиональное «высокое», и народное искусство, ориентируясь на традиции того или другого» [18, с. 11].

В 1970-е годы в журналах появляются статьи об отдельных представителях непрофессионального искусства, переводятся работы ученых из социалистических стран о наивном искусстве. Подход к непрофессиональному искусству становится более дифференцированным, и его изучение отныне движется в различных направлениях. Среди новой плеяды искусствоведов, посвятивших себя изучению примитива, следует назвать Ю. Я. Герчука, Г. С. Островского, Г. Г. Поспелова, В. Н. Прокофьева, Л. И. Тананаеву, Н. С. Шкаровскую, С. В. Ямщикова. С особой остротой встал вопрос о принадлежности изобразительной самодельности народному искусству. Он дискутировался на страницах журнала «Декоративное искусство СССР» в первой половине 1970-х годов. Вслед за А. В. Бакушинским отечественные искусствоведы стали говорить об изобрази-

тельной самодеятельности как о станковом виде народного творчества [26, 27, 73, 105].

Большой вклад в изучение истории изобразительной самодеятельности и наивного искусства внесла Н. С. Шкаровская, которая одна из первых обратилась к истории советского самодеятельного движения в своей книге «Народное самодеятельное искусство» (1975). Однако она придерживалась официальной позиции, рассматривая творчество самодеятельных художников 1920–1930-х гг. как новый виток развития народного искусства.

Различные аспекты изучения самодеятельной живописи и примитива представлены в статьях и монографиях доктора искусствоведения К. Г. Богемской [15, 16, 17]. Исследователь считает основной парадигмой развития русского искусства в XX веке одновременный диалог и с примитивом, и с европейской художественной традицией. Появление на художественной сцене наивного искусства и его признание искусствоведами К. Г. Богемская связывает с развитием психологической науки, с открытиями З. Фрейда и К. Г. Юнга. Она считает, что наивным и самодеятельным художникам присущ особый тип сознания, тяга к творчеству возникает вследствие острых переживаний, стрессов, как своеобразная форма самозащиты личности.

Надежда Александровна Мусянкина в своем диссертационном исследовании пишет: «Для нынешнего этапа искусствознания характерно рассматривать наивных художников прежде всего как носителей своеобразной картины мира, умеющих сохранить то целостное ощущение своего «я» и окружающей действительности, которое делает их привлекательными для представителей западной цивилизации» [123, с. 13].

«Стиль других художников, если он образует устойчивую совокупность приемов, которые нельзя отнести к какому-либо одному крупному представителю данного течения, получает персонифицированное наименование («стиль передвижников», «стиль модерн» и т. п.). Стиль – набор признаков, характеризующих искусство определённого времени, направления или индивидуальную

манеру творца [70]. В данном определении заложены три критерия: время, направление и манера. Но понятие «северный стиль» в понимании Н. Федоровой, скорее всего, территориальное и продолжающийся до сих пор период времени, в качестве индивидуальной манеры Наталья Николаевна ссылается лишь на сохранившиеся работы Константина Панкова. «В выводах Н. Н. Федоровой есть доля поспешности. Она слишком торопится назвать творческие опыты студийцев «северным изобразительным стилем», а последний – явлением окончательно сложившимся, упуская из виду тот факт, что само явление не выходит за стены учебного заведения. Стиль же, если он только стиль, ко всему прочему характеризуется протяженностью как в пространстве, так и во времени. В противном случае его формальные границы не поддаются определению» [13, с. 157], – поясняет Галина Беляева.

«Стиль, согласно крылатой фразе И. Винкельмана, «может явиться только после школы» [38, с. 571].

Школа (от лат. Schole – занятие, чтение, беседа) – длительное художественное единство, преемственность традиций, принципов и методов. Под длительным художественным единством следует иметь в виду промежуток времени развития изобразительного искусства [5, с. 691]. В искусствоведении термин «художественная школа» имеет многоуровневое содержание, но всегда им подчеркивается общность или близость мировоззрения определённой группы художников, связанных одними идеалами, духовными устремлениями, неповторимостью, самобытностью. Поэтому можно сказать, что художественная школа – это конкретное, локальное выражение определённого художественного направления или стиля [38, с. 569–570], которое выражается в совокупности художественных произведений, связанных общностью стилистического, тематического и технического характера.

Искусствовед Тамара Михайловна Степанская выделяет следующие признаки школы:

- 1) наличие общих тем и мотивов;
- 2) стабильность композиционных схем;

- 3) близость тональных (колористических) разработок;
- 4) общий характер фактурных разработок;
- 5) наличие фактов освоения общих мотивов в различных техниках;
- 6) общая роль пейзажа в сюжетно-тематической картине.

Второй этап в развитии школы характеризуется сложением общих устойчивых признаков в формальной структуре произведения искусства [168]. При формировании художественной школы Севера Сибири говорить об устойчивости этих признаков еще рано. Но их зарождение уже началось. Мощным объединяющим фактором является обращение к культуре коренных малочисленных народов Севера. Но, с одной стороны, это является мощным объединяющим фактором, а с другой – бездушной подражательностью, необоснованным копиизмом.

Третий этап формирования школы предполагает формирование общих устойчивых признаков, как в формальной, так и образной структуре произведения искусства. На этом этапе можно применить термин «стиль». То есть школа предполагает наличие уникального самобытного стиля. Зрительной формы восприятия, однако для них характерен иной, образный и выразительный.

Когда мы начинаем говорить об этом этапе, применительно к школе Севера Сибири, то возникает парадокс, обоснованный тем, что еще не сложились в полной мере первый и второй этапы, а в историческом контексте уже шла речь о собственном стиле, про который мы уже говорили выше.

Школа – это система. Система в изобразительном творчестве северных народов не успела сложиться, поскольку деятельность мастерских прервала Великая Отечественная война, и за 12 лет существования у самих студентов ИНС не появилось учеников. Но мы не отрицаем, факт, что подобное могло свершиться, вполне реален.

Н. А. Мусьянкова [123, с. 17], анализируя труд «Северный изобразительный стиль. Константин Панков» (Н. Н. Федорова, 2002), говорит о недостаточности сведений об участниках изобразительной самодеятельности 1920–1930-х гг., что потребовало дополнительной работы в государственных архивах, музеях и художественном фонде ГРДНТ. Заметим, что недостаточность биографических и фактических сведений присутствует не только в работе Н. Н. Федоровой, но и других исследователей. Большинство биографий северных художников не известны, а приводимые примеры ограничиваются датами жизни мастеров и анализом их многочисленных произведений. Сегодня исследователи находят в архивах страны новые документы, которые позволяют выявить дополнительные сведения об обучении представителей коренных народов в Институте народов Севера (число учащихся, сроки пребывания, количество выпускников. Таким образом, мы видим, что понятие «северный изобразительный стиль» недостаточно подкреплено искусствоведами Н. Н. Федоровой и ряд других ученых без аргументов следуют за предложенной теорией. Несомненно, что уже в 20-х годах XX века создаются предпосылки для возникновения собственной художественной школы, но реального развития во времени и пространстве на территории культурной столицы она не получает. Идея о создании собственного «северного изобразительного стиля» появляется в 2002 году через привязку, охватывающую почти 70-летний период.

Несмотря на все вышесказанное, мы ни в коей мере не хотели умалить значения труда Н. Н. Федоровой, которой собран и обобщен богатейший материал по 20–30-м годам XX в. в области развития изобразительного искусства народов Севера, подкрепленный богатым иллюстративным материалом.

1.4. Образование в области изобразительного искусства в Ханты-Мансийском автономном округе

Развитие изобразительного искусства шло не только для студентов обско-угорских народов в Ленинграде. В период с 1920-х по 1940-е годы на их родине – в Остяко-Вогульском национальном округе – также происходили перемены.

Образовательный процесс в Югре начался с первой половины XIX века. Первые школы были крайне малочисленны, и, следовательно, незначительной была учительская прослойка, так как в этот период отсутствовала какая бы то ни было система подготовки учительских кадров. Ситуация существенным образом изменилась с создания советской властью системы массового обучения маленьких югорчан. Это в свою очередь повлекло оформление относительно самостоятельной социально-профессиональной группы – учителей. Период после перехода к колхозному строю был относительно самостоятельным в истории сельской школы. В 1912 г. было только 35 школ, в которых обучались 500–600 человек. Детей коренного национального населения среди учащихся не было. Расходы на просвещение составляли тогда 50 копеек в год на душу населения, то в 1957 – 258 школ, в которых учатся 17 тысяч детей, в том числе более 3 тыс. детей ханты и манси [224, л. 4]. Процесс становления и развития национальной школы в Югре во многом определялся социально-экономическими условиями жизни местного населения, состоянием и развитием хозяйства, перспективами его включения в активную экономическую структуру страны. Исключительно важной стороной развития региона была культурно-просветительная работа с местным населением, которая началась с ликвидации неграмотности среди взрослых. Эта проблема стала особенно острой для взрослых ханты и манси, которые категорически отказывались посещать пункты ликбеза и школы малограмотных. Усиленная работа по ликвидации неграмотности в национальных районах СССР началась в соответствии с решениями IX съезда комсомола (январь 1931 г.) о скорейшей ликвидации не-

грамотности среди комсомольцев и усилении работы по распространению грамотности в национальных районах СССР. Работа основывалась на положениях Всесоюзного совещания по ликбезу нацменьшинств (январь 1931 г.) о том, что стержнем всей программы школ для взрослых должно быть общественно-политическое воспитание. К середине 30-х годов ликвидация неграмотности была в основном завершена и среди нацменьшинств [138]. С 1930-х гг. на Север стали высылаться со всей страны «спецпереселенцы», руками которых в значительной степени был построен Ханты-Мансийск, обустроены многие населённые пункты. Вместе с местными жителями они участвовали в возведении «строек пятилетки» – Самаровского рыбоконсервного комбината (1930 г.) и др. Одной из ведущих отраслей стала лесная промышленность, снабжавшая древесиной не только Сибирь, но и Урал. В 1934 г. были предприняты первые шаги по поиску и разведке на территории округа нефти и газа. Образованный в 1930-м году Остяко-Вогульский национальный округ в 1940 г. был преобразован в автономный и переименован в Ханты-Мансийский.

Исследователи советского времени Л. Е. Киселев, Ю. В. Костецкий, К. С. Андреева, Г. С. Щетинина и др., а также современные ученые Ю. Р. Ванчицкий, Л. Н. Ванчицкая, Д. В. Городенко, О. И. Еремеева считают, что народы Обского Севера добились в первые два-три десятилетия XX столетия значительных успехов в области культуры и просвещения. Другая группа исследователей весьма критично оценивает школьное строительство и его результаты на Севере, особенно создание и функционирование школ-интернатов. Так, В. Н. Гриценко определяет историю северных интернатов для детей туземцев как чрезвычайно драматичную. Вместе с тем необходимо отметить, что комплексного, объективного анализа состояния просвещения народов Обского Севера с учётом социально-экономических и националь-

но-региональных особенностей до настоящего времени не выполнено [2].

Отсутствие научных работников и творческой интеллигенции отрицательно сказывалось на культурном развитии региона. Проблема в крае оставалась долгие годы нерешённой, только сейчас, быть может, её значимость осознаётся в полной мере руководством Ханты-Мансийского и Ямало-Ненецкого округов, где создаются собственные научные учреждения и центры искусств. Большую роль в духовной жизни труженников Севера, в развитии художественной культуры сыграли учебные заведения округа. В 1932 году в г. Ханты-Мансийске было открыто Педагогическое училище для подготовки учителей начальных классов. В Тобольске Северный техникум готовил учительские кадры из лиц национальной молодежи. Готовились кадры интеллигенции из коренных северян сразу в четырех учебных заведениях города на Неве, о которых мы говорили выше.

Документы, найденные в фондах Ханты-Мансийского окружного архива (Ф. 5. Окружной отдел народного образования, Ф. 42. Ханты-Мансийское педучилище, Ф. 335. Культбазы), дали возможность представить материальную базу, кадровый состав, формы и методы работы типичных учреждений культуры на Севере (культурные базы, красные чумы, красные лодки, дома народов Севера, красные уголки).

Исследователь становления художественных основ округа Геннадий Тимофеев пишет: «В 1930-е годы начал складываться первый опыт своеобразных форм и методов работы с полукочевым и кочевым населением Севера. В Юганске был организован «Дом остяка», который устраивал картинные выставки, проводил беседы на различные темы и ставил пьески по материалам местной жизни. Главным достижением этих лет следует считать, что местное население активно начало привлекаться к культурному строительству. У них пробудилось чувство национального самосознания, было преодолено недоверие к грамоте и культуре. Именно в эти годы были созданы предпосылки к созданию национальной художественной культуры.

Важнейшим материалом для этого явился национальный фольклор, обладавший большой силой эмоционального и нравственного воздействия. Национальные сказки, задушевные песни, остроумные самобытные загадки, веселые игры и танцы – все это послужило основой для создания художественной культуры народов Севера» [181, с. 49].

Зарождавшаяся новая художественная культура северных народностей имела ряд особенностей. Во-первых, эта культура возникла в недрах самодеятельного народного творчества. Она приобщала к искусству широкие массы людей. Приобщение шло не профессиональными, а самодеятельными и заимствованными у других способами. Большое распространение в округе получила местная печать, издание и развитие печати, письменности на языках народов Севера. В 1931 году начала выходить газета «Остяковогульская правда».

Первой на Обском Севере была открыта в 1930 году Казымская культбаза. Расположилась она на реке Амне, на территории, где проживали и кочевали ханты и коми, занимавшиеся рыболовством, пушным промыслом и оленеводством. В конце 1930-х годов начала действовать Сосьвинская культбаза, призванная обслуживать оленеводов и охотников Саранпаульского, Ломбовожского и Няксимвольского национальных Советов Березовского района. Составной частью культбаз были красные чумы, как передвижные учреждения культуры для обслуживания близлежащих юрт и деревень. Первые красные чумы были организованы в Салыме, Тром-Агане и на Сосьве. Они оказывали сильнейшее культурное влияние на жителей тайги: проводили вечера самодеятельности, организовывали драматические и музыкальные кружки, записывали национальные песни и сказания [181, с. 56].

21 июня 1935 года Комитет народов Севера был упразднен. Дальнейшее руководство экономикой и развитием культуры было передано Государственному управлению Северного морского пути (ГУСМП), которое возглавил знаменитый полярник, академик О. Ю. Шмидт. 15 декабря 1936 года начальником ГУСМП О. Ю. Шмидтом

было подписано «Положение об организации отдела культуры по обслуживанию народов Севера». Этот отдел руководил строительством новых культбаз, организовывал и оборудовал подвижные культурно-просветительные учреждения, ведал дошкольным и школьным образованием, культурно-массовой работой, здравоохранением и т. д. Сюда же входили заботы по организации кружков художественной самодеятельности, национальных театров, по изданию литературы на языках народов Севера, развитию кино, радио, прикладного искусства. Культурные базы явились главными центрами в создании художественной культуры народов Севера. Наиболее массовой и популярной формой работы культбаз были олимпиады национального творчества. На них были организованы концерты, выставки художественного и прикладного искусства. Культурные базы со своими учреждениями специфической формы – Домами народов Севера, красными чумами – явились в предвоенные годы опорными пунктами в зарождении и формировании новой художественной культуры. Культбазы приобщали трудящихся к искусству [181, с. 58–59].

В 1932 г. в связи с открытием Педагогического училища, где в общий курс занятий входит и рисование, в Югру приезжают преподаватели. Удаленность от крупных культурных центров, отсутствие профессиональных художников, несомненно, тормозили развитие художественной жизни национального округа. В связи с тем, что в округе более 80% населения – русские, в 1936 г. параллельно с 4-годичным северным национальным отделением было создано русское отделение с 3-годичным сроком обучения. Самостоятельно русское отделение существовало до 1946 г. и затем было объединено с национальным отделением. При этом все русские учащиеся с 1946 г. стали обязательно изучать один из северных языков (хантыйский или мансийский) [224, л. 11].

С 1935 по 1938 год при педагогическом училище г. Ханты-Мансийска под руководством омской художницы Елизаветы Гавриленко работала студия самодеятельных художников, в которой занимались 30 учащихся,

в том числе и из коренных национальностей, но, к сожалению, количество желающих обучаться с каждым годом становилось все меньше, о чем регулярно сообщалось в отчетах.

Нами были найдены списки учителей, преподававших рисование и ведущих кружки по изобразительному искусству в училище от его основания и по 1946 г. [224, л. 24–26]:

№ 26 Гавриленко Елизавета С. Рисование. Принята на работу 15.09.1935 ушла из училища 10.05.1938 г.

№ 65 Горбунова Павла Николаевна. Рисование. Принята на работу 3.09.1940 ушла из училища 1.08.1944 г.

№ 69 Плюснин Михаил М. Рисование. Принят на работу 24.07.1941 ушел из училища 1.05.1942 г.

№ 101 Конев Иван Михайлович. Рисование. Принят на работу 8.09.1945 ушел из училища 15.07.1946 г.

Гавриленко Е. С. 7 лет член ВЛКСМ окончила Омский государственный техникум. Стаж 2 года, в том числе в педучилище. В основном по специальности декоратор, преподавательской работы не имела. Развитие национального творчества среди учащихся не достаточно. Руководство концентрирует вокруг одиночек, отдельно выдающихся учащихся. При переподготовке работать в дальнейшем сможет [226, л. 8].

Изучение основ рисования было связано с изучением общих вопросов методики преподавания рисования и методики использования средств изобразительного искусства в учебно-воспитательных целях начальной школы. Например, при изучении шрифтов учащиеся практиковались в письме лозунгов на материале и непосредственно участвовали в художественном оформлении здания в праздничные дни. При рисовании с натуры учащиеся не только усваивают навыки, связанные с умением грамотно изобразить на плоскости объекты природы, но и должны попутно усвоить выбор натуры, связанный с учебно-воспитательными целями урока, постановку натуры, рисование по памяти, по представлению. Проведение уроков рисования затруднялось отсутствием соответствующей бумаги, кисточек, отсутствием

специального помещения, где можно было развернуть и сосредоточить всю внеклассную работу. Неудачных по предмету нет [226, л. 34].

Из четырех педагогов неизвестно по каким причинам ушла Елизавета Гавриленко и совершенно отсутствует информация о Михаиле Плюснине, который совсем недолго проработал в училище. Преподаватель ИЗО кружка товарищ Плюснин провел 2 занятия. Занятия проводились не систематически. Дисциплина была слабая, и практически было мало сделано членами кружка. Газетой «Луч Севера» – художник и литераторы почти не занимались [226, л. 86, 107].

В Отчете о работе Ханты-Мансийского Педучилища за 1936–1937 гг., говорится, что кружок ИЗО работал 14 часов. В отчете за 1939 г. упоминается учитель рисования С. А. Ершов [226, л. 30, 34], видимо, до приезда П. Н. Горбуновой работу в училище вел он.

О биографии Горбуновой Павлы Николаевны (1893–1973) есть сведения в обзоре сотрудников Омского музея изобразительных искусств им. Врубеля. Павла Николаевна окончила курсы поощрения художников в 1913 году, член Союза художников СССР. Сначала она была заведующей картинной галереей краеведческого музея (1935–1939), после возвращения из Ханты-Мансийска с 25.09.1944 по 20.04.1951 исполняла обязанности директора музея изобразительного искусства. В 1939 году в кружке по рисованию у П. Н. Горбуновой занимаются 10 человек. В 1940–1941 гг. кружок ИЗО посещают 8 человек. По состоянию на 2 декабря 1940 г. рисование и чистописание посещают 13 человек [226, л. 47, 67].

Военное время наложило свой отпечаток на культуру и образование в округе. Сибирская школа в дни войны понесла большой урон. Резко сократились школьный фонд и число учащихся. Некоторые школы были отданы под госпитали, военно-призывные и другие объекты. Многие школы перешли на двухсменку.

На традиционном августовском совещании 1941 года учителя Самаровского района призвали работников школ Ханты-

Мансийского национального округа к перестройке своей работы на военный лад и взяли на себя такие обязательства: к началу учебного года подготовить школьные помещения и оборудовать их учебными пособиями и инвентарем; в учебно-воспитательной работе школ добиться стопроцентной успеваемости и полностью ликвидировать вчерашнее; подготовить учащихся мужественными, волевыми патриотами нашей Родины; оказывать еще большую помощь колхозам, выполнять государственные планы рыбоотдачи, сбора ягод. Школьники активно участвовали в движении «Тыл – освобожденным районам» [222]. В период войны в педучилище активно велась внеклассная работа, действовали кружки художественного творчества: хоровой, драматический, выразительного чтения, струнный, рисования, вышивания и др. Кружок рисования – ИЗО объединял в себе одновременно учащихся разных классов. В период начала Великой Отечественной войны педагоги и студенты уходят на фронт. На уроке рисования 1941–1942 гг. в отчете зафиксировано отставание на 3–5 часов, 1) т. к. учитель болел, 2) отъезд на сенокос [226, л. 82]. Отчет 1942–1943 гг. у Горбуновой – успеваемость недостаточная [226, л. 120].

1. Методисты не знают в достаточной степени особенности работы национальной школы, а ведут преподавание для русской школы.

2. Не изучают постановку преподавания отдельных дисциплин в северной школе.

Необходимо издать учебник по ИЗО требования НКП РСФСР [224, л. 4]. Время поставить перед правительством вопрос о системе подготовки кадров на Севере, об увязке работы НКП РСФСР, который готовит учителей народов Севера в национальных педучилищах, и ГУ СМП, которое готовит тех же учителей в ИНС, – получается параллелизм, конкуренция при наборе учащихся [224, л. 5–6].

Тем не менее, в характеристике на Павлу Николаевну Горбунову читаем: «Методику рисования ведет опытный преподаватель. Теоретические вопросы программы изучены, учащиеся знают программу начальной шко-

лы, виды уроков, особенности их построения, но, не получив должной подготовки в младших классах училища рисования, не владеют нужными умениями, навыками грамотно изображать окружающую действительность. Ряд выпускников не умеют правильно изобразить самые простые вещи и предметы. Из информационного отчета 1942–43 гг. По итогам работы практика 14 учеников по рисованию [231, л. 120]. 1943–1944 гг. Работа кружка рисования – практически не велась. Преподаватель – художница тов. Горбунова всячески старалась организовать работу кружка, но очень мало было желающих, они были заняты различными работами, и кружок рисования распался. В 1944 году зафиксирован отъезд Горбуновой в Омск, но, предположительно, она едет туда на учебу в ИНС.

Личность Конева Ивана Михайловича (1925–?) более известна, поскольку мы име-

ем воспоминания о нем, как о художнике и педагоге [171].

Из воспоминаний студента педучилища Михаила Канева: «Преподавал нам рисование, чистописание и методики их преподавания. И сам был неплохим художником. Научил нас основам рисования, научил писать шрифты. Знание и умение писать шрифты было крайне необходимо. Иван Михайлович участник Великой Отечественной войны, инвалид. Когда я вернулся в 1956 году в Ханты-Мансийск, Ивана Михайловича в педучилище не было» [84, с. 16].

Таким образом, мы видим, что внедрение основ изобразительного искусства в этот период не носит системного характера, тем не менее, работу осуществляют художники-профессионалы, ориентированные на лучшие образцы академической школы.

1.5. Художественная жизнь 1950–2010-х гг.

Из работы Геннадия Тимофеева мы узнаем, что для более широкого приобщения к изобразительному искусству в августе 1945 года было создано областное товарищество «Художник», а в 1946 году прошла первая областная художественная выставка, на которой экспонировались более ста работ северных самодеятельных художников. С этого года выставки в области стали традиционными. По мнению Тимофеева: «В эти годы начинает складываться сюжетный рисунок и жанровая живопись» [181, с. 37].

В 1952 году в ряде районов Ханты-Мансийского округа также были проведены смотры изобразительного искусства. В Березовском районе, например, были представлены 172 работы самодеятельных художников хантов и манси.

Изобразительное искусство шагнуло к людям, живущим в самых отдаленных юртах и паулах. Начальник культбазы в Казыме в 1954 году рассказывал, что с целью привлечения и показа народных талантов было решено провести сельские смотры в избах-читальнях. На выставку изобразительного искусства были представлены 72 работы. Участвовали в смотре 28 человек, из них 22 человека из коренных жителей Севера.

Такая форма работы с населением, как смотр, становится наиболее востребованной, также активно проводятся олимпиады и семинары по народному творчеству. «Общаясь друг с другом, люди обменивались культурными ценностями, привнося нечто собственное, самобытное в единый культурно-исторический процесс, в экономическую, политическую и художественную жизнь человечества. Мир искусства создавался как мир связи времен и поколений, что указывает не только на приспособительную гибкость древних людей, но и на творческую работу их сознания» [138].

Народное сценическое искусство, самодеятельное творчество стали подлинной школой художественного воспитания. Развитие национального сценического, изобразительного, декоративно-прикладного искусства – неоспоримое свидетельство того, что они стали важнейшими средствами эстетического воспитания. Художественная самодеятельность превратилась в средство формирования духовного облика современного человека. Она стала массовой для художественного творчества в становлении новой народно-демократической по содержанию и

национальной по форме в культуре народов Обского Севера.

Однако все же наиболее массовым и важнейшим среди развития художественной культуры оставалось самодеятельное народное творчество. Оно было главным условием подъема национального искусства, в котором фольклорное наследие прочно вошло в современный репертуар всех коллективов художественной самодеятельности. Она была главным фактором массового художественного творчества, средством раскрытия народных дарований людей, историческим итогом, в результате которого сформировалась культура народов Югры.

В июле 1957 года окружным исполнительным комитетом народных депутатов трудящихся было подписано решение о создании в городе Ханты-Мансийске Окружного Дома народного творчества (с 2003 г. Творческое объединение «Культура») (ил. 14, 15). Именно это учреждение стало объединяющим звеном мастеров декоративно-прикладного искусства и самодеятельных художников. В отчете директора В. И. Басова 1958 г. читаем: «Вопросами изобразительного и прикладного искусства в округе учреждения культуры до 1958 года почти не занимались. Правда, на культбазах и в центрах национальных районов иногда организовывались выставки. Но должного пропагандистского и воспитательного значения они не имели, так как готовились наспех. Широкие слои населения в них не участвовали. Богатое по своему содержанию национальное прикладное творчество не собиралось и не обобщалось» [227, л. 234]. Надо заметить, что на Всесоюзных выставках Ханты-Мансийский национальный округ был обычно представлен работами мастеров ДПИ.

Конец 1950-х – начало 1960-х годов обозначены развитием сурового стиля, общим подъемом всех направлений жизни страны, что отразилось и в изобразительном искусстве. В округ приезжают художники, имеющие специальное художественное образование: Иван Конев в 1954, Владимир Гаврилов в 1955, Михаил Бронников и Александр Хлопушин в 1957, Николай Иванов в 1964, ханты Иван Чучелин и другие. Летом

1962 года в Ханты-Мансийск приехал Владимир Александрович Игошев, народный художник СССР. С ними пришла и волна оживления в изобразительном искусстве.

О творчестве Михаила Бронникова есть работы методиста по фольклору ДНТ Н. Сайнаховой, главного специалиста Управления по делам архивов ХМАО Н. Мирошниченко, искусствоведа М. Кайгородовой.

Михаил Ефимович Бронников (1928–1992) родился в Байкаловском (ныне Тобольском) районе Тюменской области. Живописью увлекался с детства. Именно в Байкаловской школе выставил свои первые работы. Трудовой стаж его начался с 1945 г. в должности инструктора-художника в Байкаловском районном доме культуры. В 1952–1957 годах обучался в богатом историей и традициями Пензенском художественном училище имени К. Савицкого. Успешно защитив дипломную работу на тему: «Мы еще вернемся», получив звание преподавателя рисования, он попросил направление на север Тюменской области. «Я знал, – писал он, – что там я найду для творчества все необходимое: тайгу, просторы, полноводные реки и, конечно, неповторимый колорит сурового края» [113, с. 93]. В Ханты-Мансийске он становится представителем «сурового реализма» – направления, сформировавшегося на критике искусства предшествующего периода.

Пять лет Михаил Ефимович работал преподавателем изобразительного искусства в Ханты-Мансийском национальном педагогическом училище. Сам он создает свои первые самостоятельные живописные работы, свой творческий подход в работе над художественным произведением. Определяется жанрово-стилистическое предпочтение – тяготение к натуральному этюду без бурного развития сюжета. Но о его работе в педучилище известно очень мало. Преподавал он во всех первых классах чистописание и рисование. Зато деятельность, связанная с организованной в 1958 г. на общественных началах городской студией изобразительного искусства при Доме народного творчества, ярко освещается в газетах и отчетах того времени.

А. И. Цибилев, методист окружного Дома народного творчества, в статье «Раз-

вивать изобразительное и прикладное искусство» рассказывает о студии: «В декабре 1959 года при Доме народного творчества организована студия изобразительного искусства. В ней занимаются 14 самодеятельных художников из числа рабочих и служащих города. Руководит студией преподаватель педагогического училища М. Е. Бронников. Занятия проходят два раза в неделю; каждое из них длится 3–4 часа. Программа обучения в студии рассчитана на два года, по 168 часов в каждом году. На первом году обучения студийцы уделяют рисунку 70 часов, живописи 65 часов, композиции 13 часов, пластической анатомии 3 часа, перспективе 5 часов, беседам по искусству 9 часов. Вводная беседа занимает 3 часа. В программе второго года обучения рисунку уделяется 63 часа, живописи 69 часов, композиции 20 часов, пластической анатомии 7, перспективе 5 часов» [231, л. 8–13].

В газете «Ленинская правда» 1961 г. Борис Гусев пишет о первой выставке самодеятельных художников: «Два года они упорно изучали историю отечественного и зарубежного искусства, допоздна спорили о новых произведениях выдающихся советских мастеров кисти и рисовали, рисовали, рисовали карандашом, акварелью, маслом. Сначала – простейшие фигурки из гипса, затем – предметы быта, затейливые орнаменты. Потом началось самое трудное – передача на бумаге и холсте движений человека, выражений его лица. Медленно, но верно постигали они законы света и тени, добивались четкости и выразительности каждого штриха, каждого мазка кисти. Участники студии самодеятельных художников при окружном Доме народного творчества. Иван Агафонов, рабочий центральных ремонтных механических мастерских, ныне успешно окончивший вечернюю среднюю школу. Иван Кудренко, рабочий овощемолочного комбината, инвалид Отечественной войны, и в буран, и в стужу, и в ливень проделывавший на занятия шестикилометровый путь. Это другие энтузиасты, люди разных профессий и возрастов, русские, ханты, манси» [64].

Современники Михаила Ефимовича Бронникова знали его больше как собирателя

талантов и организатора учебы самодеятельных художников. В практику вошла организация окружных семинаров с приглашением специалистов из Тюмени и Москвы.

Непременными участниками семинаров и творческих встреч были Т. С. Чучелина, П. М. Тарлина, З. Н. Лозямова, Ф. А. Мирюгина, А. А. Волдина, А. К. Вьюткина и И. В. Тасманова и другие. Мастерицы, как правило, умели петь и танцевать, создавали непринужденную обстановку для общения. Напоминали примером о важности сохранения и развития традиций.

Всеобщее внимание привлекал, конечно, Петр Шешкин, шутник и балагур, умеющий мгновенно переключаться на серьезный лад, когда требовалось что-либо рассказать о традиционном укладе жизни аборигенов. Рядом с ним в скульптурном «классе» работали Владимир Андреев из Урая, Леонид Петухов из Советского, Александр Березин, Николай Канев из Сургута и другие. Из Шурышкарского района на семинары приезжал Геннадий Хартаганов, принятый затем в члены Союза художников России, ныне известный на Ямале скульптор [28, с. 360].

Категория «художественное творчество масс» выступает как синоним художественной самодеятельности, любительства. Это «деятельность, – пишет Ф. И. Прокофьев, – не обязательная, а добровольно избранная, наряду с доставшейся в удел в силу разделения труда, деятельность по велению души, по любви и, кроме этих мотивов, ничем другим недвижимая; деятельность ради самой деятельности, имеющая основную цель в себе самой, то есть осуществляемая по собственным внутренним мотивам человека и служащая средством его самовыражения ради самого самовыражения (такого рода деятельность, разумеется, и является специфическим способом функционирования массового творчества)» [144, с. 30, 36].

Обе формы художественного творчества – профессиональное и самодеятельное – дополняют и обогащают друг друга. Приток в профессиональное искусство народных талантов, обращение к жанрово-стилевым пластам и образным структурам фольклора, к неисчерпаемому богатству народного язы-

ка определяют зависимость профессионального искусства от этих факторов, лежащих в основе современной социалистической художественной культуры. Ее нынешний этап характеризуется все большим воздействием самодеятельного творчества на профессиональное. «Обратная» тенденция тоже сильна.

Ф. И. Прокофьев пишет: «Система художественной самодеятельности – это организованное художественное творчество населения, развивающееся в системе кружков, студий и т. д. Организованность – единственный признак, отличающий систему художественной самодеятельности от широкого явления – массового художественного творчества. Творчество масс не может быть иным, чем любительским (самодеятельным, а не профессиональным), общенародным по назначению, народным по содержанию и форме» [144, с. 33].

С конца 1950-х – начала 1960-х гг. зарождается художественное и выставочное движение в округе. В периодической печати появляются статьи о местных художниках и умельцах. Исследователь искусства северных народов А. Л. Горбунков пишет: «Высокие художественные традиции народного декоративного искусства, уходящего корнями в седую древность, в наши дни продолжают такие одаренные, полные творческих сил мастера резьбы и вышивки, росписи, гравировки и рисунка, как И. Истомина, П. Юганпелик, П. Шешкин, Ан. Канев, Ю. Вылко, Н. Вылко, Зоя Вылко, Б. Окоттето, Н. Пандо, Р. Яптунай, Г. Пуйко, У. и И. Пяк, Е. Харючи и другие» [61, с. 215]. Исследователь в своей статье говорит не только о представителях Ханты-Мансийского округа, но и о ямало-ненецких мастерах. В июне 1957 г. в рамках первого окружного фестиваля разворачивают выставку изобразительного и прикладного искусства [42].

В 1958 году в Ханты-Мансийске была проведена выставка народного творчества. Были представлены более 1 000 экспонатов декоративно-прикладного и изобразительного искусства. Об итогах этой выставки областная газета «Тюменская правда» сообщала: «Первая окружная выставка показала различные стороны экономики, быта, культуры

национального округа, раскрыла социально-культурные преобразования в жизни когда-то отсталого, обреченного на вымирание местного населения ханты, манси и коми» [181, с. 87].

Г. Н. Тимофеев пишет: «В изобразительном искусстве народов Севера получили развитие живопись, графика, скульптура по дереву. Росло мастерство художников: манси Гындыбина, ханты Чучелина и Тебетева. Их творчество стало продолжением и развитием художественных традиций северных живописцев Н. Нотускина и К. Панкова» [181, с. 87]. Довольно странным кажется утверждение исследователя, что творчество художников Гындыбина, Чучелина и Тебетева продолжает традиции живописцев 1930-х годов. Вряд ли они имели возможность видеть картины этих авторов, и их творчество можно отнести к реалистической манере исполнения, нежели к пространственно-временным поискам.

А. И. Цибилев, методист окружного Дома народного творчества, дает оценку развитию выставочного движения и работе по изобразительному искусству в округе: «Опыт проведения в 1958 году районных и окружной выставок изобразительного и прикладного искусства, творческого отчета нашего округа в областном центре летом 1959 года свидетельствует о наличии у нас весьма способных самодеятельных художников и мастеров народного творчества. Об этом говорят многочисленные отзывы посетителей выставок. Но вместе с тем выставки показали, что в округе еще слабо развернута работа с самодеятельными художниками. На выставках экспонировались произведения лишь десяти художников, тогда как их в округе, несомненно, больше. Большинство выставленных полотен и рисунков посвящены природе нашего края, а жанровые картины и портреты почти отсутствовали. А как было бы важно в произведениях живописи и скульптуры отобразить трудовой героизм рыбаков, оленеводов, охотников, лесозаготовителей, полеводов и животноводов, запечатлеть на портретах облик передовых людей округа, показать новый культурный быт ханты и манси. Плохо то, что некоторые из

наших художников занимаются изготовлением репродукций с картин известных мастеров живописи и не создают самостоятельных произведений на местные темы. Часть выставленных работ была низкой в исполнении. Районным отделам культуры необходимо решительнее заняться развитием изобразительного искусства и создать при культбазах, домах культуры, красных чумах, в сельских клубах изокружки. В районных центрах возможна организация изостудий. Руководители домов культуры, культбаз, красных чумов, сельских клубов могут помочь изокружкам в сборе репродукций картин и скульптур крупнейших русских и зарубежных художников, советских мастеров живописи и ваяния. Использовать для этого можно помещаемые в иллюстрированных журналах репродукции: «Огоньке», «Смене», «Советском Союзе» и других. Альбомы репродукций помогут руководителю изокружка нагляднее знакомить кружковцев с творчеством виднейших художников, делать тематические подборки. Консультации по вопросам деятельности изокружков можно получить в окружном и областном Домах народного творчества» [231, л. 8–13]. Данное суждение целиком соответствует духу того времени. Всенародные пятилетки, утверждение в изобразительном искусстве стиля «суровый реализм» говорят о готовности развивать творческую деятельность народа во благо правящей партии и советской идеологии. Также автор подчеркивает, что данное развитие не номинально, а конкретно, есть почва и теоретическая, и материальная.

В прессе регулярно начинают появляться статьи о проходящих событиях и выставках, так, газета «Ленинская правда» 1960 г. сообщает: «Двенадцать дней была открыта для посетителей городская выставка произведений самодеятельных художников и мастеров народного творчества. Ее посетили 2 400 человек. Это свидетельствует об интересе горожан к изобразительному и прикладному искусству. На выставке были представлены 40 картин и рисунков местных художников, 130 работ вышивальщиц, кружевниц и других умельцев. Сравнивая нынешнюю выставку с тем, как был представлен город

на первой окружной выставке изобразительного и прикладного искусства в январе 1959 года, следует отметить, что нынче все работы живописцев и графиков являлись творческими, а их художественный уровень значительно выше. К сожалению, среди полотен и рисунков преобладают пейзажи и натюрморты. Нет ни одного произведения, отражающего труд и быт советских людей, их борьбу за выполнение семилетнего плана. Нашим художникам следует теснее связывать искусство с жизнью, показывать приметы нового, воплощать образы героев семилетки, отражать трудовую деятельность и быт хантов и манси. На областную художественную выставку отобрано более 20 полотен и рисунков местных художников. Так как до этой выставки остаётся еще около трех месяцев, у наших живописцев и графиков есть время для того, чтобы не только устранить отдельные шероховатости в своих работах, но и создать новые произведения, значительные по тематике и исполнению. В ближайшее время начнутся районные выставки произведений самодеятельных художников и мастеров народного творчества. Надо, чтобы на них было полнее и ярче представлено творчество хантов и манси, чтобы на областную выставку отбиралось больше работ, отражающих искусство этих народов [107]. Помимо описательного характера событий, автор статьи А. Марфин дает анализ сильных и слабых сторон выставочного движения.

А. Куликов подробно рассказывает о смотре молодых дарований в краеведческом музее Ханты-Мансийска: «В двух залах представлены работы местных авторов. В третьем зале – репродукции картин русских мастеров: И. Репина, Л. Иванова, К. Брюллова, В. Перова, П. Федотова, А. Венецианова, В. Васнецова, В. Сурикова, И. Левитана; советских живописцев: Бродского, Юона, Рылова, Малютина»; – проанализировав представленные на выставке произведения профессиональных художников – Бронникова, Хлопушина, Иванова и Чучелина, автор делает вывод: «Большим недостатком в творчестве художников-профессионалов является чрезмерное увлечение пейзажем. Художник не должен уходить от решения

больших задач, терять связь с жизнью» [92]. Останавливается Куликов и на работах студийцев, отмечая, что недостатком многих работ учащихся студии является неправильное сочетание света и тени, неумение построить пейзаж, слабое знание линейной и воздушной перспективы, но это дело тренировки, упорной работы. Говоря о недостатках выставки, прежде всего, необходимо указать на узкий выбор тем. На выставке нет картин, которые отражали бы жизнь и быт народов ханты и манси сегодня. Таким образом, мы видим, что организаторы выставки считают важным показать зрителю, как произведения именитых авторов, пусть и в форме репродукций, так и профессиональных мастеров и самодеятельных художников имеют неразрывность советского изобразительного искусства и что художники Севера Сибири развиваются в общем русле живописи, ориентируясь на академические образцы живописи художников XX века.

Художник Митрофан Тебетев активно включился в творческую жизнь округа не только участием в выставочном движении, но и публикациями статей о культурных событиях; так, в 1962 г. им опубликована статья «Художники о родном крае» [175] о выставке работ самодеятельных художников В. Чебаева, И. А. Чучелина, Д. В. Гындыбина и других в крае-ведческом музее г. Ханты-Мансийска.

Окружная выставка работ самодеятельных художников и мастеров народного творчества проводилась в соответствии с положением о Всероссийском смотре художественной самодеятельности народного искусства 1963–1964 гг. Главными целями выставки были обозначены:

- развитие самобытного народного, национального таланта и традиций в изобразительном и прикладном искусстве;
- воспитание высоких художественных и эстетических вкусов трудящихся;
- пропаганда лучших произведений народного творчества.

В выставке участвовали самодеятельные живописцы, графики, скульпторы, мастера декоративно-прикладного искусства,

народные умельцы, резчики по кости, дереву, коре, фотографы города.

Лучшие работы были направлены на Всероссийскую выставку народного искусства в г. Москву [228, л. 20]. Об этом событии пишет журналист Альбина Глухих в обзорной статье «Выставка. Это хорошо» [52].

С середины 1960-х гг. XX в. выставки произведений самодеятельных художников и мастеров народного творчества начинают носить регулярный характер. Это дает возможность представить самобытное искусство не только на местах, но и в окружном центре, в области, в столице, а также на мировой арене.

Районные и окружные смотры художественной самодеятельности проводили один раз в год, к ним и приурочивали выставки. Особо пышно проходили смотры в юбилейные годы.

На пятой юбилейной выставке самодеятельных художников и мастеров были представлены 130 работ 35 самодеятельных художников-энтузиастов, энтузиастов живописи, графики, прикладного искусства. Р. Сладкова в своей статье пишет: «Полотна, скульптуры, графические работы и имя каждого автора – участника выставки – рассказывают о духовном росте нашего человека, о его потребности в прекрасном. Равнодушных нет – вот что самое примечательное. Напевно и искренне говорят художники-любители о природе своего края. Скромна и неброска природа Обского Севера. Оригинальны работы ханты В. Усанова, работника красного чума, выполненные карандашом («Ночь», «Над просторами Югана», «Огни»). Художники стремятся показать изменения в жизни Обского Севера. Самолеты. Река, и уходящие в рейс сейнеры. Подъемные краны, огни нефтяных вышек, большие сооружения. Небо и плывущие в нем крупные блоки. Несколько грубовато, но зримо представлено наше сегодня в этюдах М. Тебетева. Сегодняшнему дню посвящены работы известного мансийского мастера-любителя, резчика по дереву П. Шешкина (скульптуры «Геолог», «Вышкомонтажники», «Мыслительница» (ил. 35). Если сравнить пятую юбилейную с выставками прошлых лет, заметен несомнен-

ный творческий рост; больше стало людей, увлекающихся живописью. А какое разнообразие жанров... У каждого автора своя манера, свое мироощущение, понятие, свое видение» [158].

Участник выставки, известный мансийский скульптор Петр Шешкин, в своей статье «Создать произведения, достойные Великого Октября» пишет: «7 ноября 1967 г. в городе Ханты-Мансийске состоится выставка изобразительного и прикладного искусства, посвященная 50-летию Великого Октября. Для нас, художников, это самый ответственный экзамен, отчет перед Родиной: предстоит в своих произведениях отобразить значение эпохи Великой Октябрьской социалистической революции в жизни народов Обского Севера за 50 лет, запечатлеть в зримых выразительных образах всю многогранность и сложность характера современного человека Севера, преобразование края, пробужденного Октябрем» [219]. Так, в рамках Второго окружного фестиваля открывают VIII выставку изобразительного и прикладного искусства [221].

Содержательной и привлекательной стороной самодеятельных художников были народный фольклор, природа, быт аборигенов, современная действительность. Если бы на этикетках работ указывали профессии авторов, то значились бы фельдшеры, колхозники, охотники, учителя, бухгалтеры, капитан речного флота.

Конечно, вполне закономерен вопрос о том, что же заставляло людей пробовать себя в изобразительном искусстве. Причем отметим, что среди желающих обучаться в изостудии был огромный отбор. Люди со всего округа писали о желании заниматься художественным творчеством. Государственный архив Югры хранит заявления многочисленных желающих, их письма и рисунки.

В 1970-е годы происходит первый научный всплеск интереса к развитию искусства Югры, особо в этот период можно отметить труды тюменского искусствоведа А. А. Валова. Второй этап приходится на 1992–1993 годы и актуален по сегодняшний день. Так, по данной проблематике известны работы Г. Н. Тимофеева, Г. В. Голынец, Н. Н. Федо-

ровой, М. В. Кайгородовой, Л. Г. Лазаревой, В. Ф. Чиркова и других исследователей.

Резко возрастает число публикаций по разным аспектам традиционной религиозной системы хантов. Это связано главным образом с именами ученых В. М. Кулемзина и З. П. Соколовой, которым принадлежит ряд статей с общими сведениями о религиозных взглядах обских угров в целом либо отдельных групп северных хантов.

Взятый в 1960-х годах темп работы с художниками и мастерами автономного округа продолжает свое развитие и в следующем десятилетии. Кроме масштабных мероприятий проводятся персональные выставки художников, так, в 1972 г. для посетителей открыта экспозиция М. Тебетева и В. Чепелева [71]. С ноября по декабрь 1972 г. работала VIII окружная выставка произведений самодеятельных художников и работ мастеров народного творчества.

В 1972 году состоялась подготовка к проведению окружной выставки, посвященной 50-летию СССР. Вся проделанная работа показала огромную тягу населения к искусству. Стало больше участников и выше их мастерство, шире диапазон видов искусства: рядом с традиционным национальным орнаментом на выставке появились эстамп, скульптура и сувенирные изделия. Наряду с положительными моментами стоит отметить упадок интереса коренного населения к традиционным ремеслам: изделиям из бересты, аппликациям и пр. Особенно это видно из поступивших на юбилейную выставку работ. Очевидно, отделам культуры, ОДНТ нужно сосредоточить внимание в этом направлении, широко пропагандировать национальное искусство, усилить работу с мастерами [229, л. 3].

Искусствовед Александр Валов во вступительной статье к каталогу о Всероссийском смотре сельской художественной самодеятельности, посвященном 50-летию образования СССР, который состоялся в рамках подготовки Всероссийской выставки в Москве, пишет: «Если раньше экспозиция работ художников-любителей «держалась» обычно за счет экспонатов, представленных из Тюмени, Ишима и других городов обла-

сти, то на этот раз авторами самостоятельных произведений стали сельские умельцы. Впервые приняли участие в выставке мастерицы по художественной обработке ткани из южных районов области. А потому, наряду с традиционными видами искусства: живописью, графикой, изделиями из меха, сукна, бисера, – видное место в залах картинной галереи заняли кружева, вышивки, ковры, а также предметы художественной обработки дерева, металла. Не остаются неизменными творческие поиски живописцев и графиков. Одни авторы по характеру и исполнению работ приближаются к произведениям художников-профессионалов, другие работают в самобытном плане. Здесь важны не внешние признаки, а оригинальность замысла, умение найти необходимую форму выражения, довести работу до уровня законченности. И отдельные авторы с такими задачами справились. Если говорить об итогах выставки в целом, то они обнадеживающие. 19 работ различных видов и жанров отобраны для показа на Всероссийской выставке в Москве [239, с. 3–4]. Через год А. Валов напишет об успехе мансийского скульптора Петра Шешкина на Всероссийской московской выставке [29].

В 1973 г. на выставке, разместившейся в одном из залов Окружного Дома культуры, было представлено свыше ста работ. Как пишет методист ОДНТ М. Бронников: «Скажем прямо, в профессиональном отношении все они еще несовершенны, но в некоторых светятся искорки несомненного художественного таланта» [23].

На IX окружной выставке изобразительного и прикладного искусства [24] были представлены работы М. Тебетева, П. Бахлыкова, М. Климова, Д. Змановского, П. Шешкина.

Волна культурных мероприятий прокатилась по округу в 1977 г., так: «В областном центре закончились Дни Ханты-Мансийского автономного округа. Вчера в рамках культурной программы праздника была показана выставка прикладного и изобразительного искусства. Более пятисот мастеров охватывает окружной Дом народного творчества. Естественно, лишь немногие были представ-

лены в экспозиции. Но в их произведениях как в фокусе отразился весь цвет животворного искусства древнего края. Смотр национального творчества, состоявшийся в канун 60-летия Великого Октября, еще раз показал, какие широкие возможности для раскрытия талантов открыла народностям Севера Страна Советов» [40].

В июле – августе того же года в Москве, в залах Государственного научно-исследовательского музея архитектуры им. А. В. Щусева, проходила выставка народного искусства Крайнего Севера и Дальнего Востока. Более 400 экземпляров, работы 200 народных мастеров: ненцев, коми, долган, ханты, манси, эвенков, чукчей и других – разместились на этой выставке. Демонстрировались изделия из меха, тканей, кожи, замши-ровдуги, кости, бересты, дерева, многие из которых украшены аппликацией, вышивкой, бисером. Работы привезены из отдельных стойбищ и поселков работниками краеведческих музеев, домов народного творчества и отдельными энтузиастами. Из нашего округа на выставке были представлены работы мастеров прикладного народного искусства. Выставка показала жизнеспособность и перспективность развития искусства малых народностей Крайнего Севера и Дальнего Востока и те трудности, которые оно переживает в наши дни [229, л. 7–11].

Став неотъемлемой частью советской культуры и получив беспримерный в истории размах, художественное творчество трудящихся все больше получает народное признание. Все чаще народные коллективы выполняют ответственную миссию – представляют свое искусство за рубежом. Работы наших мастеров, в частности заслуженного работника культуры РСФСР Петра Шешкина, побывали в Риме, Токио, Монреале. Живописные произведения Митрофана Тебетева (г. Ханты-Мансийск) посмотрели жители Лондона [22].

Итогом всей деятельности научно-методического центра ОДНТ явилась одиннадцатая окружная выставка изобразительного, декоративно-прикладного искусства, посвященная 50-летию образования автономного округа. На ней были представлены 600

произведений живописи, графики, резьбы по дереву, кости, изделия из меха, ровдуги, бисера и других материалов, так успешно используемых мастерами в своем творчестве. Более 70 авторов представили на суд зрителей свой вдохновенный творческий труд, в котором воплотилась вся мудрость коренных жителей округа: ханты, манси, коми, ненцев, нашедших свое выражение в прекрасной орнаментировке одежды, предметов быта. Огромное признание посетивших выставку получили работы коми Николая Канева, ханты Митрофана Тебетева, Екатерины Китаевой. Примечательно, что год от года растет приток новых мастеров, сохраняющих и приумножающих творческое наследие старшего поколения. Наряду с чисто национальным декоративным искусством на выставке стали появляться произведения многих видов изображения действительности [22].

С целью пропаганды искусства хантов и манси, в рамках II Всесоюзного фестиваля народного творчества, посвященного 70-летию Великой Октябрьской социалистической революции, проведены районные и городские выставки, а также окружная выставка работ художников-любителей «Краски игры». Также прошли выставки хантыйского декоративно-прикладного искусства семьи Лозямовых и молодого художника ханты «Этюды художника Николая Волдина».

В 1986 году под руководством З. Н. Лозямовой открыта студия декоративно-прикладного искусства хантов и манси в г. Ханты-Мансийске, подобные студии начинают свою работу в поселках Казым, Саранпауль и Ванзеват. В этих студиях занимаются более 60 участников. Студийцы обучаются вышивке бисером, нанесению орнамента на ткань и т. д. Совместно с институтом усовершенствования учителей в июне проводят межокружной семинар с Ямало-Ненецким автономным округом мастеров декоративно-прикладного искусства в г. Ханты-Мансийске. Работы, выполненные студийцами и ведущими мастерицами, экспонировались на выставке во дворце культуры «Октябрь».

Активное участие в выставках, проводимых в округе и Тюмени, в разное время принимали участники Великой Отечествен-

ной войны М. А. Климов, С. М. Андреев. Хорошо знали зрители работы урайцев В. М. Агопова и Б. Х. Гутнова, сургутян В. Н. Горду и Н. С. Канева, В. Д. Круцкевича из города Покачи, создавшего там краеведческий музей. Активны были В. С. Ельчанинов, В. И. Савинов из Советского. Персональная выставка пейзажей Вадима Ивановича Савинова в сентябре 2004 года состоялась в администрации округа. В Советском и Белоярском в 1997 году были проведены семинары, где сами художники принципиально и доброжелательно анализировали работы своих товарищей [28, с. 365]. Нельзя не отметить влияние национальной темы на сюжеты работ приехавших мастеров кисти и резца.

В экспозицию выставки, посвященной 360-летию Ханты-Мансийска в 1997 г., где ведущую роль занимали произведения уже известных в городе художников, внесли заметное разнообразие работы Юрия Киркича, Сергея Пospelова, Николая Носкова и Владимира Чукомина, который вскоре был принят в члены Союза художников России.

Как пишет журналист Мария Кондратова: «До конца 1990-х ХМАО был округом «временщиков» – рабочих и инженеров, приехавших на нефтепромыслы. Но как оказалось, чтобы люди укоренялись на далекой северной стороне, мало строить жилье и платить зарплату с коэффициентом. Необходимо создавать культурную среду. С нуля Югра оказалась «бедной родственницей»: заниматься систематическим развитием культуры здесь было просто некому. Если в других регионах культура как сфера приложения политической воли была и остается объектом сохранения, то здесь она стала объектом созидания» [83, с. 40].

По мере освоения округа, после открытия первого газового, а затем и нефтяного фонтана, в округ стали приезжать не только нефтяники и газовики, но и представители творческих профессий, в том числе преподаватели художественных дисциплин общеобразовательных школ и открывающихся вновь художественных школ и школ искусств.

Продолжая свою мысль, М. Кондратова пишет: «Ставка на самобытное в регионах – почти всегда ставка на национальное и корен-

ное. Поэтому, хотя коренные малочисленные народы (ханты, манси и ненцы) составляют всего около 2% населения ХМАО, развитие их национальных культур стало важнейшим приоритетом в культурной политике края» [83, с. 41].

Среди действующих культурных центров на территории Ханты-Мансийского автономного округа хотелось бы отметить художественные музеи и художественные галереи, выставочные залы и площадки для организации экспозиций при краеведческих музеях: Сургутский художественный музей, Сургутская картинная галерея, в Нефтеюганске муниципальное учреждение «Историко-художественный музейный комплекс», в которое входят художественная галерея «Метаморфоза», Государственный художественный музей в г. Ханты-Мансийске.

Выставочные залы работают в Нижневартовске, Лангепасе. В Ханты-Мансийске в качестве филиалов Государственного художественного музея продолжают действовать Дом-музей народного художника СССР В. А. Игошева и Галерея-мастерская художника Г. С. Райшева. Коллекцию произведений художников округа собирает Музей Природы и Человека, активно работает с народными мастерами, организует выставки окружной Центр народного творчества и ремесел.

В округе идет энергичное развитие учреждений культуры, например, в Ханты-Мансийске действуют Институт для одаренных детей Севера, институт дизайна и прикладных искусств (филиал) УралГАХА, Центр народных художественных промыслов и ремесел и ряд других учреждений.

На территории округа работает множество высших и средних специальных учебных заведений, выпускающих будущих художников, мастеров декоративно-прикладного искусства. Это Окружной колледж искусств, в прошлом – Центр искусств для одаренных детей Севера и Ханты-Мансийский институт дизайна и прикладных искусств, Сургутский художественно-промышленный колледж, Югорское художественное училище, художественно-графический факультет Нижневартовского педагогического инсти-

тута, филиал Уральской академии архитектуры и дизайна. В каждом городе окружного подчинения существует школа искусств или художественная школа, в некоторых более крупных городах даже не одна. Эти факты говорят о зарождении преемственности в художественной среде.

И, конечно, нельзя не упомянуть Югорский государственный университет, готовящий специалистов в области искусствоведения.

Большой приток в округ художников из республик и областей страны внес существенные изменения в изобразительную палитру хантымансийцев, что наглядно показала выставка «Югра художественная», состоявшаяся в Лангепасе в 1996 году. Экспозицию в основном составляли работы художников-профессионалов или стремившихся стать такими. Их было 51 человек. Выделялись произведения ставших уже известными А. Ф. Мухаметовой из Мегиона, ныне переехавшей в Тюмень, Айрата и Людмилы Гайнановых, В. Д. Вербицкого из Когалыма, А. А. Курникова из Сургута, Ю. А. Бычкова из Нижневартовска, А. В. Ливна из Новоанганска.

В целом же выставки представляли довольно пеструю картину. «Преобладали натурные пейзажи, натюрморты, композиции, где авторы подчас демонстрировали технические приемы. Тематических картин, показывавших прошлое и настоящее округа, почти не было. Видимо, художники еще не успели вжиться в новую действительность» [28, с. 366], – отмечает Александр Валов.

Тем не менее, как итог данного события состоялась крупная дискуссия по проблемам художественного творчества с участием заведующих отделами культуры, ее результатом стало создание Ассоциации художников Югры с центром в Сургуте.

Так, 1996 год по инициативе начальника управления культуры округа И. С. Кошкина, специалиста управления М. В. Кайгородовой ознаменовался созданием первой общественной организации художников – «Художники Югры» – с организацией действующей окружной выставки «Югра художественная» с периодичностью проведения

выставок один раз в два года, что поддерживается до сих пор и уже стало традицией. Первым председателем «Художников Югры» был избран В. Н. Горда, в последующем это движение возглавил В. И. Рябовол. «“Югра художественная” открыла много новых, интересных имен на художественном небосклоне, дала путевку в жизнь многим будущим членам “Союза художников России”» [6, с. 50], – подчеркнул художник Виктор Банников.

История Ханты-Мансийского окружного отделения Союза художников России начинается с 2003 года. Инициативная группа художников при поддержке директора Департамента культуры и искусства Ханты-Мансийского автономного округа – Югры А. В. Конева и специалиста департамента Н. М. Сажиной провела организационную работу по созданию на территории округа Ханты-Мансийского окружного отделения ВТОО «Союз художников России». Первым председателем организации был избран Виктор Николаевич Банников и с ним правление организации в составе четырех человек – Г. М. Визель, С. Г. Медведев, В. Н. Горда, А. Н. Седов, ревизионная комиссия. В мае 2003 года отделение было утверждено на пленуме ВТОО «СХР», который проходил на Академической даче в городе Вышний Волочек, в него вошли 25 человек. В 2011 году количество членов Союза художников России достигло 32 человек – высококвалифицированных художников-профессионалов. С 2011 года и по настоящее время председателем правления Ханты-Мансийского окружного отделения является скульптор-керамист, преподаватель Ханты-Мансийского института дизайна и прикладных искусств Василиса Портнова.

Основной задачей организации является объединение профессиональных художников и создание необходимых условий для их творческой деятельности [72, с. 48–49].

Среди членов СХР народный художник России, обладательница серебряной медали Академии художеств России Галина Михайловна Визель (г. Ханты-Мансийск), заслуженный художник России, обладатель золотой медали и член-корреспондент Ака-

демии художеств России Геннадий Степанович Райшев (г. Ханты-Мансийск), заслуженные художники России Александр Георгиевич Визель (г. Ханты-Мансийск), Сергей Геннадьевич Медведев (г. Нижневартовск). Многие художники являются лауреатами и дипломантами окружных, региональных, всероссийских выставок: С. Н. Устюжанин (г. Ханты-Мансийск), О. А. Мерцалова (г. Березово), А. Н. Седов (г. Лангепас), В. В. Портнова (г. Ханты-Мансийск) и другие.

Каждый год члены окружной организации регулярно проводят персональные выставки на территории округа и за его пределами, участвуют в работе российских и зарубежных творческих мастерских: поездки в Дом творчества «Челюскинская дача», в творческие мастерские города Ярославля, ежегодно участвуют в Международном художественном Симпозиуме в городе Залаэгерсег (Венгрия). Как считает директор Государственного художественного музея г. Ханты-Мансийска, активный участник и организатор выставок С. Н. Зонина: «Каждое участие в крупных художественных проектах является залогом дальнейшего творческого роста, основой для создания новых разноплановых произведений» [72, с. 49].

В 2008 году состоялась крупная региональная художественная выставка «Урал-Х» в Челябинске, по итогам которой был выпущен каталог [245], в статьях которого с ясностью можно проследить, что на сегодняшний день почти все регионы говорят о формировании собственных художественных школ («Башкирская школа», «Нижне-Тагильская школа», «Магнитогорская школа», «Екатеринбургская школа»). По мнению искусствоведа Елены Устьянцевой, «региональная выставка «Урал-Х» – масштабное событие, объективно отражающее процессы в современном изобразительном искусстве, являющееся камертоном высокопрофессионального искусства, что имеет большое эстетическое и образовательное значение в эпоху, когда ценностные ориентиры сильно смещены в сторону массовой культуры и низкопробного арт-рынка» [190, с. 10].

В 2010 г. куратором окружной художественной выставки «Югра художествен-

ная – 2010» был приглашен искусствовед из г. Омска – Владимир Чирков. Ранее он неоднократно приезжал на Югорскую землю, знаком со многими художниками лично и в своих исследованиях включал поиски обско-угорских мастеров в общесибирское художественное пространство. В экспликации к выставке В. Чирков расставляет акценты: ««Югра художественная – 2010» в определенной степени отражает те изменения, которые произошли в изобразительном искусстве, художественной педагогике за последние годы. Эти изменения неизбежно предопределили характер и состав настоящей, седьмой по счету, окружной выставки. В этом году очень весомо представлено народное искусство, есть примеры фотоискусства, значителен раздел студенческого творчества и детей – работы учащихся школ искусств и студентов колледжей и институтов (живопись, графика, дизайн), а также публикации искусствоведов, культурологов, кураторов. Составной частью выставочного проекта является день культурных коммуникаций и мастер-классы. Можно с уверенностью говорить, что «Югра художественная – 2010» обрела характер художественно-культурологического проекта» [254].

Особо автор выделяет мэтра художественной культуры Югры – Геннадия Райшева: «Художник находится в том состоянии, когда, достигнув уровня личного творческого метода (чрезвычайно редкое явление в искусстве), может творить ту художественную ткань, тот художественный текст, который почти чудесным образом вбирает все то, что было сделано до него, оставаясь при этом безошибочно узнаваемым». Далее, основываясь на примерах, искусствовед делает один из самых важных выводов: «Выставка «Югра художественная – 2010» отражает одну чрезвычайно важную черту современной художественной культуры Югры – обретение тех видов и имен-персоналий, с которыми связано рождение собственно “югорского искусства”» [254, с. 12]. Видя художественные процессы в культурной жизни округа, можно сказать, что знакомство с творчеством Югры городов России и Европы уже произошло.

Помимо объединения в Союз, на территории ХМАО существует еще творческое объединение «Торум», созданное в 2009 г. под руководством доктора педагогических наук, члена-корреспондента Российской академии естествознания, члена «Союза художников России», заслуженного деятеля культуры Ханты-Мансийского автономного округа – Югры Виктора Николаевича Банникова. По его мнению, «этнофутуризм становится не только способом выживания национальных культур в современных условиях, но и реальной площадкой диалога культур, поликультурной основой и сферой реализации толерантности» [8, с. 63]. На наш взгляд, рано говорить о том, что движение этнофутуристов сложилось на Югорской земле. Художник Г. С. Райшев не причисляет себя к какому-либо направлению или течению в искусстве. Искусствовед Светлана Михайловна Червоная активно подчеркивает в докладах, что творчество Геннадия Райшева – яркий пример этнофутуризма [203]. К вопросу об этнофутуризме следует подходить с большой осторожностью, поскольку это явление новое и не имеющее еще достаточной теоретической разработанности. Первыми в определении и осмыслении феномена этнофутуризма стали эстонские и финские практики и теоретики искусства – С. Кивисильдник, К. Саламаа, Р. Таагепера, А. и О. Хейнапуу и другие. Среди отечественных исследований назовем С. Червоную, В. Банникова, В. Гартига, С. Кардинскую, Э. Колчеву, Н. Розенберга, М. Уколову, В. Шибанова – представителей финно-угорских территорий. Данные ученые, продолжая традиции эстонских исследований, анализируют этнофутуризм более всего как художественное явление.

Проанализировав развитие изобразительного искусства в Ханты-Мансийском автономном округе – Югре в период 1950–2010-х гг., мы можем сделать следующие выводы: после Великой Отечественной войны работа по изобразительному творчеству велась в основном в рамках школьной программы и занятий кружков. После создания Окружного Дома народного творчества и приезда в столицу округа молодых профессиональных художников художественная

жизнь активизировалась. В 1959 г. при ОДНТ под руководством М. Бронникова начинает работать двухгодичная студия самодеятельных художников. Желающих заниматься рисунком и живописью намного больше, чем может позволить класс. Самодеятельные художники вместе с профессионалами участвуют в выставочном движении округа, которое активно освещается местной прессой. Влияние «сурового реализма» отражено в их работах, хотя критики регулярно говорят о слабом освещении темы человека Социалистического Союза. Преобладающим жанром живописи является пейзаж. На выставках слабо представлено искусство хантов и манси.

Таким образом, Дом творчества был своеобразным центром для художников. Здесь проходили персональные и групповые выставки, лучшие произведения приобретались в фонд ОДНТ, который на сегодняшний день хранит 62 произведения живописи и графики и 36 деревянных скульптур. Авторами работ зачастую являлись люди рабочих профессий.

В эволюции художественного творчества за почти полувековой период, кроме любительского и профессионального, сложилось еще одно направление, которое выгодно отличает изобразительную палитру Югры от других регионов, – «наивное искусство» или «примитивизм».

Окружные выставки приурочивались к фольклорным праздникам или к красным датам календаря. С них производился отбор на областные выставки в Тюмень и далее в Москву. Так постепенно выделилась группа наиболее талантливых и активных художников, для которых творчество стало смыслом жизни. Некоторые из них (М. А. Тебетев, Г. Н. Тимофеев) прошли стажировки на творческих дачах Союза художников России, стали членами этого союза, сохранив народные основы миропонимания и свой почерк.

Петр Шешкин, Геннадий Тимофеев, Дмитрий Змановский, Петр Бахлыков и другие совмещали художественное творчество с исследовательской работой и литературной деятельностью.

Изменения после 1991 г. в стране привлекли большой приток в округ творческих людей, в связи с чем возникла необходимость создать сначала Ассоциацию художников Югры, а в 2003 году отделение ВТОО «Союз художников России», «Союз фотографов». Сегодня в округе также существует Творческая группа художников «Торум», развивающая идеи этнофутуризма.

Таким образом, несмотря на отдаленность от центра и сложную транспортную схему, искусство жителей Югры как раньше, так и сейчас представлено на крупнейших выставках страны.

ГЛАВА 2. ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО ОБСКИХ УГРОВ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЖИЗНИ ЮГРЫ

2.1. «Картина мира», «мифопоэтическая картина мира» в культуре обских угров

Обратясь к мифологической основе мировоззрения обских угров, мы видим, как перед нами раскрывается сложный комплекс воззрений, уходящих корнями в глубокую древность. Традиционное мировоззрение хантов и манси по-своему трактует основы мироздания, структуру пространства, понятия времени и числа.

Жизнь на лоне суровой природы для аборигенов Югры была крайне сложна и непредсказуема, наполнена опасностями и каждодневными рисками. Чтобы выжить в трудных условиях тайги и тундры, не подвергаться опасностям, а в прошлом оберегая себя от постоянных войн с соседними племенами, обские угры были очень осмотрительны. Своими защитниками обские угры считали главного бога Торума и духов, обитающих на святых местах – в озерах, реках, где народ совершал моления и жертвоприношения. Мифологическая картина мира у хантов и манси глубоко и полностью пронизана анимизмом – верой в духов. Взаимоотношения духов (которых большое количество) сложны и многофункциональны. Во второй половине XIX в. К. Ф. Карьялайнен говорил о религии северных народов: «У современных остяков мир духов очень богат, настолько богат, что, наверное, никогда никому не удастся выявить число и имена всех этих духов». Проблемами религии северных народов занимались русские, финские, венгерские ученые. Не прекращается исследовательская работа и в настоящее время.

Последнее десятилетие XX века интересно тем, что в научное изучение хантской культуры, в том числе мифологии, активно включились сами представители этого народа. В недавно созданных научных центрах Ханты-Мансийского и Ямало-Ненецкого автономных округов начат сбор источников и исследований. Наиболее успешно эту работу ведут Татьяна и Тимофей Молдановы [121].

Обско-угорские народы при русской колонизации края были обращены в христианство, а мифологическая культура хантов и манси подверглась незначительному воздействию русской культуры. Пантеон богов остался тем же, изменились лишь представления о происхождении земли, человека и т. п. по аналогии с библейскими представлениями. Проявляется синкретизм ханты-мансийского язычества и русского православия. Так, в священные праздники обские угры как церковь, так и свои священные места наполняли языческими атрибутами. Данный факт говорит о существовании двоеверия.

Нельзя не отметить, что после прихода Советской власти на Обской Север носители древней культуры закрылись для общения на тему языческих верований. Как пишут в документах того времени, «изменилось у них мировоззрение. Советский патриотизм, любовь к свободе, уважение к другим национальностям, умение сочетать общественные и личные интересы, новое отношение к женщине, стремление к знанию и культуре – все это черты нового социалистического мировоззрения, которое прочно укрепилось в сознании ханты и манси» [224, л. 5].

Мы понимаем, что, учитывая этнические различия между группами изучаемых народов, некоторые верования и мифообразы принадлежат только манси или только ханты, но какие-то являются общими. Мы не преследуем цель показать разрозненность обско-угорского сообщества, поэтому будем касаться характерных черт мифологии обоих народов.

В настоящее время в научной литературе достаточно широко рассматривается проблематика мифа и мифологической картины мира. При этом можно отметить, что названные феномены исследуются в разных методологических аспектах – историческом, антропологическом, социологическом, фи-

логическом, религиозном, политологическом, психологическом и других.

Современные подходы обнажают трудность проблемы: чем большее число исследователей разрабатывают историю и теорию мифа, тем более неоднозначное толкование приобретает сам миф. Изначально миф понимался как древнейшее сказание, являющееся неосознанно художественным повествованием о важнейших природных и социальных явлениях. Принципиальная особенность мифа – его синкретизм, слитность, нерасчлененность составных элементов: художественных и аналитических, повествовательных и ритуальных. Поскольку мифологическое авторство характеризуется неосознанностью творческого процесса, постольку мифы предстают в качестве коллективного бессознательного народного творчества.

Сегодня существует несколько десятков определений мифа. В словаре Власова мы находим следующее определение: «Миф – это слово, выражающее «обобщенные представления о мире и о силах, которые этим миром управляют», это «мыслительно-чувственное обобщение действительности». Мифология – способ выражения архетипических представлений о мире и человеке. Все явления заключались в один емкий образ, соединяющий понятие, изображение предмета и его объяснение. Позднее мифологическое мышление разделилось на научное (понятийное), художественное и религиозное. С тех пор с позиций научного мышления древние мифы воспринимаются сказкой. Однако для художественного творчества они по-прежнему остаются реальным содержанием искусства» [38, с. 539–542]. По мысли С. С. Аверинцева, к примеру, «миф выступает как цельная система первобытной духовной культуры, в терминах которой воспринимается и описывается весь мир». В такой трактовке миф есть сама почва культуры, вне которой она не могла бы существовать; здесь не может идти речь о сознательном мифотворчестве. Сегодня миф присутствует в искусстве в разных своих ипостасях: с одной стороны, как исторически обусловленный естественный источник художественного творчества, давший ему изначальный толчок, а с другой – как не-

кий трансисторический генератор литературы, наделяющий искусство определенными мифоцентрическими рамками.

Говоря о мифологии, нельзя не затронуть тему архетипа в искусстве. Как универсальный символ он может по-разному интерпретироваться в различных условиях, не теряя при этом своего основного звучания. Определение и описание ведущих архетипов исследуемых эпох – задача как философии, культурологии, так и искусствознания. Архетип задает определенный способ видения, восприятия, интерпретации мира. Многоаспектность понятия «архетип» рассматривалась в области гуманитарного знания, философии, психологии, мифологии, культурологии, этнографии. Истоками формирования послужили философские учения Платона, Аристотеля, западноевропейских и отечественных мыслителей Р. Декарта, И. Канта, В. Г. Ф. Гегеля, К. Юнга, Э. Кассирера, П. А. Флоренского, О. М. Фрейденберга, М. А. Сагалаева. Связь мифа и культуры в своих работах рассматривали Р. Барт, П. С. Гуревич, Б. С. Ерасов, Л. Леви-Брюль, А. Ф. Лосев, Е. М. Мелетинский, В. М. Мириманов, Э. Кассирер, В. Н. Топоров, З. Фрейд. В своих исследованиях К. Леви-Стросс, М. Элиаде, Г. Франкфорт рассматривали систему мифов как особый тип мышления, противостоящий историческому и естественно-научному типам мышления.

В словаре Лисаковского дается следующее определение: «**Архетип** (от греч. – начало и голос – образ). В искусстве исходный, первоначальный образ (прообраз), сложившийся в древних слоях той или иной культуры и оформившийся в фольклоре, сказках, мифах. Результат творческого осмысления и фиксации человеческих типов и характеров, художественных идей, сюжетных коллизий и схем, простейших изобразительных, словесных, музыкальных структур, которые со временем становятся повторяемыми, типовыми – «вечными» и «естественными» для восприятия» [101, с. 14]. Существенный вклад в разработку механизмов возникновения универсалий в искусстве внес К. Юнг своей теорией архетипов [223]. Архетип в понимании Юнга – основное, хотя и бессознатель-

ное, средство передачи наиболее ценного и важного человеческого опыта из поколения в поколение. Архетип – производное и составная часть коллективного бессознательного, которое Юнг противопоставлял индивидуальному бессознательному Фрейда. В коллективном бессознательном аккумулирована вся мудрость человечества. Юнг рассказывал, что ему, как врачу, приходилось фиксировать образы античных мифов в бреде чистокровных негров. Это свидетельствует о том, что сама человеческая природа продуцирует фантазии, стимулирует действия бессознательных механизмов в одном и том же направлении, независимо от этнических и географических различий. Идеальным проявлением коллективного бессознательного выступают те мифы, образы которых превратились в архетипы, стали основой всего последующего художественного творчества. Таким образом, сам характер мифотворчества обнаруживает архетипическую основу.

Мифотворчество в искусстве выступает как зрительное опредмечивание, выражение в вербальных образах, в сказаниях, письменных и музыкальных источниках тех или иных архетипов, которые живут и действуют внутри человека как коллективное бессознательное. Важно отметить, что Юнг рассматривал все образы бессознательного, дремлющие и проявляющиеся в человеке, не аллегорически (т. е. симптоматически), а символически. Эти образы, по его мнению, свидетельствуют не об особых личностных состояниях (т. е. не выступают, как считал Фрейд, прямым выражением подавленных инфантильных сексуальных влечений), а отсылают к неким существенным параметрам коллективной психологии.

Выявляя устойчивые архетипы на примере художественного творчества, Юнг рассматривает их как результат глубинных комплексов, существующих внутри каждого человека. «Произведение искусства, – пишет он, – относится к художнику как ребенок к матери». Психология творца включает в себя сложный бессознательный комплекс, восходящий своими истоками к «царству матерей». В данном случае Юнг имеет в виду такой комплекс, как анимус – ощущение че-

ловеком на уровне бессознательного элементов противоположного пола в самом себе. Отсюда Юнг выводит ряд закономерностей творческой фантазии, ведущих к возникновению схожих художественных произведений у разных народов.

Всякий миф выступает как изначальный образец, который представляет собой некую форму жизни, некую структуру. Последовательность этой структуры воплощена в сказании, развивающемся по направлению к гармоничной развязке. Общепонятность и повсеместность содержания мифа позволяет прийти к выводу: мифическое близко связано с тем, что можно определить как типическое. Фактически, сопоставляя мифологические образы и отдельные мифологемы, можно обнаружить такое уплотнение жизненного содержания, которое демонстрирует типическое.

Ценность мифа состоит в том, что он является стихийно найденной, сочиненной, сформулированной содержательной моделью жизненно важных ситуаций для человека и человечества.

Все перечисленные признаки архетипа и мифа подтверждают, что действие механизмов мифотворчества сродни механизмам художественно-продуктивного мышления. По словам Н. Фрая, миф произведен от искусства, а не наоборот. Миф и является в сущности искусством. Это сопоставление особенно важно для эстетической науки, так как оно предоставляет дополнительные возможности анализа механизмов движения образно-тематического строя искусства, проливает свет на причины «завязки» устойчивых стилистических приемов и композиционных формул [85].

Обратимся к анализу важнейших компонентов культуры обских угров – «картина мира», «мифопоэтическая картина мира», которые складывались на основе обско-угорской мифологии.

Термин «картина мира» в науке еще не получил четкого определения. Под картиной мира понимается глобальный образ мира, возникающий у человека в различных актах его духовной активности и опосредующий собой все планы человеческой жизнедеятель-

ности. Картина мира имеет двойное существование: необъективированное, идеальное как элемент сознания, воли и жизнедеятельности, а также объективированное, выраженное в знаковых формах – «текстах», ее фиксирующих. Объективация картины мира может происходить стихийно или же сознательно в виде создания специализированных картин мира в различных сферах духовного производства – науке, философии, искусстве и т. д. [1, с. 26].

Понятие «картина мира» используется представителями самых разных наук, конкретизируясь дополнительными определениями – «научная», «общенаучная», «естественно-научная», «историческая», «языковая» и т. д. Существует столько картин мира, сколько имеется «призм» мировидения, что обуславливает существование весьма разнообразных типологий картин мира.

В самом общем виде модель мира может быть описана как набор основных семантических противопоставлений, имеющих для народов мира практически универсальный характер [114, с. 161–163]. Важно помнить, что «картина мира не есть зеркальное отображение мира и не открытое «окно» в мир, а именно картина, т. е. интерпретация, акт миропонимания, и что она зависит от призмы, через которую совершается мировидение» [154, с. 55]. Восприятие пространства и времени, формирующее картину мира человека определенной культуры, как правило, не является осознанным. Соответственно, наблюдая различные формы ее представления в произведениях искусства, мы получаем важнейшую информацию о самом способе видения мира в различных культурах.

В начале XX века обские угры во многом сохраняли патриархальный уклад жизни и традиционные формы искусства. Их культуре свойственны синкретизм, мифологизм, устное народное творчество, высокоразвитое искусство орнаментики.

По определению И. В. Кондакова, картина мира – это глубинные структуры культуры, складывающиеся на протяжении длительного времени и определяющие типологическое – как национально-этническое, так и эпохально-историческое – своеобразие

цивилизации [82]. Черты, определяющие в целом сущность картины мира той или иной культуры, в отличие от идеологических, социально-политических, коммерческих и иных культуротворческих факторов, характеризующихся значительным динамизмом, спонтанной текучестью, а значит, поверхностью, отличаются большой стабильностью и не изменяются столетиями. Более того, ядро картины мира национальной культуры, даже претерпевая некоторые изменения в ходе истории, все же остается в своей основе постоянным, что позволяет идентифицировать культуру на всем ее историческом пути – от зарождения до расцвета и, может быть, гибели.

В своем исследовании ученые Н. Л. Плеханова и Г. В. Кравчук [139, с. 56] приходят к выводу, что традиционная этническая картина мира хантов складывалась и существовала долгое время и была таковой до прихода на их земли первопроходцев. После появления русских и привнесения новых традиций этническая картина мира стала меняться и теперь стоит на пороге гибели. Современные представители народа ханты, проживающие в г. Сургуте, знают очень мало о своей традиционной культуре.

Т. А. Кубанова и Ю. П. Шокин при определении содержания понятия «картина мира» пишут: «Картина мира включает в себя не только представления об окружающей человека реальности и о мироздании в целом, но и отношение к явлениям и событиям действительности, определяемое существующими в данной культуре ценностными ориентациями. Являясь всегда национальной, картина мира каждого этноса отражает национальный менталитет как специфический способ восприятия и понимания действительности, отличается своеобразием элементов и структурой. Она помогает человеку адаптироваться к условиям жизни, выбрать наиболее предпочтительные способы поведения и реализации избранного жизненного пути и в целом определяет здравый смысл его существования. Свойством картины мира является незаконченность, незамкнутость и открытость динамичным процессам, происходящим в обществе, что стимулирует развитие ее культурно-исторических и социокультурных составляющих» [86, с. 69].

Обращаясь к понятию «мифопоэтическая картина мира», мы сталкиваемся с его сложносоставностью. Истоки исследования фрагментов мифопоэтической картины мира находим в работах второй половины XIX – начала и середины XX века в рамках изучения языка этнографических и фольклорных текстов.

Во второй половине XX века круг исследований значительно расширился: особое внимание уделяется описанию представлений об устройстве мира в первобытном мышлении (К. Леви-Стросс, А. М. Золотарев, В. В. Иванов, В. Н. Топоров); реконструированию архаического коллективного подсознания на материале мифов и фольклора (О. М. Фрейденберг, Ю. М. Лотман, Б. А. Успенский); поискам мифологических универсалий (М. Элиаде); попыткам воссоздания модели индоевропейской картины мира, основанной на древнейших мифопоэтических представлениях (М. М. Маковский); выявлению мифологического слоя этнокультурной традиции (Т. В. Цивьян, П. П. Червинский, М. А. Новикова); отражению художественного образа отдельного писателя в зеркале мифа этноса (Г. Г. Грабович, Н. В. Слухай, О. С. Забужко).

Сразу отметим, что говоря о мифопоэтике, авторы подразумевают область литературы. Так, одно из определений: мифопоэтика – раздел поэтики, изучающий мифологические структуры и образы в произведениях индивидуального творчества. Методология мифопоэтики обоснована для изучения эпических текстов, которые, в отличие от философской прозы, свертывающей содержание до мифа, развертывают миф в содержании.

Сам термин «мифопоэтика» имеет сегодня двойное применение. Во-первых, это наименование объекта изучения: архетипическое и символическое в произведении и его составляющих: композиции, сюжете, образах. Во-вторых, мифопоэтика – это название метода литературоведческого анализа, который направлен на изучение этих явлений. В отечественной науке он активно стал применяться в 60-е гг. XX в. Под мифопоэтикой понимается не только целый комплекс понятий («мифологема», «архетип», «поэти-

ческий космос») или система мифов, но и особый тип мышления (мифомышление), и ритуал. На наш взгляд, данное определение можно применить и к области изобразительного искусства, поскольку в визуальный ряд автор также закладывает мифологические структуры и образы, которые характерны для его этноса и картины мира.

При работе с понятием «мифопоэтическая картина мира» мы столкнулись с тем, что данный термин в словарях употребляется при раскрытии понятия «народное искусство», к которому мы обращались в предыдущей главе. Так, в словаре Власова: «Народное искусство – во многом сохраняет черты предшествующих культурно-исторических этапов – мифопоэтическое восприятие, обрядово-ритуальный и практически-прикладной характер, развитую устную традицию (предания, сказки, эпос), авторскую обезличенность (доминирование коллективного творчества) – и в значительной мере обуславливает неповторимую специфику культуры в целом, её возможности в формировании национального самосознания» [38, с. 57].

Мифология и верования обских угров тесно связаны с содержанием устного народного, с представлениями о мире и душе. Поэтому сами народы стараются сохранять и помнить этот клад истории, в котором они черпают материалы для творчества.

Народному искусству свойственна традиционность. Я. А. Шер считает, что традиционное искусство тесно связано с ритуально-мифологическим коллективным сознанием, которое наряду с верованиями и культурами, предшественниками развитых религий, накапливало систему позитивных знаний, характерных для каждой этнической группы. Искусство по сути является средством передачи этого родового знания. Социальная значимость творчества определяется соблюдением традиционных формальных схем, признаваемых всей общиной. В традиционном искусстве эстетическое качество произведения не является самоцелью. Смысл создаваемых художником символов понятен всему коллективу. Произведения традиционного искусства свидетельствуют о том, что традиционное творчество, очень разно-

образное в своих национальных, племенных и региональных проявлениях, имеет глубокие местные корни, связанные законами исторической преемственности с искусством предшествующих эпох [218].

Г. Д. Грачев отмечает, что все народы под одним солнцем и луной и почти одинаковым небом ходят, вовлечены в единый мировой исторический процесс, они ходят по разной земле и разный быт имеют, из различной почвы вырастают, жизненными темпоритами различены. А отсюда ценности, общие для всех народов, – жизнь, свет, дом, семья, слово, бог и т. п. – располагаются в разном соотношении. Эта особая структура общих для всех элементов и составляет национальный образ, а в упрощенном выражении – модель мира [63, с. 17].

В качестве оснований для выделения элементов структуры мифопоэтической картины мира обско-угорских народов мы используем критерии (с небольшими изменениями), предложенные Г. Д. Грачевым. Итак,

в изобразительном искусстве

Самобытная образная система в современном обско-угорском изобразительном искусстве формируется как за счет национальной тематики или фабулы эпических сказаний и других произведений устного народного творчества, так за счет той стилистики и эстетики, которая присуща национальному декоративному искусству. Высокое техническое мастерство и художественное чутье, отразившиеся в красоте пропорций, пластическом совершенстве форм, своеобразии цветовых и ритмических построений, сделали простые предметы быта ханты и манси подлинными произведениями народного прикладного искусства. В каждом изделии зримо запечатлена эстетика пространственного мышления, истоки которой восходят к образу традиционного универсума [43, с. 236].

В прикладном искусстве хантов и манси отразились не только эстетические представления народа о красоте, но и его мировоззрение, сохранившее религиозно-мифологическую основу: веру в духов, анимизм и тотемистические культы. Постоянно со-

мифопоэтическая картина мира включает: строение вселенной и ее возникновение; отношение ко времени и пространству; религиозные представления; отношения с природой; отношение к животным; образ героя; образ врага: а) внешний, б) внутренний; отношение к себе и к этносу в целом; особенности быта; особенности одежды и жилища.

Художники обращаются к мифологии либо как к инструменту художественной организации материала, либо как к средству выражения «вечных» ценностей. Существует как структурное, так и чисто семантическое сходство между конкретными мифами и произведениями искусства.

Мифопоэтическое и глубоко религиозное восприятие мира, сохранение и передача архаичных традиций внутри этноса, доминирование коллективного сознания над индивидуальным характеризуют коренных жителей земли Югории.

2.2. Проявление мифологической картины мира обских угров

относя и соизмеряя видимое, слышимое и ощущаемое внутри и вокруг себя, люди невольно воспринимали мир в целостности и слитности различных его проявлений. Отсюда возникновение метафор и ассоциаций, представление о тождестве микро- и макрокосмоса, человеческого тела и вселенной.

Моделью Вселенной и окружающего мира в мировоззрении обских угров являются представители животного мира и собственно человек. Пространственная картина мира представлена в вертикальном и горизонтальном делении, что ярко проявляется в композиционных схемах рисунков обских угров.

Анализ материалов показывает, что ещё в докатегориальной форме познания, т. е., не обладая чистыми понятиями / категориями Времени, Пространства, Бытия и т. д., в мифе человеку удалось ощутить главные качества мира, наличие в нем меры, структуры, гармонии [152, с. 193–194]. Мифологическая картина мира обских угров представляет собой сложное явление, связанное

с многовековой историей формирования мировоззрения, этносознания и в целом культуры этих народов.

Современное понимание для человека Вселенной как высокоразвитого живого организма: он бесконечен во времени и пространстве, состоит из множества миров, перетекающих из одних состояний в другие. Вселенная дышит, говорит, слышит, она представляет собой стройную систему, саморегулирующуюся, развивающуюся по законам логики, и это обеспечивает ей вечное существование. Процесс формирования мира у северных народов детально представлен в многочисленных вариантах мифов. Так, в обско-угорской мифологии хантов и манси имеется основной космогонический миф, где земля появляется из ила первичного океана. Ил вынесла на поверхность мирового океана гагара (лули), которая трижды ныряла и выносила в клюве частицы ила. Гагару посылал прародитель всех богов Корс-Торум (иногда Нуми-Торум). Гагара же есть перевоплотившийся злой дух Куль-Отыр [110, с. 44–45]. С вариациями этот миф живет и сегодня в северном фольклоре. Приведем расширенный вариант: «В мифах народа манси о возникновении Земли отмечается, что вода первоначально, она основа жизни. Сначала была только вода, не было видно земли, она находилась глубоко под водой. Однако на воде все же плавал торфяной клочок (тундра сяхыл), и на нем размещался домик. В нем жили муж и жена; откуда они появились, не отмечается. У этих мужа и жены была гагара и другая водоплавающая птица, называемая лулы. Первые люди, обитающие на этом клочке земли, питались рыбой, которую добывали через порог, не выходя из дома. Эта птица лулы по просьбе мужа и жены, плавающих на торфяном клочке земли, с большим трудом достает из-под воды на клюве крохотный кусочек земли, прикрепляет ее на уголок домика [142].

По мнению Н. Л. Плеханова и Г. В. Кравчук, «вода, как первоначальное состояние мира в мифологии, в XX в. утрачивает свою субстанцию, хотя остается ее эквивалент – упорядоченный Хаос – пустота, предел материального воплощения и перехо-

да к иному, идеальному состоянию» [139] – данное мнение говорит о художественном видении, хаос и пустота – это первоначальный материал для творца, из которого он будет извлекать основу (каркас) изображения. Появление Суши в лоне водного пространства, благодаря источнику мысли, идее создания (Божествам, Птице), является вторым этапом становления мифа. Итогом же становится дальнейшее структурирование, членение мира и разграничение сфер влияния божеств.

К вопросу времени и пространства в обско-угорской культуре обращались И. Г. Георги, З. П. Соколова, В. М. Кулемзин, А. В. Головнев и другие исследователи. Н. Л. Плеханова и Г. В. Кравчук пишут, что в хантыйских мифах нет четкого разделения прошлого, настоящего, будущего, время мифа циклично, поэтому герои могут состариться и снова стать молодыми, что часто встречается в сказках и легендах ханты. У хантов нет понятия времени как такового. Рождение человека или любое другое событие обычно фиксировали так: «год больших морозов», «хороший урожай кедрового ореха», «большие комары». Представление о вселенной народа ханты имеет вертикальную организацию. Модель так называемого вертикального членения вселенной у коренных народов Сибири не является единственной и изначальной. Некоторые исследователи полагают, что воззрения об этажном характере мироздания – это результат влияния южных культур. Существует также предание о горизонтальном членении вселенной: верх связывался с верховьями рек и, как правило, с югом, а низ – с севером. Страна мертвых, согласно таким воззрениям, находилась где-то в устье Оби.

Для мифологического сознания все, что существует, – одушевлено. Мифологическое пространство – это пространство души. Среди рисунков на священных скалах появляется схема вертикальной (мировое дерево, мировая гора как утроба матери) и горизонтальной моделей устройства мира (мировая река), отражавших развитие абстрактного мышления древнего человека.

Среди наиболее часто используемых художниками XX – начала XXI в. образов, наблюдаемых, кстати, и в традиционных культурах, следует выделить два – овал / круг и мировое дерево / чаша. Это универсальная форма, воплощающая космогонические образы. Они в представлении носителей культуры в первом случае отражают этапы воссоздания и формирования двухчастного, а во втором случае – трехчастного мира. Современный художник, в отличие от мастера XIX – начала XX в., связывает с данными образами только двухчастную картину мира, выстраивая основные отношения между небесным и земным мирами.

Космогонический образ – мировое дерево, имеет четко определенные координаты верха и низа, динамику которых определяет вектор движения. У всех финно-угорских народов существовало представление о трехслойной структуре мира: небо с полярной звездой посередине, земля и подземный мир холода и мрака. Осью мироздания считалось древо, гора или столп. Ось мира соединяет людей (Средний мир) с подземельем (Нижний мир) и небесами (Верхний мир). Дерево было посредником между этими мирами и размещало эти миры на себе. С его помощью можно переходить из одного мира в другой (в мир предков, в небесный мир). В. Н. Топоров подчеркивает, что особая роль древа мира для мифопоэтической эпохи определяется в частности тем, что древо выступает как посредствующее звено между вселенной (макрокосмом) и человеком (микрокосмом) и является местом их пересечения. Образ древа мира гарантировал целостный взгляд на мир, определение человеком своего места во вселенной [186]. Как пишет в своем исследовании «Говорящие культуры» Андрей Головнев, «поэтому «древесный язык» служит едва ли не главным средством различения пространства, как по вертикали, так и по горизонтали, как в обыденности, так и в священнодействии» [54, с. 264].

К образу мирового древа обращались такие отечественные исследователи, как В. Н. Топоров, Е. Г. Кагаров, Б. А. Латынин, Д. К. Зеленин, А. Н. Афанасьев, В. Н. Демин,

А. М. Сагалаев, В. А. Муйтуева, Л. И. Нехвядович.

Чаще всего в фольклоре как мировые деревья выступают дуб (русские фольклорные традиции), явор, ива, липа, калина, вишня, яблоня, сосна. Мотивом алтайских пейзажей в XX в. является мотив сосны и кедра [54, с. 75]. Основной триадой деревьев-символов обских угров являются кедр, береза и лиственница.

По традиционным представлениям ваховских хантов, земля существовала не всегда. Мыг – «Земля» – плоская и круглая. Она живая, её жилы – это корни кедра. На ней живут те существа, которые способны рождаться и умирать. Над Землёй возвышается куполообразное небо торумвох – «божье железо». Там обитают Торум и другие божеества. В Нижнем мире существуют только те, кто на Земле считаются мёртвыми. В представлении манси первым деревом на Земле был кедр. Он вырос на клочке земли за домиком первых земных мужа и жены. Головнев пишет: «Три сферы представлены различными деревьями: белым (верхним) является береза, красным (средним) – сосна, черным (нижним) – кедр. На святилищах, сочленяющих все <цвета> (например, Тромъеганском Эвыт Мыг), жертвоприношения отмечены и береза, и сосна, и кедр» [54, с. 265].

Если обратиться к символике цвета у обских угров, то белому противостоит черный, и не случайно с ним связывают хозяина подземного мира – в отличие от седого небесного Торума. Черный цвет традиционно означал болезнь, голод, смерть. И по сей день избегается народами.

Красный цвет, как правило, амбивалентен, т. е. совмещает символизацию белого и черного. Вероятно, по этой причине цвет охры есть символ перехода от одного состояния в другое, чаще – символ возрождения.

Художник Геннадий Райшев регулярно обращается к образу древа: «Пантеистическое восприятие природы позволяет художнику наделять звуковыми характеристиками и деревья: кедры, сосны, осины, ели, березы, черемухи – все они достойны восхищения и своей музыкальной интерпретации на холсте живописца. Из деревьев особым внима-

нием пользуется осина, «Песня об одиноком дереве» из серии «Образ одинокого дерева» 2001 г. представляет собрание людей перед осиною – Древом Жизни». «Осина» 1977 г. (ил. 56).

Образ мирового древа присутствует в любой традиционной культуре, что говорит о его универсальности. В изобразительном искусстве архетип мирового древа встречается на шаманских бубнах, одежде, утвари, а позже в графических и живописных работах.

В отношении к природе для обских угров свойственны две основные мировоззренческие позиции. Первая – это полное одушевление природы в целом и ее отдельных элементов. Единение с природой во многом определяло поведение народа. Ханты и манси не выделяли себя из мира природы, не считали человека ее хозяином, у них отсутствовало представление о том, что человек – это венец природы. Основное отношение хантов к природе – это почитание и поклонение перед ней. Второй характерной чертой мировоззрения хантов является дуализм. Одушевляя и почитая природу, они пользуются вместе с тем ее дарами, «убивая» ее. Именно этим объясняются многие обряды и традиции хантов для задабривания духов природы (например, «медвежий» и «лосиный» праздники).

Отличительной особенностью религиозных представлений хантов является тотемизм, предполагающий веру в родство той или иной группы кровных родственников (рода) с каким-либо животным. Следствием этих представлений стали запреты убивать, есть некоторых животных и рыб, различные варианты их почитания и культы. Медведь, лось и лягушка почитались повсеместно. Кроме того, зафиксировано особое отношение к животным и птицам со стороны представителей отдельных семей.

Излюбленной темой в скульптурной студии Института народов Севера педагога Л. А. Месса были животные, в особенности олени. Студенты показали детальное знание их строения и высочайшее мастерство в их изображении. Олени предстают в самых разных проявлениях: одни – в царственно благородном облики, другие – одомашненные и

верно служащие человеку. Различна и стилистика. Добиться нужного эффекта, передать пластику северянам, должно быть, помогали воспоминания о «медвежьих праздниках», на которых они могли исполнять пантомимы и ритуальные танцы, представляя себя животными и подражая их повадкам [156, с. 20–21]. Современная жизнь отеснила в прошлое многие старинные обряды и запреты: они забыты, изменены или лишены силы. Однако память о них сохранилась.

В духовной культуре хантов и манси большое значение, как и у большинства народов Сибири, имеет культ медведя и связанный с ним комплекс мифов и верований. В исследовании не рассматривается культ медведя и медвежий праздник. На эту тему есть серьезные публикации Н. Л. Гондатти, А. Каннисто, В. Н. Чернецова [209, 210], Н. И. Новиковой, В. М. Кулемзина [89], Н. В. Лукиной [103] и других исследователей. Особый вклад в изучение медвежьих игрищ внесли носители хантыйской культуры Тимофей Алексеевич и Татьяна Александровна Молдановы [117, 120], готовящие монографию в соавторстве с Е. В. Сидоровой «Медвежьи игрища: танцы и песни». Исследователи сравнивают между собой игрища и выявляют общее и особенное.

Медвежий праздник – сложный комплекс обрядов, связанных с охотой на медведя. Современные проекты пытаются сохранить интерпретации этого «народного театра», но его целостность и магическая составляющая, несомненно, утрачиваются. Именно поэтому отражение «исторической памяти» об этом событии в изобразительных источниках представляет особую ценность.

Медвежьи игрища проводятся 4 дня – по случаю добычи медведицы, или 5 дней – если медведь, т. е. в зависимости от пола добытого медведя. Очень важная часть мифов – представления о душе: пять (или семь) душ у мужчины и четыре (или шесть) душ у женщины [110].

Мы показали, что основой конструирования реальности в искусстве являются архетипические мотивы и мифологические образы, выраженные посредством символов и знаков культуры. По утверждению фило-

софов следует, что символы являются средством понимания мира. И понятие «символ» есть категория постижения культуры, без которой невозможно воссоздание традиционного искусства. Сюжеты обско-угорских мифов и легенд – это сложнейший конгломерат различных эпох и племен, отголосков родового и племенного строя, отзвуков разнообразных религиозных воззрений.

Мощное влияние техногенной цивилизации привело к разрушительным последствиям, в том числе и на культурной почве Югры, что стало находить отражение в графических и живописных работах художников.

Сегодня в поисках новых путей развития искусства художники, глубже проникая в

2.3. Художники и скульпторы обские угры

В рассматриваемый временной период, середина XIX – XXI в., развитие изобразительного искусства протекало неравномерно при сохранении архаичных черт и глубокой мировоззренческой основы. Имена многих мастеров не дошли до наших дней по понятным причинам. Обретать авторство искусство обских угров начинает в советский период. Как мы уже отмечали выше, художественная жизнь северных народов взяла два вектора развития: первый – в столичной среде, связанный с Институтом народов Севера в Ленинграде; второй – на своей Югорской земле. После Великой Отечественной войны у нас остался только второй вектор. Некой связующей нитью между ними проходит только творчество художника Геннадия Райшева.

Нельзя не отметить, что существует определенная сложность в том, кого из представителей народа можно назвать художником. Отдельные сведения, что тот или иной человек изобразил на бумаге какой-либо предмет или сюжет, не дают нам права называть его художником. Тем не менее, в связи с неизвестностью многих фактов биографий выявленных мастеров, мы посчитали возможным упомянуть о них в тексте исследования.

Тенденции развития изобразительного искусства нагляднее всего раскрывают при

природу чувств, врожденных идей и чистого разума, все чаще стали обращаться к архетипам, как первобытным формам постижения внешнего мира. Художники, носители традиционной культуры народов ханты и манси, практически не обращаются к образу шамана.

В настоящее время природная и экономическая среда в корне изменилась, идет промышленное освоение региона, в этой ситуации мифологическое сознание аборигенов начинает активно перерабатывать возникающие изменения. Тем не менее важная роль в сохранении традиционных верований принадлежит лицам, ведущим традиционную жизнь, вне зависимости от возраста, ввиду консервативности их сознания.

рассмотрении рисунков, картин и скульптур северных мастеров. Мы не только скажем об авторах, творящих историю искусства Югры, но и проиллюстрируем сказанное. Пусть это будут отдельные произведения, являющиеся основными (значимыми) в творчестве того или иного художника.

Важную роль в современном искусствоведении играет изучение самих истоков творчества, дающих возможность более осмысленно взглянуть на ход исторического развития изобразительного искусства.

В своем труде «Материалы по изобразительному искусству северных народов» [74] С. В. Иванов рассказывает об опубликованных в 1928 г. В. Н. Чернецовым карандашных рисунках манси, полученных во время экспедиции в Западную Сибирь от его друга Алхати [207]. Алхати был опытным охотником, прекрасным знатоком мансийского фольклора и, как выяснилось, неплохим рисовальщиком. Увидев, что В. Н. Чернецов зарисовывает в свою тетрадь мотивы орнамента на берестяной посуде, Алхати попросил карандаш и бумагу, присел к огоньку чувала и стал набрасывать рисунки, изображавшие местных животных и птиц, нарты, запряженные оленями, и фигуры известных ему по мансийской мифологии фантастических животных. Все это он сопровождал необходимыми пояснениями. Рисунки ком-

позиционно не были связаны между собой, они изображали отдельных животных. Рисуя белку, Алхати не думал о том, что она выходила ростом с зайца, а гагара оказывалась как бы сидящей у зайца на спине. Художника занимали не композиция, не относительные размеры и масштабы рисунков, а сами образы животных и птиц, их характерные черты, повадки, движения. Закончив рисунок, Алхати полюбовался им и, подумав, прибавил еще несколько изображений, в их числе и собаку. «Пусть она тоже бежит», – сказал он и добавил: «Видишь, ничего не боится, хвост кверху держит». Когда лист с одной стороны был заполнен, Алхати повернул его и стал рисовать снова. Новые звери оказались по отношению к первым перевернутыми вверх ногами, но это не смущало Алхати. Художник манси рисовал все то, о чем вспоминал, коротая вечер. Нарисовав белку, он сказал: «У белки хвост большой. Ты лодкой едешь, веслом правишь, а она, когда по деревьям скачет, хвостом себе помогает». Здесь, как и в ряде других пояснений, сказались присущая охотникам наблюдательность и превосходное знание особенностей, характера и поведения животных (ил. 16). Рисунки Алхати еще близки к старым дореволюционным рисункам хантов и манси, опубликованным С. И. Руденко и Мартином. У животных четко обозначен контур, пространство внутри его зачернено или заштриховано. Животные показаны в профиль, иногда сверху. Линии твердые, уверенные, пейзаж отсутствует» [74, с. 760–761]. Мы привели столь большой отрывок из исследования, поскольку он рассказывает не только об особенностях рисунка, но и говорит о необходимости комментария автора для большего понимания текста другой культурой. Эта особенность будет характерна и для последующих авторов и их работ из числа народов Севера.

Благодаря выставочному движению конца 1920 – 1930-х годов искусствоведы смогли более внимательно изучать творчество северного края страны. Это было время дискуссий о значении и судьбе самостоятельного изобразительного искусства. Статьи В. В. Лебедева, Н. А. Тырсы, И. И. Бродского, А. Т. Матвеева, Н. Ф. Лапшина, А. Ф. Па-

хомова и других авторов давали положительные и отрицательные отзывы о работах студентов ИНС.

Приведем слова известного искусствоведа Н. Н. Пунина о том, что «северяне, не имевшие никакого представления о классическом искусстве, еще меньше знавшие современные течения в искусстве, обнаружили такую высокую художественную культуру и такое острое чувство в понимании современных задач искусства, что у всех, кто побывал в мастерских и видел работы учащихся, сложилось определенное мнение: эти работы – событие в нашем художественном мире, могущее сыграть большую роль в развитии современного искусства, и это не преувеличение» [145, с. 53–54].

Сергей Васильевич Иванов приводит пример: «Рисунки манси – студента Института народов Севера – исполнены тушью и носят иной характер (ил. 17). Наряду с животными молодого художника явно интересует пейзаж и люди. Деревья у него похожи друг на друга и строго симметричны. Композиция рисунка отличается простотой и ясностью. Деревья, как выразился один из руководителей художественных мастерских Института народов Севера – Л. Месс, у манси «пушисты, а пейзаж является тем фоном, на котором разворачивается более или менее драматическое действие». Познавательная ценность описанных рисунков выше, они разностороннее и детальнее отражают знакомую ему природу» [74, с. 762].

В 1930-е годы становятся известными имена живописцев, обучающихся в стенах Ленинградского Института народов Севера, ханты Константина Нотускина, Кирилла Мартемьянина, Якова Купландеева, манси Елены Бабкиной.

Ханты **Константин Нотускин** занимался декоративно-прикладной росписью, участвовал в выставках 1936–1940-х годов. Написание фамилии художника встречается в двух вариантах: Натускин (Г. Гор, Н. Федорова) и Нотускин (С. Иванов, Г. Чугунов). Мы будем придерживаться второго варианта вслед за Геннадием Чугуновым, который в исследовании приводит биографическую выдержку о художнике [216, с. 15].

С. В. Иванов дает высокую оценку работе К. Нотускина: «Образцом станковой живописи может служить картина работы ханта Нотускина (ил. 19). Она представляет собою панорамный пейзаж, исполненный с большим вкусом и пониманием колорита. Краски его нежные и гармоничные, линии строгие и сдержанные. По четкости рисунка картина Нотускина должна быть отнесена к произведениям графического характера, но графика здесь наслаивается на нежный живописный фон, придающий картине какую-то особую мягкость и акварельность. Как далека эта картина от старых карандашных рисунков угров, от их силуэтных изображений на бересте, от мозаики из цветных сукон и меха!» [74, с. 764]. Так, искусствовед отмечает соединение традиционное, но затронутое цивилизацией, видение человека с Севера. Несомненно, что когда Иванов говорит о далекости изображения от прежних канонов графичности, то это подчеркивает педагогическое влияние и доступность новых средств выражения, как, например, – цвета.

«Мягкие, музыкально-пластические ритмы и колорит, связанные с мотивами зимней природы, отличают лирические, созерцательные композиции охотника-ханты Нотускина. Современники отмечали особую выразительность его полотен, видимо, погибших во время войны и не обнаруженных в известных нам собраниях», – пишет Наталья Федорова [198, с. 25] (ил. 20).

К сожалению, нам не удалось выявить факты биографии К. Е. Нотускина.

Константин Леонидович (Алексеевич) Панков (1910–1941/44?) родился в п. Щекурья Березовского района Ханты-Мансийского округа, в семье охотника-рыбака. Отец по национальности ненец, мать – коми (манси – Г. Гор, Н. Федорова). Сам К. Панков в своей автобиографии пишет: «Мать у меня – ненка, отец – зырянин...» [136]. По биографическим данным о Панкове в литературе имеются разночтения. Рано лишившись родителей, Константин воспитывался у старшего брата. Вместе с братом занимался промыслом – зимой охотился, летом добывал рыбу. В эти годы пробуждается его талант разукрашивать стены домов,

писать картины на бересте. После окончания туземных курсов Константин Леонидович был направлен в Москву на двухгодичные курсы партийных работников. Ученый из К. Л. Панкова не получился. Не успевал по всеобщей истории и истории СССР. Начальство вуза перевело юношу в Ленинградский институт народов Севера, где он и стал учиться на художника [77]. В 1930 году он был принят в художественную мастерскую. За его творческим ростом следили крупные мастера И. И. Бродский, В. М. Конашевич, В. В. Пакулин, Н. В. Тырса.

К. Панков вспоминал: «Стал я вечерами посещать мастерскую... Сначала взял линейку, карандаш, стал измерять, вычерчивать... Думал, что так искусство устроено, надо линейкой обмерять. А самому скучно. Успенский глянул из-за плеча и говорит: «Так нельзя делать. Художнику линейка не нужна». Я стал действовать по-другому. Года два прошло, а я все не верил, что делаю что-нибудь полезное. Много вещей рисовал. Успенский мне говорил: «Вот хорошо делаете. Очень хорошо!». А всё еще не мог поверить ему. Думал, что это он просто так мне говорит, чтобы не бросал живопись, работал: «Ваши вещи прекрасные, и надо Вам больше работать» [136]. Успенский много помогал Константину, устроил его первую выставку в Москве.

Сергей Васильевич Иванов особо выделяет студента Института народов Севера К. Л. Панкова, который, по его мнению, обнаружил большие способности к живописи: «Его крупные полотна, исполненные красками, обратили на себя общее внимание. Панков любит краски и смело пользуется ими. Его работы носят ярко выраженный декоративный характер. Он обобщает и стилизует предметы, расцвечивая их локальными тонами. Под его кистью деревья ближайшего плана превращаются в цветные силуэты, а дальние кажутся темной щетиной, покрывающей склоны гор. Ярко-желтое или оранжевое небо, голубые, синие или зеленые холмы сочетаются с розовой водой, отражающей пылающий горизонт. По зеленым коврам холмов бегут реалистически нарисованные белые и рыжие олени с черными копытами,

идет охотник с ружьем и собакой, на деревьях сидят глухари. Панков умеет передать воздушную и линейную перспективу, но люди у него менее удачны, чем олени. Первые опыты исполнения картин и панно показали, что народы Севера могут стать не только хорошими рисовальщиками, но и живописцами, что они способны создавать не только миниатюру, но и крупные произведения, и умело сочетают в себе тонкую наблюдательность реалиста с широким размахом художника-декоратора» [74, с. 769]. Данный анализ говорит об особом мировосприятии пространства не только Константином Панковым, но и другими народами Севера. На наш взгляд, так называемые «ошибки в перспективе» студенты не замечали. Они вживались в поверхность холста и проживали жизнь каждого изображаемого персонажа и явления. Это подтверждается многочисленными цитатами искусствоведов из диалогов с создателями произведений.

Реалистические тенденции и тесная связь с жизнью не давали художнику мысли, что изображенное стоит отделять от действительности. Константина Леонидовича называли северным Гогеном и сибирским Пиросмани за его уникальное видение и способность транслировать его через графику и живопись.

Не вызывает сомнения, что творчество Константина Панкова – это уникальное явление, которое представляет культурный тип, сформировавшийся на границе перехода из одного жизненного уклада к другому.

В 1940 году К. Панков пишет картины «Ловля птиц», «Пейзаж», панно для вестибюля Института народов Севера: «Меня больше интересует вспоминать, когда я рисую: там-то я охотился, река в такой-то местности так-то движется, в таком-то поселке рыбачат так-то... Вспомню, подумаю и план составлю в своей голове... и начну рисовать» [135, с. 35]. В его живописи бросается в глаза характерная особенность: художник всеми корнями своего творчества связан с жизнью родного края, прививает своими картинами любовь к необычной красоте Севера, к особенностям его жизни и быта, своему герою – труженику и мечтателю одновременно.

В картинах Константина Панкова есть нечто, напоминающее наскальную живопись с ее первозданной свежестью и красотой метко схваченного и запечатленного бытия. «Своеобразие ненецкого народного художника заключалось в том, что он соединил в своем искусстве фольклорное видение мира, непосредственность и искренность охотника, сына тайги, с современной живописной техникой, с безукоризненным чувством цвета и композиции», – пишет Геннадий Тимофеев [181, с. 21–23].

Татьяна Емельянова в своей статье чутко подмечает: «Художники-северяне не пишут свои пейзажи с натуры. Их рисунки – воспоминание о родном крае. Но воспоминание живое, в котором индивидуальное художественное видение неразрывно сливается с родовой памятью, опытом поколений. Ведь любой охотник не просто знает – он «читает» свою местность, как книгу. И эта местность – с одной стороны, самооткровение камней, рек, деревьев, а с другой – реальность, от которой зависела жизнь не только одного или нескольких человек, но и всего рода» [69, с. 64–65].

Картины Панкова «движутся», автор добивается этого за счет диагональных композиций, цветовых акцентов, пластики линий. Для воплощения творческого замысла художник выбирал (скорее всего, наиболее доступные) акварель, гуашь. Известна работа на холсте – «Охота» (ил. 25) из фондов Тюменского музея изобразительных искусств ГАУК ТО «Музейный комплекс им. И. Я. Словцова». Преобладающим мотивом работ Панкова является водная стихия, река является композиционным центром и все движение в произведении подчинено ей. Художник не рассказывает зрителю о пафосных событиях того времени, он погружает в будни своего мира.

Искусствовед Г. И. Чугунов приходит к следующим выводам: «Важнейшей особенностью искусства северян, тесно связанной с их пониманием природы и человека, является единство изобразительной системы – каждый ее элемент можно найти в любом их произведении. В этом отношении, как, впрочем, и в образно-содержательном, их работы

носят явный характер коллективности, в которой, однако, сохраняется индивидуальность того или иного художника. Надо полагать, что именно это качество искусства северян позволило им применить коллективный или, как говорили, «бригадный» метод творчества. В конце 1939 – начале 1940 года студенты получили заказ на несколько огромных панно для выставки «Советская Арктика». Они должны были дать понятие зрителям о природе и образе жизни северных народов нашей страны. Вероятно, времени до открытия экспозиции было в обрез, и северяне (К. Панков, А. Ижимбин, К. Нотускин), объединившись, исполнили панно к сроку. Никаких руководителей у них не было, и писали они одновременно, но какое при этом получилось изобразительное единство!» [216, с. 7–8]. Данный факт, несомненно, интересен, он подтверждает теорию, что генетически заложенная историческая память народа в одном человеке может демонстрировать коллективное сознание определенной эпохи и этапов ее развития.

Мы ничего не знаем о последователях вышеназванных живописцев и можем предположить, что их не было, поскольку, только выйдя со студенческой скамьи, для них наступило время Великой Отечественной войны.

Известный югорский краевед Новомир Борисович Патрикеев в своей статье, а также друг Константина Нифонт Вокуев в воспоминаниях [39, 137] пишут: «К. Панков обладал исключительной наблюдательностью, врожденной топографической памятью, быстро изучал местность и отлично стрелял. В ноябре 1944 г. в Северной Норвегии несколько одновременно раздавшихся выстрелов сразили Панкова» [137]. Год гибели Константина Панкова в книге Г. Гора – указан 1944 [59, с. 71], в статье – «погиб в тридцатилетнем возрасте, уйдя <...> в 1941 году добровольцем на фронт» [60, с. 173]. В биографической справке о Панкове Н. Федорова дает сведения на основе данных архива Вооруженных Сил: «Пропал без вести в сентябре 1941 года». Эти же данные подтверждает вдова художника А. Панкова, проживавшая еще с довоенного времени в городе Луге [198, с. 33]. В апреле

1946 года НКО СССР Управление по учету погибшего и пропавшего без вести рядового и солдатского состава жене Панкова был направлен документ, в котором говорится, что в августе 1941 года с военнослужащим прервалась связь. В Красной Армии занимал должность звукоулавливателя-слухача [133]. В документальном фильме «Земля Панкова» говорится, что он погиб в 1942 г. на Волховском фронте при обороне Ленинграда.

Картины К. Панкова наиболее полно сохранились в Русском музее, Музее Арктики и Антарктики, Тюменском областном музее изобразительных искусств, в частных коллекциях. Сегодня они представляют Северную землю на выставочных площадях музеев России.

«Картина или рисунок – это всегда мир, предмет или человек, перенесенный в иной масштаб, где пространство, подчиняясь замыслу художника и законам изобразительного искусства, почти никогда не бывает равным самому себе» [60, с. 165], – рассуждает Геннадий Гор.

«**Вогул Вахрушев** на клочке бумаги тушью рисует медведя в лесу. Рисунок подчеркивает плоскостность, формат и даже своеобразную шершавость листа, перо и тушь ощущаются как материал – и в то же время какая необычайная, несбыточная для нас пространственность! На клочке бумаги – пространственный масштаб всей Сибири. Вахрушев взят наудачу – все сказанное о нем, в большей или меньшей степени, относится и к остальным севфаковцам» [111, с. 86], – пишет Л. А. Месс.

В исследовании С. В. Иванов приводит в пример рисунки, исполненные в 1942–1943 годах представителем казымских хантов **А. Обатиным**: «Обатин – неплохой рисовальщик. Он умеет передать образ хантйской женщины и хантйского охотника (ил. 18). Его рисунки носят документальный характер и хорошо передают не только национальную одежду хантов, но и материал, из которого она сшита. Этой особенностью, впрочем, отличаются и другие рисунки хантов. В работах Обатина имеется и ряд погрешностей, например, неправильная перспектива, неумелое изображение рук, но эти

недостатки не нарушают общего хорошего впечатления от его рисунков, дышащих правдой и искренностью» [74, с. 762–763]. Данное описание говорит о еще одной особенности, присущей обско-угорским художникам, – это этнографичность. Для мастеров важно детально показать тот или иной предмет, чтобы смотрящий, не задумываясь, мог понять, о чем идет речь.

Первым живописцем народа ханты называет известный тюменский искусствовед Александр Валов **Митрофана Алексеевича Тебетева** (1924–2011). К его творчеству обращались М. Е. Бронников, Э. И. Косполов, Т. С. Вадичупова и другие исследователи. В 2005 г. была выпущена книга о творчестве Митрофана Тебетева «Лохтоткурт» [176], автор-составитель тюменский искусствовед Наталья Федорова. Издание было подготовлено при содействии российских музеев, в которых хранится наследие Тебетева: Тюменского областного музея изобразительных искусств, Владимиро-Суздальского музея-заповедника, Государственного музея Природы и Человека г. Ханты-Мансийска, Березовского историко-краеведческого музея, Октябрьского районного музея, Этнографического музея села Шеркалы, Тюменского областного краеведческого музея им. И. Я. Словцова.

Учился Митрофан в нижевартовской сельской школе. Его учитель Михаил Иванович Питер высоко ценил его рисунки. Поэтому в 1939-м 15-летний юноша в составе делегации округа поехал в Москву. Там на экскурсии по Третьяковской галерее юный художник был впечатлен до глубины души картинами передвижников и решил, что тоже хочет быть живописцем. Но перед Великой Отечественной войной Тебетев поступил в фельдшерско-акушерскую школу. Из Ханты-Мансийска помогал фронту.

Началом своей творческой деятельности Митрофан Алексеевич считает 1944 год. Тогда им были написаны этюд «Шуга на Сосьве» и так называемые «Шайтанские пейзажи». В 1958-м специально для участия в выставке самодеятельных художников Тебетев пишет настоящую, серьезную картину, для которой позировала вся семья, – «Ханты читают газету на родном языке» (ил. 27). Это

был первый и удачный опыт в жанре портрета. Познание художником законов изобразительного искусства было продолжено в заочном Народном университете искусств имени Н. К. Крупской в 1959 году. В 1970 годы и последующее время М. Тебетев создал целую галерею портретов людей округа: писателей, музыкантов, ветеранов войны и труда.

Истинное понимание проблем своего народа, боль за уходящую культуру, как признает сам М. Тебетев, пришли не сразу, а лишь в 1971 году. Тогда он впервые после долгой разлуки побывал в местах, где родился, и уже не застал родной деревни Лохтоткурт, разрушенной в 1960-е годы. Тогда же художник и взялся за цикл «Хантыйские темы», который стал ведущим в его творчестве. Сюда вошли натюрморты и жанровые картины, запечатлевшие нынешний день хантов, их прошлое, быт и культуру, будни и праздники. Сам Тебетев в диалогах всегда подчеркивал, что хотел запечатлеть то уходящее состояние из жизни его народа, что стала вымещать современная цивилизация. Именно это выделило главную тему творчества М. А. Тебетева – жизнь своего народа, жизнь среднеобских ханты.

Яркими иллюстрациями обращения к национальной теме стали работы «Хантыйский праздник» (ил. 28), «Хантыйские женщины», «Ожидание» (ил. 29), «Усадьба. Обские ханты» (ил. 30), «Мелодия нарсь-юха» (нарсь-юх – хантыйский щипковый струнный музыкальный инструмент), написанные в нескольких вариантах, и другие. Картина «Лохтоткурт. 1930-е годы» (ил. 31) считается основным произведением автора. Она, как оживший кадр некогда существовавшей и исчезнувшей деревни – родины художника. Сам автор рассказывает: «Я сразу подумал: надо сделать картину, как память о том, что Лохтоткурт был. Здесь же созрел замысел будущей картины: «мои земляки – вольные люди, не зависимые от чиновников; жизнь до коллективизации», родилось название – «Лохтоткурт. 30-е годы». Название относит события ко времени, связанному с воспоминаниями детства! Здесь жизнь идет, движение. Картина представляется как жизнь.

И если начать рассказывать, мне кажется, повесть будет» [176, с. 6].

В публикациях мы находим данные, что самобытным художником создано более четырехсот работ, сам же автор в нашей личной беседе настаивал на цифре в две тысячи. Многие из его работ заняли достойное место в галереях России и не раз экспонировались за рубежом. У художника было более семидесяти персональных выставок. Картины жизни и быта коренных жителей Севера (серии «Сумытвош – березовый город», посвященной 400-летию Березово, «Хантыйский народ») – главная и любимая тема. Много полотен автор посвятил Ханты-Мансийску, серия «Город на Иртыше» сегодня – своеобразная энциклопедия: город так изменился за последние годы, что картины художника Тебетева – это экскурсия в прошлое.

В 1993 году Митрофан Алексеевич был принят в члены Союза художников России и в тот же год он переехал в п. Березово, но позже снова вернулся в г. Ханты-Мансийск.

Незадолго до смерти М. А. Тебетева автору исследования удалось встретиться с художником. Тебетев говорил, что такая встреча очень важна, потому что именно искусствоведы должны сохранить и описать созданное им наследие. Память художника хранила некоторые моменты жизни вплоть до диалогов. Он с большой охотой рассказывал, как писал картины, устраивал выставки. Удалось сфотографировать картины, хранящиеся в кладовке. Сейчас работы Тебетева принадлежат его родным.

В Государственном архиве Югры хранятся переписка и рисунки Митрофана Тебетева. К сожалению, копирование этих документов запрещено. Есть мало кому известные шаржи и карикатуры на людей, с которыми художнику приходилось пересекаться в жизни. Фактически Тебетев использовал прием рассказа в картинках – комикса (от англ. comic – смешной). Комикс сочетает черты таких видов искусства, как литература и изобразительное искусство. Помещая в одно изобразительное пространство небольшую историю (как правило, встречу с чиновником), пересказанную в емком диалоге. В качестве изобразительного средства ав-

тор выбирал шариковую или гелевую ручку, иногда расцвечивал рисунок карандашами (ил. 33, 34). Таким образом, творчество Митрофана Алексеевича Тебетева – яркий пример живописи народа ханты. В его работах видна этнографическая точность, обращение к национальной тематике, яркость колорита и история, которую постарался сохранить и донести до будущего поколения автор.

Один из наиболее распространенных материалов, который использовали и используют художники, – дерево. Раньше широко применяли кость, но со временем этот материал практически исчез из рук мастеров, сегодня идет возрождение работы с этим дорогостоящим материалом, но мы не имеем примеров, касающихся обско-угорских мастеров, если говорить о предметах изобразительного искусства, а не сувенирной продукции.

Одним из самых известных и многоплановых творческих деятелей Севера был мансийский самородок **Петр Ефимович Шешкин** (1930–1981). Он родился в деревне Ломбовож Березовского района Тюменской области в семье коренного жителя приобского Севера – потомственного рыбака и охотника Ефима Ивановича Шешкина и талантливой мастерицы, исполнительницы народных песен Марии Ивановны Шешкиной (Сайнаховой), уроженки п. Щекурья. В 1956 году дебютировал как скульптор-резчик на районной национальной олимпиаде в Березово. В 1971 году за активное участие в жизни округа и представление культуры страны на всемирном уровне ему было присвоено звание «Заслуженный деятель культуры РСФСР».

К биографии мастера довольно подробно обращаются этнографы Светлана Алексеевна Попова [140], Анфиса Михайловна Хромова [200], а также искусствовед Александр Валов [30, 31]. Сохранена и опубликована автобиография Петра Шешкина, записанная в 1973 г. краеведом-журналистом Валерием Константиновичем Белобородовым [10], собран кино- и аудиоматериал. При жизни мастера в 1970 г. была выпущена единственная книга с фотографиями его скульптур и вступительным очерком Андрея Тарханова –

«Петр Шешкин: Легенда продолжает жить» [173]. Имя Шешкина звучит практически во всех статьях о выставочном движении того времени.

Невозможно не отметить уникальность этого человека. Так пишет о нем краевед Владимир Белобородов: «Скульптура, графика, сочинение и исполнение песен, литература (Шешкин – автор двух пьес на мансийском языке: «Тени с того света» и «Жизнь одного рыбака»), собирание орнаментов, фольклора (более 700 пословиц, поговорок, сказок, загадок), изучение лексики родного языка, этнографические поиски, фотография, общественная деятельность – это, по-видимому, еще не все, чем он занимался» [10].

Шешкин – постоянный участник выставок самодеятельного искусства. Там он представлял в основном круглую скульптуру, из дерева (чаще осины), чувствовалось, что он хорошо знает особенности этого материала, чувствует его декоративные и пластические свойства. Более 200 изделий из дерева и кости, множество графических работ создано Шешкиным: «Меня, как и всех мальчишек, – вспоминал художник, – привлекало все, что есть хорошего в природе, в повседневной жизни людей. Потому и художественные работы стараюсь делать из тех же материалов, какие использовал народ» [31].

Народная художественная культура включает систему воплощенных в художественных образах базовых духовно-нравственных ценностей и идеалов того или иного народа, отражает его мировоззрение и миропонимание. Мировоззрение Петра Ефимовича было отражением народного. Он будто вобрал в себя всю мансийскую культуру. В своих произведениях автор отразил историю своего народа и своего округа. Следуя по созданным сюжетам, мы будто проходим через время по древней земле. Шешкин ровесник создания Ханты-Мансийского автономного округа и его творчество идет в ногу с теми изменениями и преобразованиями, которые происходили на рубеже 1950–1970-х гг., но он следует укоренившимся в фольклоре манси образам, традициям и быту народа, а также политической составляющей

государства и передовых достижений людей в труде.

Опираясь на классификацию скульптур по содержанию и направленности, предложенную А. Валовым, мы предложили более детальную систематизацию скульптурного наследия Петра Шешкина: животный мир Югры; фольклорные образы; материнство; человек советской эпохи; политика и гражданственность; традиции и быт обских угров.

Своим скульптурным работам Шешкин дает простые названия: «Рыбаки», «Охотник», «Человек родился», «Дикий олень», «Волки поймали оленя», «Бой двух медведей» (ил. 38), что говорит о любимых темах художника – люди своей земли, родная природа и вечное противоборство сил. Для пластического решения он прибегает к небольшой высоте скульптур – от 15 до 50 см. Но и в таком размере его скульптуры поражают своей этнографической точностью.

Особое место в его творчестве занимает тема культуры и быта обских угров, а также освоения Севера. Волнующей для него стала тема возвращения земляков к исторической памяти.

Невозможно не отметить графическое наследие мастера (ил. 39, 40), к которому сам Петр Ефимович относился особенно трепетно. «Выражение сущности изображаемого и было характерной чертой графики Шешкина. Придерживаясь композиционных приемов, но отказываясь от фотографического видения, он вырабатывал свою манеру исполнения, которую условно можно назвать плоскостно-декоративной. Главные предметы или персонажи он выделял силуэтом, а пространственные планы строил сеточными штрихами разной сложности (крючки, петельки). Для усиления образной выразительности Шешкин пользовался приемом укрупненного выделения деталей и делал это так умело, что масштабное несоответствие трудно было заметить. Летящие птицы, к примеру, больше людей, даже строений, но они так вписаны в пейзаж, что никакой противоестественности не наблюдается» [31, с. 323], – делится Александр Валов. Действительно, в графических работах Шешкину характерна некая лиричность, размеренность... Мы не

видим резких переходов, действие разворачивается неторопливо и естественно. Скульптурные работы Шешкина экспонировались на окружных, всероссийских, а также на международных выставках в Монреале, Осаке, Риме, Милане, Берлине, Чехословакии и Лондоне.

В России хранителями графики и скульптур являются Российский Этнографический музей Санкт-Петербурга, Музей Декоративно-прикладного искусства в Москве, краеведческие музеи г. Тюмени, пгт Берёзово и п. Сосьва, Государственный музей Природы и Человека и автономное учреждение «Творческое объединение «Культура» г. Ханты-Мансийска.

В своем труде «Скульптура народов Севера Сибири XIX – первой половины XX в.» Сергей Васильевич Иванов упоминает о коллекции скульптур Шешкина из Ленинградского музея этнографии – ныне Российского этнографического музея: «Самым интересным моментом в истории обско-угорской скульптуры советского времени является возникновение совершенно нового ее вида – деревянной декоративной скульптуры малых форм. В этой области следует отметить работу мансийского резчика П. Е. Шешкина. По словам знатока северного искусства, художника А. Л. Горбункова, животные и люди, изображаемые Шешкиным, «наделены внутренним огнем, они движутся в напряженном ритме, предельно лаконичны, но ярки и убедительны». Эта характеристика очень меткая» [76].

На наш запрос в Российский этнографический музей мы получили ответ [80], что в собрании музея хранятся десять скульптур П. Шешкина. Самая ранняя коллекция была приобретена через Закупочную комиссию музея от Е. Д. Прокофьевой в 1955 г. и включала в себя 4 скульптуры. Так, скульптуру под названием «Борьба оленя с медведями» С. В. Иванов описывает: «Представлена очень живая, не лишенная юмора сценка, изображающая нападение оленя на двух медвежат. Скульптурная группа окрашена в светло-синий цвет масляной краской. Применение краски, тем более синей, снизило качество этой скульптуры. Окрашивать ее

не следовало. Фанерная подставка, на которой прикреплены фигуры, почему-то покрыта резным узором, перенесенным сюда с меховых или берестяных изделий, и не вяжется с группой. Излишней является и раскраска подставки в синий и красный цвета» [81]. То, что смущало искусствоведа, сейчас можно объяснить. На последующих этапах творчества Шешкин не отказывается от идеи орнаментирования подставки скульптурной композиции (ил. 41, 42), но он отказывается от цвета в скульптуре, хотя его желание украсить также вполне понятно, детские образы всегда яркие, а учитывая любовь маленького Петра к краскам, он пытается запечатлеть и цвет изображаемого объекта. Орнамент же – неотъемлемая часть народной культуры, и для Шешкина вполне естественно «дополнительное» украшение своей работы. Эта же тенденция прослеживается и в графических картинах художника (ил. 39), изображение он заключает в орнаментированную рамку, а сам предмет, если в быту украшен узором, Петр Ефимович передавал со скрупулезной точностью.

Мастер из п. Питляр Шурышкарского района Ямало-Ненецкого автономного округа **Геннадий Ефремович Хартаганов** (1945 г. р.) стал одним из самых известных продолжателей традиций резчиков-ханты. Несмотря на то, что мастер живет в другом округе в г. Салехарде, мы говорим о нем, поскольку известно, что он неоднократно приезжал в Дом народного творчества в Ханты-Мансийске, где проводились семинары для мастеров декоративно-прикладного искусства и скульпторов. У Хартаганова своя техника обработки древесины разных пород, свои пластические решения. Мастер создает скульптуры малых форм и национальную утварь из березы, липы, бересты. Герои произведений – это его земляки – рыбаки, охотники, дети и старички с характерными добродушными, лукавыми и смеющимися лицами (ил. 43, 44). В них читается безграничная любовь к Родине, приверженность самобытным традициям хантыйской культуры, душевность. «В последнее время Геннадий Ефремович открыл для себя древнехантыйскую культовую скульптуру, которую ему еще

предстоит художественно интерпретировать и осмыслить», – констатирует Александр Валов [28, с. 365]. В 2010 году в выставочном зале Музейно-выставочного комплекса им. И. С. Шемановского была развернута юбилейная персональная выставка художественных произведений Г. Е. Хартаганова «Геннадий Хартаганов – художник из Питляра». В рамках открытия презентовали книгу Н. М. Самбунова «Резчик по дереву Геннадий Хартаганов». Г. Е. Хартаганов – член Союза художников Российской Федерации и один из немногих, кто работает с талантливыми детьми, передавая им навыки мастерства, умение видеть и создавать прекрасное.

Носительница культуры хантов **Надежда Михайловна Талигина** (1953 г. р.) сегодня ведет педагогическую деятельность в г. Салехарде. Она принадлежит к разряду первых профессиональных живописцев из числа малочисленных народов Крайнего Севера. Родилась будущая художница в юртах Тильтим, рода Талигиных, Шурышкарского района Ямало-Ненецкого автономного округа. Окончила Высшее художественно-промышленное училище им. Строганова. Надежда Талигина – график: рисует пером на бумаге либо акварелью. Белый лист бумаги жестко ограничен по площади, и рисунки Н. Талигиной на нем сродни классическим японским миниатюрам – столь же лаконичны и композиционно завершены. Ее небольшие рисунки эпичны, рисуют образ не абстрактного человека, а образ народа, столетиями обитающего в сибирской тайге. Легкие линии, силуэты, штрихи создают образно-поэтическую ткань произведений художницы (ил. 45, 46). В последние годы она осваивает новую технику масляной живописи, специализируясь в жанре портрета. Н. Талигина прекрасно владеет тайнами традиционного декоративно-прикладного искусства, принося в него новые элементы художественного творчества высокого профессионала живописи [201, с. 3–5].

Николай Савватеевич Канев (1926 г. р.) родился в семье рыбака-охотника ханты в поселке Илвал близ Салехарда. Он еще в детстве перенял приемы работы по изготовлению предметов домашнего обихода, а

затем увлекся скульптурной лепкой. Он любит и умеет передать стремительный бег оленей, подчеркнуть силуэтом величественный образ Севера. Его лепные скульптуры часто тонированы под металл [77, с. 20].

Развитие самодеятельного искусства Ханты-Мансийского автономного округа пришлось на 1960-е годы. Как и люди любых рабочих профессий, в кружок изобразительной самодеятельности под руководством М. Е. Бронникова пришли представители народов ханты и манси. Об их успехах мы читаем со страниц газет того времени: «Будущий учитель **Ефим Рыскин** – ханты. Он вырос в колхозном поселке, со всех сторон окруженном богатырской тайгой. По наследству перешла к нему нежная любовь к строгой красоте дремучих боров и голубых озер, бесчисленных прозрачных лесных речушек и неоглядных плесов рыбной Оби. И эту любовь начинающий живописец стремился передать в этюде «Сосна». Вот она, стройная, в своем величественном зеленом наряде. Тонкие блики вечернего солнца играют на светло-коричневом стволе. Натюрморт. В переводе с французского это слово обозначает «неживая природа». Но оказывается, сколько можно вдохнуть в композицию из неодушевленных предметов большой и радостной, кипучей, целеустремленной жизни! Вот карандашный рисунок студентки национального педагогического училища манси **Тамары Мининой**» [64].

Самобытны и эмоциональны карандашные рисунки ханты **Ивана Анатольевича Чучелина** (1940 г. р.) – выпускника Ленинградского художественного училища. «Молодой художник неплохо овладел графической грамотой. Иллюстрация к рассказу «Дед Архип и Ленька» доставляет искреннее наслаждение. Автор удивительно просто изобразил жалкую, сгорбленную фигуру деда Архипа. Динамичен рисунок «Рыбаки». Художник показал бригаду, тянущую невод. Рисунок исполнен бурного движения» [64]. По столь отрывочным сведениям трудно сделать какие-либо выводы о национальных особенностях обско-угорских народов в рисунке, но их выделяли в прессе, что говорит о том, успехи в творчестве, несомненно, были.

«Отрицать позитивную роль художественной самодеятельности для развития искусства Севера неправомерно. Без кружков и студий народным талантам трудно было бы стать скульпторами, живописцами, графиками, подобными манси Петру Шешкину, ханты Митрофану Тебетеву, Геннадию Хартаганову. Самобытное творчество этих мастеров типологически словно колеблется между тем вариантом, который представляют полотна Тыко Вылко, соединившие черты реализма с элементами фольклорной изобразительности, и тем, яркими выразителями которого оказались в 1930-е годы ленинградские студенты» [28, с. 367]. Геннадий Гор будто продолжает эту мысль: «Меня всегда поражало безошибочное чувство масштаба в живописи и графике художников-северян, когда изображение передает сам ритм местности, словно местность органично слилась с листом бумаги или куском холста, почти магически перенесаясь из действительности сначала в чувства и мысли художника, а затем на его рисунок или картину. Профессиональный художник-пейзажист согласно традициям западноевропейской и русской живописи изображает увиденный и прочувствованный им ландшафт. Художники-северяне (Панков, Ижимбин, Нотускин, Лампай, Киле-Пячка, Терентьева и другие) не просто изображают, они как бы «надевают» на лист бумаги или на кусок холста живую тайгу и тундру, зиму или лето, схватив и передав ритм, внутреннюю логику местности или края, постигая одну из самых сложных особенностей видимого – неповторимую суть и дух пространства» [60, с. 165].

Художник **Геннадий Степанович Райшев** (1934 г. р.) считается продолжателем прерванных начинаний Панкова, но его собственные стилистические поиски позволили выйти на индивидуальную ступень художественного видения.

Галина Владимировна Голынец, искусствовед, «открывшая» для Урала и Сибири творчество художника Райшева, рассуждает следующим образом: «Принципиально новый этап в развитии искусства Севера обозначен живописью и графикой Геннадия Степановича Райшева, родившегося в 1934 году

в деревне Сивохрап на притоке Оби Салыма. Внешне его путь в искусство был типичен для художника-любителя. Однако исключительное упорство в достижении поставленной цели, умение самостоятельно учиться и работать позволили Райшеву овладеть различными художественными системами – от академической до авангардистской – и синтезировать фольклорные традиции с новейшими достижениями русского и европейского искусства» [55, с. 12].

С 1947 по 1954 год Геннадий учился в школе-интернате в Сургуте. Среди педагогов был Аркадий Степанович Знаменский, правнук замечательного этнографа, рисовальщика и карикатуриста М. С. Знаменского. В 1954 году Геннадий Степанович поступил на северное отделение педагогического института имени А. И. Герцена, который окончил в 1959 году по специальности «Русский язык и литература». В институте он занимался в вечерней изостудии, руководимой графиком В. П. Ефимовым, одновременно изучал собрания Эрмитажа и Русского музея. В 1962 году Г. Райшев переехал в город Карпинск (бывший Богословск) Свердловской области. С 1965 года начал совершать поездки в родные сибирские края, где участвовал в художественных выставках Свердловской и Тюменской областей. С 1966 по 1968 год занимался в заочном университете искусств Москвы под руководством Ю. Г. Аксенова. Вышесказанное говорит о том, что художник Райшев получил прекрасную подготовку в области изобразительного искусства. В 1974 году он принят в Союз художников СССР. Его персональные выставки проводились во многих городах России и за рубежом.

Изучением творчества Геннадия Райшева занимались искусствоведы Г. В. Голынец, Н. Н. Федорова, Ю. Я. Герчук, Н. Ф. Каменских и другие.

Райшев впитал в себя два пласта этнической культуры, среди которой рос и воспитывался, – русский и хантыйский. Через призму собственной жизни и родовой памяти он создает свой духовно-материальный мир образов. Ему интересны природа и человек, мифы и легенды, воспоминания детства, отсюда и вытекает тематика его произведений.

«Самые яркие зрительные образы связаны с впечатлениями детства: «бесконечной широты пространства» воды, неба, начинающегося рядом с деревней поля, бора; теплота родительского дома, его мудрость уклада жизни, в котором каждый предмет и его «место» освящены веками, наполнены множеством смыслов. И хотя с самого детства выпали испытания: в 1937 году был репрессирован отец, во время войны пришлось оставить школу и заняться охотничьим промыслом – именно гармоничная основа жизни обрусевшей хантыйской деревни стала питательной почвой творчества. «Я всегда мыслю себя человеком, идущим от природы, всегда пишу от того, где родился, где меня осветило солнце, с берега реки, где осознал мир, как благодать» [50, с. 10].

Самобытный северный художник, уникальный живописец и график современности, он через призму собственной жизни и родовой памяти создает свой духовно-материальный мир образов. Ему интересны космические пространства и земной мир, природа и человек, мифы и легенды, отсюда и тематика его произведений.

Как график, художник вступает в творческий диалог с авторами классической литературы А. С. Пушкиным, М. Ю. Лермонтовым, Н. В. Гоголем и современниками, такими, как Е. Д. Айпин, Ю. Н. Шесталов, А. К. Омельчук, и другими. Не просто иллюстрируя литературные произведения, а будто продолжая их замысел, но уже через собственные ощущения.

В фундаментальное издание «Геннадий Райшев. Графика» [49] составитель и автор вступительной статьи искусствовед Г. В. Голынец включила иллюстрации от линогравюр 1960-х годов до графических циклов по мотивам классической литературы 2004 г., а также искусствоведческие статьи, биографию Г. Райшева. «Изучение графики, составляющей канву райшевского творчества, позволяет точнее понять его поиски, его эволюцию. Кроме того, графические произведения – рисунки, акварельные пейзажи и портреты с натуры, циклы иллюстраций – имеют самостоятельную ценность, которую не могут затмить блестящие колористические

завоевания Райшева – живописца», – пишет в статье «Графика: путь исканий и экспериментов» Г. В. Голынец. Владимир Геннадьевич Кудрявцев в докторской диссертации «Фольклор финно-угорских народов Поволжья и Приуралья в графике XX века», касаясь творчества югорского художника Геннадия Райшева, пишет: «Талант, профессиональная культура и духовная ориентация каждого мастера создают вокруг него индивидуальное поле, но совокупными усилиями, направленными на поиск емких художественных образов, на выражение современными художественными средствами этнической идентичности и национального самосознания своих народов, они в значительной мере определили общий прогресс финно-угорской! художественной культуры нового времени, в частности графического искусства» [88]. Как график Райшев дебютировал на художественных выставках в 1960-е годы, с графикой связаны его принципиальные, пространственно-пластические открытия, затем примененные в живописи. «Вторая половина XX столетия – период «освоения» недр нашего континента, в это время особенно звучит «Тема Сибири», сибирского Севера. В те времена Райшев на выставки «не проходил» – не вписывался «в ряд». С самого начала его интересовали поиски современного искусства, связанные с возвращением к сущностным первоосновам жизни и творчества. К собственной «почве» художник пришел, самостоятельно познавая и исследуя современные изобразительные возможности. Позже он скажет: “Я прошел все направления, но не потому, что я их брал, а потому, что разложил механизм природы этого саморождения”» [170, с. 30], – пишет исследователь его творчества Наталья Федорова. Через черную линогравюру Райшеву явились основные идеи, ставшие постоянными мотивами творчества: родная деревня, люди, когда-то жившие здесь, сибирские города, стихии природы, водные просторы, леса, песчаные берега, звери и птицы. «К этому времени Райшев уже многое освоил в живописи: рационально изучил систему сезаннизма, органично воспринял экспрессионистические тенденции. Но преодолеть натурное видение, «тяжесть

земного притяжения» в своих полотнах еще не мог. И здесь на помощь пришла линогравюра. Именно благодаря ей художник понял силу и выразительность плоскости, возможность свободного формообразования» – серия линогравюр «Мужички салымские» стала вариантом решения задачи – изображение объекта в пространстве – «У каждого персонажа своя ритмическая стихия: ритм чередования белых и черных линий равнозначен в изображении воды и сросшегося с лодкой человека. Объект почти не выделен из окружающей среды, он часть неразнимаемого, целостного бытия» [55].

В масштабных листах «Нефтяной край» и «Земля предков» (1972) (ил. 48) чувственно проживается населенная земная твердь, она изображается как большая распластанная птица или как фигура богатыря. В гравюрах «Плач гагар» (1969) (ил. 47), «Моя деревня» (1970) черное пятно продолжает превалировать, а выбранная штихелем пустота оборачивается в высокой печати резким лучом или всеобъемлющим светом. В данных гравюрах Райшев затрагивает «больную» тему для коренного жителя Севера – тему разрушительной цивилизации. Шеи гагар вытянуты будто нефтяные вышки, образ живой птицы заменяет образ техники, которая поглотила пространство природы, флоры и фауны. Как емко подчеркнула Галина Владимировна Голынец, природа и цивилизация – главный нерв искусства Райшева. Еще на рубеже 1960–1970-х годов художник сказал о том, о чем ныне заговорили все.

С начала 1970-х годов Геннадий Райшев начинает экспериментировать с цветом. Эксперимент заключался в нанесении многих цветов на одну печатную форму, об этом он подробно рассказывает в статье «О границе между живописью и графикой» [55, с. 14–15]. Плоскость линолеума организуется под цветовую печать как нечто самостоятельное, со своей системой пространственного движения и обозначения в нем предметов. Работа штихелем напоминает выемчатую резьбу по дереву. Художник свободен в выборе акцентов, определяющих эмоциональное настроение. Металлическим блеском светится воздух в «Злом шайтане» (1974) (ил. 54).

В серии «Глухарь над лесом» (1974), посвященной древней птице тайги, цвет несет основную символическую нагрузку: красный окрашивает небо, бор, воду в реке, упавшие вековые деревья [56, с. 106–107]. Но к середине 1970-х годов линогравюра уходит на второй план в цветовых и фактурных экспериментах, цвет становится главным выразительным средством и выплескивается на живописный холст. «Активно привлекая графические средства, позволяющие в ритмизированной природе увидеть модель мироздания, художник в живописи расстается с методом копирования природы. Цвет как самостоятельное существующая на плоскости двухмерная субстанция открыл путь к монументальному циклу «Хантыйские легенды». Таким образом, графика Райшева при всей самоценности оказалась творческой лабораторией живописи» [56, с. 107], – делает вывод Галина Владимировна Голынец.

Как программное произведение Н. Н. Федорова позиционирует небольшой по размерам холст «Возвращение» (ил. 57), написанный в 1974 году: «В его основе лежит редкий синтез конкретно-чувственного проживания и большого художественного обобщения: «Вода вокруг, облас – он низко, зажат водой. Именно такое ощущение испытываешь, когда едешь: вода близко, поджимает, и ты ее рассекаешь, а она великолепно блестит и проявляет эффекты желтого, синего, зеленого, розового. Так ярко кругом... Весло, с одной стороны, точно и четко нарисовано, видна фактура. С другой стороны, оно превращается в своем движении в волну. Идея слитности человека, воды и пространства... Я увидел в самой природе эту связь волны, блеска волны, весла, лодки – все это один и тот же модуль. Такое соответствие дает возможность делать эту гармонию, эту музыку. Найденные музыкальные ритмы – как ноты, ими можно пользоваться, разрабатывая большие, серьезные, сложные композиции» [170, с. 31].

Про Геннадия Райшева написано и сказано довольно много, но его личность и его творчество так и остаются непознанными до конца. Только индивидуальное восприятие каждого смотрящего, его воображение

и кругозор могут попытаться раскрыть для собственного сознания тот мир, который воплощает автор. Как пишет искусствовед Юрий Герчук, «способность же органично переводить это мифологическое сознание на язык современного, остро индивидуализированного творчества дана немногим. Между тем Райшев естествен, он живет в этом мире, легко погружается в него, но свободно из него и выходит. Мифологическое сознание охватывает мир в целом, оно космично. И Геннадию эта сторона мифологии очень близка. Но вместе с тем он ощущает космичность мира – его беспредельность и целостность – как человек современный. И на этом пересечении возникают, мне кажется, наиболее своеобразные и сложные образы удивительного художественного мира Райшева» [51, с. 62–64].

Искусствовед Н. Н. Федорова, беседуя с Райшевым, выяснила, что его волнует тема памяти. В человеческой жизни он видит отражение многих прошедших жизней. В восприятии песни, мифологических образов, в видении природы, предметов желание распознать то, что заложено в «генетической памяти», составляет собственную человеческую природу, суть и «проживается» всегда заново [16, с. 33].

Так, в одной из наиболее известных работ, как «Югорская легенда» (варианты 1985, 1986, 1987 гг.) (ил. 58, 59), Геннадий Райшев запечатлел свои впечатления от легенды о сотворении мира в синтезе с жизненными наблюдениями. Художник говорит о том, что ряды людей – это не просто ярусы, а ярусы времени. Они могут восприниматься как поколения людей, проживающие на этой земле, либо это люди, проживающие на определенной реке. Они как бы собрались в одно место по его воле. Здесь – целый род: и ханты, и манси. Живые люди как будто перемежаются с какими-то тенями или скульптурами... Каждый человек – это определённая нота, а единый народ, который есть сочетание этих людей-нот, фактически является своеобразной симфонией, звучащей во времени и пространстве, на Земле... Хотя у меня все как-то перемешано, территории, поколения, – но это не суть важно. Сама мысль все равно про-

читывается... Что жизнь проходит от и до... От начала и до конца или до возрождения. И знак Торума находится над человеческим бытием [93, 95]. Данное произведение считается итоговой работой Геннадия Райшева, в которой отражен исторический контекст поколений.

Ортега-и-Гассет писал: «Художник переносит на холст далеко не все из того, что внутри него самого обусловило данное произведение... Из глубин сознания появляются на свет лишь самые фундаментальные данные, а именно эстетические и космические идеи. При помощи кисти художник делает очевидным как раз то, что не является таковым для его современников. Все прочее он подавляет или старается не выделять» [134, с. 301].

В моей беседе с Геннадием Степановичем на тему отражения исторической памяти в его творчестве, несмотря на отрицание им своей конкретной принадлежности к этносу, он четко сформулировал: «Сама культура выталкивает определенные типы, определенные состояния, формы и поэтому то, что связано с хантыйской жизнью, имеет другой колорит, другое видение образа, поэтому я сам себя рисую в двух ипостасях: деревенско-русское начало, а другое – хантыйское начало».

Как и в хантыйском, в русском цикле Райшев приходит к столь же яркому, неповторимому и вместе с тем универсальному стилю, происходящему из фольклорно-природной основы его искусства. Этот стиль не замкнут в себе, он подобен живой, развивающейся системе. Наверное, потому так естественны переходы художника от хантыйской темы к русской, и наоборот. В них художник выражает различные грани своего дарования. Их контрастность, несхожесть дает его восприятию особую остроту и оригинальность.

Выделяя стилевое начало хантыйского и русского циклов, художник уточняет: «Это скорее общий стиль состояния: и души, и ритмики, присущей именно этому народу. И цвета. Выбор цвета обозначает, в некотором роде, и состояние души» [50, с. 33]. «Я нашел пластическую формулу хантый-

ского характера: это острый угол наших скульптурных тонгхов. Русский характер – нечто более округлое, для меня воплощенное в дуге».

Символична контрастность цветового решения картин: зеленое – для хантыйского варианта (связь с природным началом) и красное – для русского. Но все же язык живописи – это всеобщий язык. Он универсален, и важно, не какой этнос изображен, а важно, насколько человек может проникнуть в суть, как будут развиваться его мысль, воображение, насколько он прочувствует увиденное. Это хорошо просматривается в работах: «Люди полей», «Люди соров (люди заливных лугов)» 2005 г., «Знаки природы. Хантыйские мотивы», «Знаки природы. Русские мотивы» 2006 г., «Русский театр. Колядование», «Хантыйский театр» 2006 г. (ил. 60, 61, 62, 63).

Наталья Федорова, подводя итог своей статьи, заключает: «Феномен творчества Геннадия Райшева – результат редчайшего сплава: фольклорно-природная, архаическая его основа, соединенная с русской художественной культурой, обогащена опытом и изысканиями современной европейской изобразительности» [50, с. 33]. Таким образом, художник является не пассивным хранителем исторической памяти, он активно транслирует картину мира в собственной художественной интерпретации. Несмотря на то, что в картинах Райшева мы не видим четких детальных проработок, мы ощущаем полноту образа, его законченность. Художник улавливает и передает содержательность сюжета, сотканного из мировосприятия, интуиции и генетической памяти.

После признания творчества ныне широко известного художника и деятеля культуры Г. Райшева (1980-е гг.) в Тюмень и Югру стали приезжать столичные и зарубежные искусствоведы. По признанию знаменитого Ю. Герчука (Москва), к искусству мастеров райшевского круга уже нельзя относиться с прежними мерками. Это особое философско-символистское и провиденциальное, мифологическое направление в искусстве перехода к XXI веку, знаменующее экокультурное возвращение лучшей части челове-

ства к своему первородному космосу, обогащенному информационными технологиями, той техногенной начинкой, которая не вызывает «ни слезинки ребенка, ни гибели локусов животного-растительного мира». Не назад в природу, а вперед, в гармонии с ней [148, с. 15–16].

Изоляционизм неправомерен, так как он приводит к закаменению форм. Механическое заучивание и догматическое их повторение на современном этапе лишают искусство возможности развития. Пожалуй, освоение и переосмысление художественного опыта других традиций дают выход из ситуации. В этом плане наиболее убедительным примером представляется творчество Геннадия Райшева. Художник словно бы расширяет традиционное мировоззрение, надевая известные символы новым добавочным смыслом. Обращение к иным культурам, в частности к православной, поиски единых сущностных идей, имеющих всечеловеческий характер, обуславливают глубокую философичность авторского мировоззрения. Эти же черты дают возможность зрителю любой этнической принадлежности почувствовать себя сопричастным как к большому миру – Космосу, так и к малому миру национальной культуры [21].

В условиях развития искусства Райшев дает пример новой актуальности художественного произведения, смещающие привычные жанровые акценты, будоражащие родовую и личную память каждого человека, а в конечном счете обращенные к проблеме «экологии души» и той нравственной «цены», которую сегодня приходится платить за технический прогресс.

Валентина Георгиевна Рыженко в статье «Роль художественного музея в пространстве современного города и в межрегиональных диалогах» говорит об усложнении звучания «хора» голосов территорий, что было показано за счет обращения к традиционным культурам и мировоззрению коренных народов Обского Севера и отражено в статье «Тобольская резная кость. Северный изобразительный стиль. Г. Райшев» [170]: «Примечательно, что ее авторы, сотрудники Тюменского областного музея изобразитель-

ных искусств В. А. Субботина и Н. Н. Федорова, характеризуя творчество Геннадия Райшева как воплощение своеобразия сибирского пространства, употребили выражение полифонический авторский стиль в созидании целостной картины мира. Наконец, обобщая результаты слияния прозвучавших в творческих практиках «голосов» разных территорий, Ф. М. Буреева – куратор регионального проекта, подчеркнула, что их объединяет неподдельный интерес к историко-культурному опыту, способность мастеров понять и почувствовать не только родную, но и чужую культуру, в которой присутствуют мировые архетипы-универсалии. Статья Н. Н. Федоровой (2008) «Живая архаика Севера: пространство, время, миф» расширяет координаты диалогов «голосов» открываемой в «Северной Пальмире» Сибири вниманием к тем редким регионам мира, в которых и в настоящее время сохраняется в целостном комплексе традиционная культура. Как и в каталоге выставки, проходившей в Омске в 2005 г., отдельное место в творческих практиках «живой архаики» тюменский искусствовед отводит работам Г. Райшева. Добавлю, что монументальная знаковость цикла работ художника под названием «Российские песни» с мотивами хантыйских легенд востребована в настоящее время в процессах закрепления регионального самосознания, в том числе в музейных проектах начала XXI в. Архаические мифы («голос предков»), современные интеллектуальные конструкции воображаемых образов, создаваемые художниками и находящие отклик у этнографов, историков, философов, культурологов, становятся основой для общего пространства диалогов в полиэтническом и поликультурном пространстве региональных территорий. Установление диалоговых форм такого рода дает основание для формирования толерантности как ценности межнациональных и межгосударственных отношений» [150, с. 56–59]. Эта тема бесспорно актуальна, поскольку именно в рамках культуры и искусства возможен диалог между различными этническими обществами. Югорская земля многонациональна, но чтобы не потерять своей самобытности,

коренные народы – обские угры должны сохранять и передавать свой культурный опыт.

Художники Севера Сибири одновременно являются носителями, исследователями и созидателями культуры своего народа. Так, мы уже обратились к именам Константина Панкова, Петра Шешкина, Митрофана Тебетева, Геннадия Райшева, Геннадия Хартаганова, Надежды Талигиной.

Продолжателями цепочки имен являются самородки из числа коренных народов Севера – люди, впитавшие архаичную культуру Югорской земли, – Артем, Анатолий и Юрий Гришкины. Одна земля, одна фамилия, одна этническая принадлежность объединила этих трех художников. Все они уроженцы деревни Тугияны Белоярского района Ханты-Мансийского автономного округа. Каждый из них – гордость хантыйского народа.

К творчеству художников обращались искусствоведы: Марина Шутова, Александр Валов, Наталья Федорова; журналисты: Любовь Рослова, Альбина Глухих, Раиса Решетникова; художники: Владислав Белых, Николай Иванов. Надежда Костылева, директор центра национальных культур г. Белоярский, была не только автором статей, но и организатором выставок художников.

Коллекции картин художников находятся в МУК «Белоярский выставочный зал», Краеведческом музее пгт Берёзово, Государственном музее Природы и Человека и автономном учреждении Ханты-Мансийского автономного округа – Югры «Творческое объединение «Культура», а также частных собраниях.

Артем Григорьевич Гришкин (1931–1995) родился в д. Тугияны. Позже многие годы с семьёй жил и работал в селе Ванзеват. Всю свою трудовую деятельность посвятил кузнечному делу. Только выйдя на пенсию, он начал писать картины, ориентируясь на свои чувства и память, о жизни и быте коренных жителей Югры в былые времена. В них можно увидеть орудия лова, которые сейчас редко применяются, такие как перевес, черкан, слопцы, фрагменты охоты из старинного праздника «Медвежьи игрища» (ил. 70). А. Гришкин также иллюстрировал легенды, писал картины маслом, акварелью, применял

резьбу и выжигание. Артем Григорьевич не датировал свои работы, не считал это необходимым.

В работе он использовал в основном подручные материалы. Многие работы написаны на обыкновенной клеёнке и порой с двух сторон. Каждый сюжет им длительно вынашивался и только потом воплощался на полотнах. Тематика его картин настолько близка и понятна человеку. Картины «Олени» (ил. 68), «С добычей», «Охота на горностаю» показывают особую любовь к родной природе. Картина «Мое рождение» (ил. 68) посвящена матери А. Г. Гришкина, он рассказывает в произведении о своём рождении во время рыбной ловли отцом.

Искусствовед Наталья Федорова так описывает свою встречу с произведениями художника: «Когда я увидела работы Артема Григорьевича Гришкина, я восприняла их как очередной всплеск народного гения, который особенно силен, может быть, в наше время и на Югорской земле. Интересно то, что сначала он писал картины на холсте маслом, в совершенно непривычной технике для человека этой таежной земли, и они не настолько самобытны. Но когда после этих первых картин я увидела его рельефы из серии «Охота», сделанные на дереве с подкраской, это было откровением. Это тот истинный путь, который он нашел, мне кажется, интуитивно» [192].

Работы «Семья» (ил. 71) и «Охотник» (ил. 72) – резьба по дереву, покрашенная маслом, рассказывают о традиционном укладе народа. В работе «Охотник» пространство доски не мыслится замкнутым, автор специально делает так, что ступня охотника будто перешагнула через границу. В «Семье» сохранен уклад семейных отношений. Женщина рядом с мужчиной смотрится соизмеримо меньше, ее руки находятся в закрытой позе. На костре висит котелок, что символизирует домашний очаг. В работах Артема Гришкина проявилось наивное чистое восприятие окружающего мира, для раскрытия которого он выбирает «простые» жизненные сюжеты, воплощая их через новые для себя изобразительные средства.

В творческом наследии **Анатолия Григорьевича Гришкина** (1962–2000) можно выделить: живопись маслом, графику, в основном представленную акварелью, и деревянную скульптуру. Исследователь творчества художников Гришкиных искусствовед Марина Шутова рассказывает: «Многогранным оказался талант Анатолия Григорьевича: графика, портреты его земляков, акварельные зарисовки... Акварельные краски сами по себе легкие, тонко ложатся на холст, но у Гришкина они приобретают какую-то особую прозрачность. Это отмечают знатоки изобразительного искусства, критики и обычные любители живописи. Художник формирует собственный стиль видения мира, чувствования природы. Но до конца он не расстался с теми установками, что вложены были самой природой, собственным опытом, наблюдениями и впечатлениями. То есть произошел синтез «чистого», «наивного» искусства с основами профессионального мастерства» [112]. Анатолий Гришкин окончил Салехардское училище культуры и искусства имени Лапцуя по специальности: мастерство художественной обработки материалов.

Произведение «Мираж» 1996 г. (ил. 74) из собрания Творческого объединения «Культура» выполнено маслом на обороте деревянной посылочной коробки. А. Гришкин обращается к сакральному образу хантыйской культуры – деревянному идолу, плывущему в облаке. Лодка выплывает из утреннего тумана; основание древнего божества прозрачно и именно поэтому создается ощущение нереальности увиденного – миража. Перед смотрящим возникает рубленый идол с чертами человеческого лица, он одновременно и образ человека, и природное создание. Лицо как бы проступает из массива дерева. Глубокие впадины глазниц создают впечатление погруженности в себя и одновременной наблюдательности. Этот образ обладает внутренним суровым спокойствием и мощью.

Движение передано посредством изображения волн, расходящихся от облака, и развивающейся красной повязанной ленты на шее божества. Колорит яркий, автор делает переход от розового неба до углубленного зеленого цвета воды. Вертикальная компози-

ция подчеркивает значимость изображения и его содержательность.

Автор обращается к акварели, особенно ему удаются лиричные пейзажи (ил. 74). Анатолия Гришкина называют сюрреалистом, художником-лириком, философом. Глядя на ретроспективу его авторских поисков, видим его стремление к работе в академической манере, обращение к темам из фольклора народа ханты.

Необыкновенны и символичны картины из фондов МУК «Белоярский выставочный зал» «Тайная вечеря» 1996 г. (ил. 75) и «Бегущие собаки» 2000 г. (ил. 76), в которых материальный объект постепенно превращается в орнамент, что говорит о смысле, закладываемом в знаковое изображение. Эта серия работ раскрывает ту загадку, над которой еще в 1950–1960-х годах размышляли искусствоведы и этнографы. Они не понимали, для чего нужно «дополнительное украшательство» в уже созданном произведении (как, например, в скульптуре П. Шешкина украшение подставки под скульптурой или обрамление картины). Сегодня мы с уверенностью говорим о дополнительной содержательности произведения, которая закладывается в орнаментацию и в единстве создает цельность художественного замысла. Для представителей обско-угорского народа (северных народов) подобная мысль не нуждалась в комментариях, но спустя столь продолжительный отрезок времени эти вопросы снова поднимаются, и благодаря наследию таких художников, как Петр Шешкин, Геннадий Райшев и Анатолий Гришкин, мы имеем информацию о мировоззрении северных народов, транслируемом через изобразительное искусство и орнамент.

Юрию Григорьевичу Гришкину (1956–2011) по духу, по восприятию мира, по технике исполнения ближе работы художников-реалистов. В его творчестве просматриваются четкость, выверенность и некая внутренняя теплота. Важнейшее выразительное средство в работах Юрия – это цвет. Сочные цветовые сочетания наполняют работы детским удивлением – непосредственностью. Это как в детстве, мир представляется ярким и дружелюбным, где-то волшебным, так Зем-

ля Юрия Гришкина с первого взгляда кажется наполненной счастьем и миром. Но только когда познакомишься с ретроспективой его работ, начинаешь понимать, что за внешней яркостью скрывается глубинное одиночество, граничащее с разочарованностью. Преобладающие в его творчестве «чистые» пейзажи (без человека) рассказывают о широте земли, о природе Севера, о разнообразии её состояний. Наверно, так чутко подмечать разнообразие своей земли может человек, родившийся на ней и впитавший ее культуру и её боль.

Художник четко делит работу на планы, это он, скорее всего, перенял от своего брата Анатолия Гришкина, получившего художественное образование. Ряд выученных технических приемов поставили его в рамки, например, создание «кулис» из деревьев по краям работы, напоминают постановочные кадры фотографа. Тем не менее, эффект пространственности не теряется благодаря удивительному умению выстраивать объем и четко выверять композицию. находка в собственной стилистике Юрия – это, несомненно, изображение неба. По временному определению народа ханты, Юрий рожден «под знаком неба». Хорошо известно, что написание в пейзаже воздушной среды – одна из самых сложных задач. Удивительно, как Юрию удается гармонично соединять части единых работ, в которых небо (верхний план) значительно перевешивает землю, – в произведениях «Перед грозой» (ил. 78), «Утро на плаву», «Праздник облаков».

Каждую травинку и листочек хочет обозначить автор, словно документируя увиденное пространство.

Такие картины, как «Праздник неба», «Зимняя ночь», «Сказочный день», молчаливо монументальны, несмотря на обыденные сюжеты. Художник показывает нам вертикаль от земли и растений к небу и космосу.

Этнографическая ценность полотен художников ханты бесспорна, так Ю. Гришкин в природную среду помещает вещи и показывает, как их применяет человек, например, в работе – в картинах «Зимняя рыбалка у живуна», «На зимнем озере», «Белый олень» (ил. 78), «День осенних забот», «День зим-

них забот». На сегодняшний день лучшей коллекцией данного вида работ обладает окружной музей Природы и Человека.

В картинах Юрия есть технические просчеты, несмотря на старание соблюдать академические принципы построения рисунка: тем не менее, как свидетельствуют его дневниковые записи, он очень не хотел слышать о своем творчестве слово «самодеятельный» художник, поскольку считал его уничижительным.

Четыре живописные картины Юрия Гришкина входят в коллекцию автономного учреждения «Творческое объединение «Культура». Все они приобретены в 2001 году после персональной выставки мастера в г. Ханты-Мансийске. Работы относятся к жанру «чистого» пейзажа и рассказывают о природе родного края автора. В центре произведений, практически вертикально к линии горизонта, размещаются протока или река. Береговая линия движется вместе с течением. Вода является непременным объектом большинства работ художника, что символично, поскольку и жизнь людей Белоярского района неотделима от природы и водной стихии. Она окружает деревни Тугияны и Полноват, от ее даров зависит не только стол жителей, но и их возможность передвигаться, общаться с миром (ил. 79, 80).

Юрий Гришкин ушел из жизни в марте 2011 года последним из троих художников. Теперь только картины и скульптуры, сохраненные учреждениями культуры автономного округа, а также лично знавшие художников люди являются свидетелями тех путей, которые проходили мастера.

Художники Гришкины пришли в мир изобразительного искусства через этническую культуру. Выразить себя через живопись – это естественная потребность людей творчески одаренных. Важным для них было передавать увиденную жизнь людей с этнографической точностью, а также рассказывать о своей судьбе.

Вадим Иванович Савинов (1940 г. р.) родился в п. Малый Атлым Октябрьского района в семье рыбака ханты. Родители сумели разбудить в ребенке чувство удивления и восхищения родной природой, что впо-

следствии и проявилось в его живописных полотнах. В середине 1980-х годов появляются работы «Малый Атлым», «Октябрьское», особенно дорогие сердцу художника. В первую очередь он состоялся как хирург-профессионал, но именно живопись стала необходимой составляющей его жизни. Он пишет портреты жены, брата, матери – самых дорогих и близких людей (ил. 84). Основной темой работ художника стала родная природа (ил. 85).

В 2011 г. нам удалось организовать в г. Ханты-Мансийске выставку работ **Любови Егоровны Горячевских** (1965 г. р.), она живет в отдаленном поселке Угут Сургутского района Ханты-Мансийского автономного округа. Родилась Любовь в семье охотника-рыбака ханты Егора Наумовича Усанова. После его гибели с шести лет жила с матерью Анной Федоровной Лянтиной, сестрой и братом. Несмотря на тяготы, мама рассказывала сказки, пела песни, учила видеть красоту мира... Это дало знания о своих корнях и своем народе ханты, его фольклоре и искусстве, а вместе с этим и силы для борьбы за жизнь.

Многие годы ее тянуло к рисованию, но возможности получить художественное образование не было. Только в начале 1990-х годов художница начала делать попытки писать маслом. В первый раз взяла кисточку из косметического набора, поскольку других не было. Благодаря одобрению знакомых, соседей, друзей решила более серьезно подойти к увлечению. Так, в 1999 г. Любовь Егоровна начала участвовать в передвижных коллективных выставках. Сейчас ее работы находятся в музеях пп. Угут, Губкинский, г. Пыть-Ях и частных коллекциях. Персональные выставки состоялись в гг. Угут, Сургут, Пыть-Ях, Нефтеюганск и Ханты-Мансийск.

Любовь Горячевских работает в реалистической манере, поскольку именно через нее видит возможность более доступно говорить с миром. В ее творческом поиске можно выделить две наиболее яркие темы: природа родного края и женщины народа ханты. Родившись и выросши в окружении природы, она понимает и ценит тот дар, который по-

лучил человек. Именно поэтому с особой остротой ставит вопрос: «Как можно губить то живое, что нас окружает?». Отсюда возникают работы жанра пейзаж-проблема.

Ряд ее пейзажей носят повествовательный, лирический характер: «Все краски осени», «Заимка», «На пригреве». В картинах «Заимка», «Заводь» (ил. 86), «Пыхтеевский урий», «Старый зимник» она неспешно уводит зрителей вдоль берега реки или по тропинке. В работах «Последний ледок» (ил. 87), «Летний полдень», «Осенние костры» автор любит времена года, изменения, происходящими в природе. Особенно удачна работа «К родному зимовью» 2010 г. (ил. 88): на тонко прописанном речном пейзаже с сухим камышом и голыми деревьями пастозно написаны белые лебеди, которые начинают подниматься от земли, будто желая прорвать поверхность холста, вырваться в наше пространство. Осенние холода подгоняют их с полетом в теплые страны. Тональное спокойствие соломенных оттенков и гармоничная композиция позволяют погрузиться в раздумья о времени. В целом же можно отметить статичность пейзажей автора, зеркальные отражения в воде неба и природы, как в работах «Тишина», «Комариная заводь», делают композицию уравновешенной и симметричной относительно горизонтали.

Автор обращается к технике акварели, гуаши, масла. В ряде работ краски декоративны, но не выбиваются из общей гаммы картин. Характерно, что для «природных» работ она выбирает приближенную палитру к естественному цвету, а в картинах с сюжетом из жизни хантов краски яркие и декоративны, такой контраст объясним тем, что в жизни люди действительно предпочитают насыщенные цвета в одежде, вышивке и украшениях из бисера.

Появление женской темы в творчестве Любовь Егоровна объяснила тем, что работы других живописцев ей не нравятся, по ее мнению, художники не улавливают суть характера хантыйских женщин. Так, перед нами предстают картины «Портрет Натальи», «Ох, уж этот братик», «Хозяйка тайги» (ил. 88) с переданными портретными чертами покойной матери художницы.

Особо удаются портреты. По нашему мнению, именно через них проявляется самобытность художника-любителя Любви Горячевских. В изображаемых людях она вкладывает свое неповторимое видение и авторский почерк. Особая художественная форма, включающая композицию, цвет, фактуру живописного слоя, – передает задуманный художественный образ, порой наивный, но всегда реальный – образ человека северной природы.

Восхищает, что эта женщина, со сложной судьбой, не разучилась видеть прекрасное вокруг себя, ценить и любить жизнь, передавать свои чувства и возникающие образы через живопись.

Художник ханты из п. Казым Белоярского района Ханты-Мансийского автономного округа **Николай Леонидович Волдин** (1960–1988) для широкой аудитории стал более известен благодаря изданию «Николай Волдин. Человек Рисующий» [202]. Жизнь его оборвалась на взлете – на 27 году, и лишь спустя 9 лет в родном районе белоярцы на выставке смогли познакомиться с его работами (ил. 90, 91). Родился Николай в деревне Помут Березовского (ныне – Белоярского) района Ханты-Мансийского автономного округа, которая располагалась тогда между Юильском и поселком Верхнеказымским, в семье потомственных рыбаков и охотников Волдиных. Всего в семье было семеро детей.

Он одинаково хорошо владел искусством резьбы по дереву и кости, ажурного плетения, осваивал мастерство изготовления музыкальных инструментов. Занимался оформительскими работами. Много и с желанием рисовал на любом подручном материале акварелью, маслом, гуашью, карандашом или шариковой ручкой.

Манси, педагог, кандидат филологических наук **Светлана Селиверстовна Динисламова** (1960 г. р.) родилась в п. Сосьва Березовского района. Рисует с детства, интерес к графике проявился в годы учебы в университете им. А. И. Герцена. Сегодня работает научным сотрудником Обско-угорского института прикладных исследований и разработок в Ханты-Мансийске. Является членом Союза писателей России. Работает в техни-

ке – графика. Выставка работ «Графическая поэма Светланы Динисламовой» прошла в г. Югорске и г. Ханты-Мансийске.

К сожалению, имена ряда художников несправедливо забыты, например, мы можем назвать манси Д. Гындыбина, Семена Кузина, Анатолия и Татьяну Вадичуповых, хантов Ивана Антоновича Чучелина (1940 г. р.), Ефима Рыскина, Василия Ивановича Усанова (1945 г. р.), Гавриил Захарович Кунин (1974–2013), ханты из п. Новоаганск Нижневартовского района, больше известен как мастер по изготовлению музыкальных инструментов, но в его наследии есть живописные полотна. Информации о творчестве вышеназванных авторов круппицы.

Приходится констатировать, что у вышеназванных творцов нет учеников и последователей. Только работы мэтров на выставках могут оказывать влияние на подрастающее поколение. Прочитываем слова А. Валова: «Иногда у меня спрашивают, почему у художников, ставших известными за пределами округа, нет учеников? Они были индивидуальными личностями, а главное, все время чувствовали себя учениками, «продвигаясь вперед» ценой проб, ошибок и удач. Самобытные художники из народа были и есть, но они как-то не сразу раскрываются и замечаются» [28, с. 366].

Хочется верить, что действующие в г. Ханты-Мансийске Галерея-мастерская художника Г. С. Райшева, которая стала своеобразной лабораторией творчества Геннадия Степановича, куда могут приходиться для общения любые заинтересованные люди, Центр искусств для одаренных детей Севера и школы искусств автономного округа смогут открыть и развить те скрытые внутренние силы подрастающего поколения северной земли.

В 2003 г. Центр искусств для одаренных детей Севера получил статус государственного учреждения среднего профессионального образования. Сегодня на художественном отделении ведётся обучение по специальностям: дизайн среды, декоративно-прикладное искусство и народные промыслы (со специализациями: художественная керамика, художественный текстиль, художественная

обработка дерева). Для освоения образовательных программ в колледже применяется двухуровневая система обучения: первая ступень – основное общее образование и школа искусств, вторая – среднее профессиональное образование. А. Новиков и А. Шиль в своем исследовании говорят: «Такие специальности и специализации были сделаны не случайно. Известно, что у хантов и манси декоративное мышление развито лучше объемно-пространственного, но, несмотря на это, и в школе, и в колледже кроме дисциплин национального цикла полноценно преподаются и академические: рисунок, живопись и композиция, но методически их стараются дать так, чтобы их было легче освоить, например, живописные натюрморты не редко предлагается выполнить в декоративном решении» [129, с. 218]. Далее исследователи рассказывают о студенте ханты: «Е. Шелепов с 2005 г. ведет активную выставочную деятельность, участвует в культурных проектах и конкурсах. Его педагоги отмечают в нем незаурядный творческий потенциал и особенный почерк его работ. В его пейзажах чувствуется мимолетность мгновения, хрупкость мира: «Тропа», «Деревня», «Ветер», «Пейзаж с домом», «Вода», «Старый дом» (ил. 93), «Большой Алам», в натюрмортах внутренняя жизнь вещей: «Тарелки и стул», «Натюрморт с тыквами», «В предбаннике» и другие. Интересен, всегда гармоничен колорит в его работах, стиль самого письма – предметы словно утопают в фоне, контуры размыты, нечетки, создается ощущение мерцания воздуха вокруг них. При этом пока практически совсем отсутствует какая-либо этнографическая составляющая в его творчестве – возможно, это влияние академического образования, пока сказать трудно, потому что этот художник находится в начале своего творческого пути» [129, с. 218]. Сегодня Евгений Шелепов работает преподавателем в Детской школе искусств г. Нефтеюганска. В его творчестве проявляются национальные мотивы, как, например, в работе «Танец шамана» 2013 г., но понимание этого возможно только благодаря комментарию автора.

Художникам Севера присуща такая общая черта – близость к родному творчеству и

искреннее стремление авторов использовать все лучшее, что было и есть в народном искусстве. Об этом убедительно говорят широкое применение мажорных цветов и богатство используемых оттенков, пластичность формы и тонкость и разнообразие обработки материала, хорошо построенные композиции, изящество орнаментального ритма и удачно найденные, пусть не всегда соответствующие действительности, пропорции.

Таким образом, мы можем говорить, что национальные традиции – это не только наследие, созданное в прошлом, но и те из его завоеваний, которые живут и развиваются в современной художественной культуре.

Высшее значение искусства – развитие в людях чувства прекрасного и воспитание исторической памяти, которые на сегодняшний день происходят благодаря самородкам из числа коренных народов Севера и людям, впитавшим архаичную культуру, приехавшим на Югорскую землю.

Народное творчество неразрывно связано с историей этносов, проживающих на территории автономного округа, и несет в себе отпечаток их мировоззренческих взглядов и традиций, что ярко выражено в живописи, скульптуре, декоративно-прикладном искусстве и музыке.

Художники Севера Сибири одновременно являются носителями, исследователями и создателями культуры своего народа. В работах мастера отразили историю и культуру округа своего времени, сохранили историческую память своего народа.

Нам удалось выявить 26 имен художников и скульпторов обско-угорских народов. Ранее максимальное число озвучиваемых в публикациях имен северных мастеров дости-

гало всего 11. К сожалению, не по всем выявленным личностям мы смогли восстановить биографические сведения, но введение их имен в научный оборот уже само по себе заслуживает внимания и говорит о возможности продолжать исследование и поиски.

В частности Департаментом культуры Ханты-Мансийского автономного округа – Югры в конкурсном отборе проектов в области культуры и искусства на 2013 г. в номинации «Территория культуры» был поддержан проект «Человек рисующий», целью которого является сохранение исторической памяти через изобразительное искусство обско-угорских художников. Проект позволил выявить 43 профессиональных и самодеятельных художников из числа обских угров. Для 15 приехавших для участия в семинаре были организованы лекции по близкому для них изобразительному искусству и мастер-классы в технике акварели и гуаши кандидата исторических наук, художника-педагога, члена Союза художников России Л. А. Лара. Особенно хочется отметить работу в семинаре Виктории Сызаровой, Любови Горячевских, Игоря Потпота, Надежды Масловой, Ефима Вагатова и Анатолия Проскуракова.

По свидетельству участников, проекта подобного содержания не было более десяти лет. Этот же семинар, прошедший в течение двух дней с участием специалистов в области изобразительного искусства, позволил художникам и организаторам проанализировать художественные процессы, протекающие в Югре и России, поделиться опытом и раскрыть более широкое видение передачи фольклорного наследия народов через живопись.

2.4. Проявление художественной самобытности хантов и манси в изобразительном искусстве

Изучение событий и фактов художественной жизни Югры, мифологической составляющей жизни коренных народов Севера дает ключ к пониманию целого ряда явлений. Это становление и развитие профессионального и самодеятельного искусства среди обских угров, влияние мифопоэтического

мировоззрения на их творчество, сохранение традиций художественного наследия и влияние техногенной цивилизации на видение в области искусства. Выявление ведущих тенденций искусства хантов и манси может дать нам представление, что сохранилось в нем от прошлого художественного наследия, что и в

каком направлении изменилось, что исчезло, а что принесено нового в искусство.

Путь становления изобразительного искусства обско-угорских народов характеризует эволюцию их исторического развития. Новые виды искусства, пришедшие в 1920-е годы, – живопись и графика, а также станковая скульптура, создаваемая для эстетики, имеют глубинную связь с традиционной культурой.

Художественное видение обнаруживает себя, прежде всего, в форме, способах построения произведения искусства. Именно в приемах художественного выражения раскрывается отношение художника к модели и к действительности, не как его субъективная прихоть, а как высшая форма исторической обусловленности. Вместе с тем на пути изучения типов художественного видения в истории встает немало проблем. Так, нельзя не считаться с тем фактом, что у одного и того же народа в одну и ту же эпоху разные типы художественного видения сосуществуют.

Чувство формы, которое является центральным для понятия «художественное видение», так или иначе соприкасается с основами национального восприятия. В более широком контексте художественное видение может быть осознано как порождающий источник общекультурной ментальности эпохи [85].

Ментальность – это интеллектуально-эмоциональные особенности индивида, мысли и эмоции которого неразделимы, где мысли – диктуются культурой, а эмоции – реакция на изменения внешней среды, которая опирается на культурные ценности индивида (Mikhail V. Volchenkov). Ментальность формируется в процессе воспитания и обретения жизненного опыта. Таким образом, ментальность – это то, чем различаются индивиды, получившие воспитание в различных культурных средах.

Историк А. Я. Гуревич дает следующее определение: «Ментальность (от лат. mens, mentis «разум, ум, интеллект» – mentalités) – термин, обозначает главный предмет своего анализа: социально-психологические установки, автоматизмы и привычки сознания,

способы видения мира, представления людей, принадлежащих к той или иной социально-культурной общности. В то время как всякого рода теории, доктрины и идеологические конструкции организованы в законченные и продуманные системы, ментальности диффузны, разлиты в культуре и обыденном сознании. По большей части они не осознаются самими людьми, обладающими этим видением мира, проявляясь в их поведении и высказываниях как бы помимо их намерений и воли. Ментальности выражают не столько индивидуальные установки личности, сколько внеличную сторону общественного сознания, будучи имплицированы в языке и других знаковых системах, в обычаях, традициях и верованиях» [65]. Данное понятие характеризует и представителей обско-угорской культуры, поскольку, как мы уже говорили выше, человек, получивший представление о мире в своей культурной среде, становится не только индивидуальным ее носителем, но и носителем и транслятором коллективного сознания. Так, художник Константин Панков, студент Института народов Севера в Ленинграде, затем скульптор-резчик и график манси Петр Шешкин, художники ханты Митрофан Тебетев и Геннадий Райшев, а также другие представители народов Севера, обнаруживают в своем изобразительном творчестве ряд закономерностей, характеризующих видение культуры. Мы назовем их особенностями:

1. Панорамный тип композиции;
2. Построение композиции по горизонтали (ярусами);
3. Соединение вертикалью линий неба и земли;
4. Ритмическая орнаментальность движения в картине;
5. Декоративность колорита;
6. Использование мировоззренческих и фольклорных мотивов;
7. Этнографичность.

Раскроем обозначенные нами особенности на конкретных примерах.

Панорамный тип композиции. Панорамные композиции характерны для творчества Константина Панкова и Геннадия Райшева. Авторы раскрывают течение жизни

через так называемый «картографический прием». Автор будто наблюдает с высокой точки за происходящим. Он видит крупные (значимые) детали изображаемого мира. Для художников свойственен показ несколько «скругленной» картины. Форма шара – планеты – является ведущей в данном типе композиции. Так, перед нами предстают панно Панкова «Ловля птиц» 1936–1939, живопись Артема Гришкина «Зимовье» или работы Райшева «Ярки», «Живая земля» 2008 г. (ил. 65). Беспредельность мира Геннадием Райшевым подчеркивается еще выходом на борта подрамника изображения. Автор не применяет рамы. Весь ритм картин строится на плавных линиях. Г. И. Чугунов в статье пишет: «Если у Петрова-Водкина пространство представляло собой сферу, то у северян – половину разрезанного вдоль и несколько разогнутого цилиндра. В их работах пространство искривлялось лишь к верхним и нижним краям изображения, а середина его часто на всем протяжении от левого до правого края представляла одну плоскость. Таким образом изобразительная поверхность увеличивалась» [216, с. 8].

Построение композиции по горизонтали (ярусами). По мнению искусствоведов, в картинах и рисунках северян оказалось совершенно особенное пространство, не находящее прямых аналогий в мировом искусстве.

Членение композиции по горизонтали задает работе некую орнаментальность. В очерченных границах происходит свое развитие сюжета. Так же, как мы говорили в предыдущей черте, все пространство подчиняется плавности и открытости линий.

Знаковой в коллекции Государственного художественного музея Алтайского края является работа Геннадия Райшева «Моя земля» 1989 г. «Пространства; яркие, контрастные полосы, образующие фон. Так он мне пришел, в некотором роде жаркий. Три богатыря, сосны, родной бугорок, облака, мужики на покосе. Сейчас можно с этой работы писать картины, переведя в реалистический план. А от фона что-то останется», – пояснял автор в нашем диалоге. В картине «Живая природа» 2008 г. (ил. 66) Райшев прибегает

к более четкому делению планов, к приему укрупнения. В одной картине будто три картины: мужчины, женщины-морозки (авторское понятие) и водное пространство. То есть получаются земля, болото и вода. Мужские фигуры написаны характерно физиологии хантыйских мужчин, они узнаваемы. Справа фигура не просто человека, а, скорее всего, фигура двуликого или двухголового идола, стреляющего из лука. Каждая из женщин-морозок изображена в индивидуальном ракурсе, хотя все они как будто бы одинаковые на первый взгляд. Вверху изображена поездка на лодке, утки.

Соединение вертикалью линий неба и земли. Чаще всего композиционную вертикаль создают деревья, по выражению Н. Федоровой, «словно отмеряющие путь и соединяющие линию земли и неба» [197, с. 80].

В картинах Райшева вертикаль в виде дерева (как образ мирового древа) встречается довольно часто: «У дерева» 2008 г., «Старый кедр» 2009 г., «Осины. Космос» 2008 г. и в других произведениях. У Панкова в работе «Рыболовецкий поселок» 1936 г. (ил. 23) и «Охота» 1940 г. (ил. 25) вертикаль, соединяющая землю и небо, представлена в виде огромной осины.

Ритмическая орнаментальность движения в картине. Мы уже отметили выше, что работы северян тяготеют к орнаментальным построениям. Пространство у художника должно двигаться, иначе оно будет молчаливо-монументальным, а северным художникам свойственно его оживлять. Воздух – колышет деревья, зверь – бежит, вода – течет, человек движется, как охотник. Геннадий Чугунов делает вывод: «Ритм в различных его проявлениях стал одним из самых главных художественных средств в искусстве северян. Сам по себе этот факт чрезвычайно удивителен; способность к ритмической организации пространства свойственна лишь самым одаренным художественным натурам» [216, с. 10]. Геннадий Райшев большую роль отводит ритму в своих работах, может быть, именно поэтому неоднократно исследователи отмечали музыкальность его живописи. В 2009 г. в г. Нефтеюганске была развернута выставка Райшева «Ритмы жизни»,

как правило, автор сам дает названия персональным выставкам.

Декоративность колорита. «Цвет стал для них совершенно неотделимым элементом видения мира, познав который, многие студенты уже не хотели изобразительно мыслить вне его. Условность монохромности, свойственная карандашному рисунку, как и всякой графике, перестала их удовлетворять. С проблемой формы в изобразительном творчестве всегда бывает тесно связана проблема цвета. Северяне вообще строят форму почти исключительно с помощью цвета, никогда не моделируя объем светотенью. Плоская в сущности форма приобретает объемность исключительно организацией той или иной живописной глубины, достигаемой соотношением соседних цветов» [216, с. 11], – пишет Г. И. Чугунов.

Так, в картинах К. Панкова, Г. Райшева (ил. 60, 61), некоторых работах Ю. Гришкина цвет является не конкретно-предметным, а символично-звучащим. Красная земля в пейзаже Панкова «Рыболовецкий поселок» (ил. 23), оранжевая река в «Песнь куличка» Геннадия Райшева, желтое небо в работе «Утро над живуном» Юрия Гришкина.

Выше мы уже обращали внимание, что одной из важных и определяющих особенностей живописи северян является ее декоративность. Плоскостность формы, о которой говорилось раньше, тесно взаимосвязана с декоративностью цвета и в значительной степени ею объясняется. Такое понимание цвета влекло северян к монументальности, характерной для работ Терентьевой, Сироткина, Нотускина и особенно Панкова. Их тянуло к большим форматам, архитектурным и театрально-декоративным росписям. Необходимо подчеркнуть, что монументальный характер живописи северян закономерен, ибо вытекает из особенностей их художественного мышления [216, с. 11]. Ярким примером данного заключения сегодня является живопись Геннадия Райшева.

Использование мировоззренческих и фольклорных мотивов. Народное предметное творчество неотделимо от фольклора, это один целостный мир народной поэзии. Мифопоэтические образы, имевшие в древ-

ности магическое, ритуальное значение, со временем трансформировались, но сохранили свой эстетический смысл, художественное воплощение главных жизненных начал. Хантыйские мастера бережно передают их из поколения в поколение. Так, исследуемые нами художники переняли у своих предков не только навыки в быту, но и глубинные основы древней философии.

В данной черте Геннадий Райшев занял особое место. Он говорит: «Я знаю, на какой земле я родился, как первый солнца луч меня осветил, дал собственное зрение видеть кругом. То, что встретило меня в этой жизни, стало источником любви. Вода, трава и утки, облака, люди и их сказки. Это основа, на которую можно опереться в творчестве». Образы былинных богатырей встают перед нами в картинах «Оберегающие землю» 2007 г., «Люди из легенды» 2008 г., серии «Великие тени» 2008 г. Художник поясняет: «Они жили так давно – в древности. И их достоверно изобразить практически невозможно. Поэтому я не изображал достоверность, документальную точность не делал. Даже атрибутов документальных нет. В основном это – вымысел, образ, родившийся внутри...».

Образ шайтана, идущего по земле, в графических «Злой шайтан» 1974 г. (ил. 54), «Шайтан добрый» 1974 г. (ил. 53) и живописных вариантах «Шайтан утренний» 1973 г. (ил. 55), «Шайтан с уткой» 2008 г. и многие другие мотивы выражает Г. Райшев в своем творчестве. На наш взгляд, довольно емко выражена мысль о том, что объединяет художника Г. С. Райшева с хантыйским народом Т. А. Молдановой: «У хантов есть миф, расшифровка которого говорит о том, что эти народы вполне осознанно выбирают установку, согласно которой наиболее истинным является не сознательное получение знаний, а бессознательная мудрость. То есть они уходят вглубь той энергии, которая идет от предков. Для этого ханты практиковали ритуалы, инициации, расшифровку сновидений и многие другие приемы. Но чтобы уйти в тот мир, который непонятен и сложен, в котором один образ переходит в другой, нужно обладать большой внутренней силой, далеко не каждому это доступно. Поэтому в традици-

онной культуре существовали своеобразные столбы, которые указывали, что дальше идти нельзя. Шли только те люди, которые разбились и которым это было по силам. Геннадий Степанович Райшев как раз и является человеком, идущим таким путём» [93, с. 6]. О своем отношении к фольклору и к мифу Райшев сам сказал: «Я не знаю никаких легенд, но вдруг сам образ начинает работать не как реальность, а как-то мифологизируется... Я не знаю фольклор, я иду от предмета, от сущности вещей. Образ – это мое глубинное состояние, а незнание – как жажда вспомнить нечто, что вспоминается безотносительно к тебе и делает тебя содержательно насыщенным. Я соприкасался с творчеством народа, с бытовыми вещами народа, которые в моем представлении быстро превращаются в крылатые» [50, с. 94].

Петр Шешкин обращался к сказочному мансийскому герою Эква-пыгрись, которого воплотил в скульптуре по мотивам известной сказки Петра Ершова «Конек-Горбунок». На вытянутом вертикально многоярусном постаменте, орнаментированном анималистическим сюжетом, установлена фигура вздыбленного коня с всадником. Покрытие композиции бронзовой краской создает впечатление не мелкой пластики, а макета-задумки для большой монументальной скульптуры. Интересно, что герою автор придает черты манси.

Этнографичность. Глубокое знание физических свойств материалов позволяет достигать в изображении правдоподобности. Мы уже писали, что художники Севера хранители памяти предков, которую они передают в том числе по средствам живописи и графики.

Графическим работам Петра Шешкина характерна некая лиричность, размеренность... Мы не видим резких переходов, действие разворачивается неторопливо и естественно. В каталоге областной выставки сельских самодеятельных художников 1973 г. опубликованы две графические работы «Мастерица» и «На охоту». В обеих этнографически передана точность изображаемого – мансийская женщина делает берестяной орнаментированный туесок; охотни-

ки преодолевают путь на лыжах, помогают собакам тянуть нарты. Обе композиции вытянуты по горизонтали, рисунок выполнен четкой линией, можно сказать, что исполнен с фотографической точностью.

В художественном фонде автономного учреждения Ханты-Мансийского автономного округа – Югры «Творческое объединение «Культура» на сегодняшний день находится самое большое собрание работ самодеятельного мансийского мастера Петра Ефимовича Шешкина. Оно включает в себя 35 скульптур, 7 графических работ и 4 изделия из бересты. Круглая скульптура малых форм, вырезанная из осины или березы, представляет традиции и быт обских угров: «Строганина», «Оленевод», «На перевесе», «За разделкой оленя» (ил. 37), «Бельчатник», «Ловля оленя» (ил. 36), «За разделкой рыбы». В каждой мастер из Ломбовожа до деталей прорабатывает образ.

В 1980-е годы Митрофан Тебетев продолжал работу над темой родной деревни Лохтоткурта, поясняя это так: «Раньше ведь до меня никто не писал быт среднеобских ханты». Наиболее полно традиционный быт запечатлен в картине «Усадьба. Обские ханты» (ил. 30). Подробно этнографически, по-особому «рукотворно», автор воссоздает предметную среду с характерными типами построек, выразительными фигурами. По мнению искусствоведа Н. Федоровой, «в произведениях лохтоткуртской серии складывается авторский тип картины. Картины-воспоминания передают состояние реальной жизни в словно остановленном потоке «длющегося» времени. Автор не однажды отмечает, что его картины открываются зрителю при внимательном неспешном «прочтении». Действительно, за простотой сюжетов и реалистичностью изображений в произведениях народного бытового жанра обнаруживаются глубокие, сложные образы и точные композиционные формулы. Они не прочтываются сразу; хотя для человека открытого, чувствующего интуитивно, воспринимаются» [176, с. 26].

В картине 1988 г. Тебетев показал быт среднеобского ханты XIX века (ил. 32). Митрофан Алексеевич дает комментарий: «Вы-

полнил пять незаконченных карандашных эскизов – похоже, что изучал быт хантской семьи. Изобразив в углу избы чувал, я даю понять зрителю, что ханты в прошлые века не делали кирпич для печи. Широкие нары – для сна всей семьи, над ними – онтып (люлька) для новорожденного ребенка. В избе есть большой сундук, для сидения стоят в разных местах скамейки. На стене у входной двери нередко можно увидеть хомут и сбрую – среднеобские ханты “лошадные”». Художнику свойственны натурализм и точная передача описания среды и человека.

Геннадий Райшев художественно обобщает свое этническое видение русских и обско-угорских народов, но категорически не приемлет, когда его относят к этнографам. «Я абсолютно не этнограф, я от этого очень далёк, дальше чем те, которые занимаются впрямую этнографией. А я этим не занимаюсь вообще. Но мне это постоянно приклеивают, потому что не знают, как меня ещё обозначить, поэтому и обозначают как хантский художник или этнический какой-нибудь. Мы своеобразны не тем, что относимся к какому-то этносу, а тем, как мы воспринимаем любой этнос, любое состояние...». Несмотря на отрицание автором этнической принадлежности, искусствоведы, работающие в Галерее-мастерской его имени, говорят, что посетители (в зависимости от своей этнической и социальной принадлежности) выставок не всегда самостоятельно понимают содержательную часть работ, что неудивительно, ведь Г. С. Райшев довольно сложный художник, и необходим искусствовед-экскурсовод для ввода в изобразительное пространство его работ, особенно русского человека. Представители хантов и манси, наоборот, даже сами начинают объяснять глубину заложенного в произведении. Близость к природе, к собственной культуре дает людям знания, воспринятые на интуитивном уровне, и возможность применять их при встрече с тем, что находится в одном контексте с их мышлением.

Двигаясь от типа культуры, Райшев уже подчеркивает этнические различия. В его работах нет детальных проработок, фотографичности, но сам образ говорит, что перед

нами, например, человек народа ханты, как в работе «Николай Песиков – весёлый человек» 2009 г. (ил. 67). Человек – не на первом плане, он будто находится внутри природы, в свете, поэтому он изображён частично, но мы его воспринимаем цельно. Художник выделяет частично детали, детали начинают нас вести, и всё пространство и человек в нем образуются. Этот человек имеет национальные черты, и это подчеркнуто. Причёска тоже соответствует хантскому человеку. Его малица находится в разлёте. Очень хорошо изображены ножны и медные позеленелые бляшки ремня. Это ритм бегущего человека, ритм природы в виде ярких пятен и света.

Неотъемлемое качество искусства северян – цельность и единство изобразительной поверхности. Работе всегда свойственна одна фактура, и лишь ее градациями решаются поверхности предметов.

В предыдущем параграфе мы уже обращались к творчеству и произведениям вышеназванных художников. Каждому автору присуще собственное художественное видение, свой круг тем и созданное ими наследие огромно. Говоря об общности, следует сказать, что для художников характерно обращение к местному материалу. Все выбранные нами авторы уроженцы Югорской земли, их предками были рыбаки и охотники, время, в которое они жили и создавали свои работы, приблизительно одинаково. В связи с этим у исследуемых нами художников можно выделить общие темы в изобразительном искусстве:

1. Образ вселенной;
2. Время (образ реки);
3. Природа и человек (гармония / противоборство);
4. Изображение животных;
5. Традиционный праздник обских угров.

Образ вселенной. Геннадий Райшев – художник, обладающий пространственным мышлением, решающий задачи, возникающие из взаимоотношений времени и пространства на плоскости холста. В его работах воплощаются образы и состояния, идущие от мифологии, природы и человека, земли и

неба, мира и космоса. «А величие неба и космоса делает пространство безмерным. Космос – это удивление... Безмерностью высоты... Отразить это в картине вообще-то задача мало выполнимая. Нужно видеть Космос, то есть нужно видеть больше пространства... Нужно чувствовать, в какой связи предмет должен находиться с пространством. А у меня есть начало и направление движения к какому-то концу, который в конечном счёте также является началом. Поэтому космос у меня гармоничен и бесконечен, не вызывает мистического или страшного ощущения... Показан как бесконечное движение... Как состояние перемен... Как перемещение от начала к концу и от конца к началу...» [95, с. 62] – рассказывает мастер.

В картине «Родной бугорок. Космос» 2008 г. (ил. 64) мы видим сферически переданный земной шар и космическое пространство; расположенные в этих двух плоскостях визуальные объекты дают представление о масштабности композиционного замысла, именно через него автор входит сам и впускает смотрящего в мир космоса. Его ритм захватывает, словно музыка, воспринимаемая на интуитивном уровне.

Мотив родного бугорка нередко встречается в картинах Геннадия Степановича (ил. 65). «В который раз я пишу этот бугорок, – комментирует художник, – потому что каждый раз приходит новое ощущение цвета, новое решение, которое заключается в том, что цвет находится отдельно от предметной изобразительности и соединяются они только в нашем воображении» [94, с. 54].

Соединяет ультрамарин космоса с вписанными в него черными движущимися камнями и серо-теневой поверхностью земного шара, казалось бы, с простым пейзажным сюжетом, который составляют монументальные ёлки, домик и заборчик, именно такими, какими они остались в детских воспоминаниях. Через полосу света, которая вносит определенное ритмическое состояние в картину, соединяются две манящие стихии.

Художник в своем творчестве создает собственный мир, мир образов, наполненных глубочайшего значения, одушевленный мудростью мир, который включает в себя

настолько безграничные пространства, что созерцателю требуется не одна встреча для понимания и углубления.

Время (образ реки). Пространство северян является текучим. Линия течет будто река. В работах Юрия Гришкина водной среде отведена ведущая роль. Многоплановая композиция картины «Осенние пороги» 2000 г. (ил. 80) лирична и созерцательна; колорит неярок, спокоен, что рассказывает о последних теплых днях осени в лесу и скором замирании течения реки на долгую северную зиму.

Дотаивающие на весеннем солнце льдинки в работе «Последний лед Лыхмы» 1999–2001 гг. (ил. 81), огибая торчащие в середине реки бревна, размеренно уплывают за поворот русла. Колорит работы декоративно ярок, несмотря на только начинающееся пробуждение природы.

В картине Геннадия Райшева «Половодье» 2008 г. синие линии рек обхватывают поверхность земного шара, наполняют среду вплоть до слияния с небом. «Речное пространство» композиций Райшева стало первоосновой его пространственно-ритмических построений. Поиски художника окрашиваются яркими ощущениями, связанными с детством, проведенным на берегах Оби и ее притоков. Найденную им универсальную систему, родственную фольклорно-орнаментальной, он наполняет всевозможными формами жизни, делая постоянные открытия. Речное пространство сменяется лесным, взаимосвязывается с небесным, выходя на мифологическое и собираясь в единое архитектурное целое. Художник структурирует мир, видит его во взаимосвязях, не теряя при этом «предмета», слитного с природой и человеком» [170]. Так, в графической работе «Стойбище» 1972 г. (ил. 49) Геннадия Райшева и в картине «Рыболовецкий поселок» 1936 г. (ил. 23) Константина Панкова художники не только показывают реку, они передают, что именно на их земле происходит слияние двух крупных рек нашей страны – Оби и Иртыша.

В картинах 1980-х годов Митрофана Тебетева река – важная составляющая, с ней, можно сказать, связано понятие простора.

Природа и человек (гармония / противоборство). Человек и природа, искусство и природа веками жили в единстве. Природа будила воображение, оттачивала формируемое в процессе труда чувство красоты. Обращение к теме природы является фундаментальным в творчестве обских угров. Выросшие в непосредственной близости, люди знают и ее гармонию, и ее разрушительную силу.

Искусствовед Александр Валов после посещения в 1996 году семинара и выставки в г. Белоярске отметил пейзажи жителя деревни Тугияны – Юрия Гришкина: «Они в общем-то по художественному уровню не отличались от других. Но его видение природы как-то заинтересовало меня. Он написал автобиографию, потом прислал письмо, спрашивая совета, потом в Тюмень приехал сам, но без работ, а потому разговор состоялся общий. Я посоветовал воспринимать природу, прислушиваясь к своему внутреннему голосу, не надеясь на какой-то особый результат: природу пишут все» [28, с. 368]. Но в дальнейшем искусствовед убедился, что Юрий смог найти собственное видение природы. Помимо созерцательных пейзажей Юрий Гришкин обращается и к животрепещущей теме цивилизации и человека. Так, в картинах «Два мира» и «Тревога» (ил. 82, 83) он показывает спокойный мир природы хантов и пришлую разрушительную эру техники. Символично, что в плоскость, где он передает мир техногенной системы, даже не помещена фигура человека; а только нефть-вышки, заводы и корабли, хозяева этого пространства.

Геннадий Райшев говорит: «Природа всемогуща, полна, многогранна. Художник же ограничен в изобразительных средствах. Но есть одно средство – это обобщение: то есть брать от природы самое существенное, значимое и таким образом приближающее к сущному, к символу, к знаку. Но здесь подстерегает другая беда – схематизм. Как этого избежать – и есть работа художника. Большая работа. От изображения вида до вымысла, до абстрагирования – вот поле деятельности художника».

Г. И. Чугунов подчеркивает: «Впрочем, сказать с полной убежденностью, что северяне писали строго достоверные пейзажи, едва ли можно. Разумеется, если в пейзаже, который они вспоминали, были горы, лес, река, то они появлялись и в картине, но все же существенно различались в деталях. Лес могли изобразить, точнее, обозначить несколькими деревьями, причем расположение их всегда отличается строгой построенностью, что сравнительно редко увидишь в природе. Очертания озер и рек в картинах слишком правильны в сочетании с другими элементами пейзажа, чтобы быть природно-естественными. Вероятно, северяне, подчиняясь художественному импульсу, изменяли подробности действительного пейзажа, который писали. Это понятно еще и потому, что они вспоминали уже не данный, реальный природный вид, а сложившийся образ. Вот в чем заключается разгадка документальности их картин и одновременно явных отклонений от конкретного пейзажа. Северяне создавали вполне документальные, по их понятиям, пейзажи и решительно возражали против попыток упрекнуть их в излишнем воображении. Они были правы, ибо могли рисовать только то, что видели. Во многих картинах изображения людей вовсе не обязательны, их может и не быть. Человек для северян – не царь природы, а лишь ее звено, поэтому он становится рядовым (или родовым) элементом пейзажа» [216, с. 11].

Изображение животных. Люди и звери, рыбы и птицы, деревья и реки, горы и озера находятся в нерасторжимом единстве и составляют величественный образ прекрасной земли, который и является сущностью живописного творчества северян. «Люди и звери на полотнах северян всегда выражали конкретный образ, свойственный природе этого пейзажа, его географии, времени года. Особенно тщательно северяне изображали оленя. Без него невозможна жизнь на Севере. Олень «вообще» для них не существовал, это было слишком абстрактное понятие, по их рисункам северный житель легко мог определить пол оленя, возраст, нрав и даже национальность рисовавшего. Нам это сделать трудно не только по отношению к оле-

ням, но и к людям северных народностей, которые долго кажутся „все на одно лицо”» [216, с. 11], – приводит пример Чугунов.

«Олень – лучший человек», – говорит хантыйская сказительница Мария Волдина (Вагатова). Образ оленя и сегодня остается одним из самых ярких в творчестве северных художников: «Олени» (ил. 68) Артема Гришкина, «Белый олень» (ил. 79) Юрия Гришкина, Петр Шешкин виртуозно владел пластикой, например, это представлено в работе «Ловля оленя» (ил. 36). Николая Канева называли «оленьим скульптором» (ил. 92): «Вся жизнь моего отца, его предков прошла рядом с оленями, я в детстве повидал столько оленей, сколько современный городской мальчишка автомобилей не видел, окончил зооветеринарный техникум, работал директором оленеводческого совхоза, сам не раз усмирял этих красивых животных».

Геннадий Райшев неоднократно обращался к их изображению: например, в полотнах «Ритмы оленьего бега» 1969 г. (ил. 50), «Человек. Олень» 2008 г. Красота оленя давала художникам богатые возможности для разнообразных интерпретаций его изображения.

Для народов Обского Севера олень является не только символом бережного отношения к природе, а также эстетическим объектом и образом, участвующим в сакральных действиях. Олени – образ жизни, судьба человека Севера.

Традиционный праздник обских угров. Веками в хантыйском народном творчестве отрабатывался свой образ мира, свои орнаментальные мотивы и композиции, свои художественные принципы. В них выражались нравственные и эстетические идеалы хантов. Тесно связанное с бытом, народное искусство развивалось не только в единстве с трудом, но и с праздниками – как одной из важных форм народной культуры.

Еще в 1973 г., вслед за «Лохтоткуртом», М. А. Тебетев приступил к известной ныне картине «Хантыйский праздник» 1975 г. (ил. 28), но о древнем празднике «медвежьих плясок» говорить было не принято. Одним из первых в обществе художник, вместе с исследователями культуры обских угров, обра-

тился к этой теме. «Медвежья пляска», или «Медвежьи игрища», – праздник, который проводится после добычи медведя. В него входит целый комплекс обрядов, связанных с охотой на медведя. «Появление картины «Хантыйский праздник» даже для специалистов было откровением, – признается в статье того времени исследователь творчества художника А. А. Валов. – Будто раздвинулся занавес на сцене, и воскресло минувшее – темпераментная пляска нарядно одетых людей... Так, обратившись к неиссякаемому потоку творчества – фольклору, Митрофан Алексеевич вступил как бы в новый этап своей художественной биографии. Манера письма стала свободной, раскованной, декоративной. Творческий успех художника был замечен общественностью. Картина «Хантыйский праздник» экспонировалась в Англии, теперь она хранится в Государственном историческом музее» [176].

Сам Митрофан Алексеевич дважды был на медвежьем празднике. Так, в картине «Медвежьи пляски среднеобских хантов» 1999 г. в центре изображен танцующий ребенок, а на первый план выдвинут уже опытный взрослый танцор. И тот, и другой обладают чертами автопортрета.

К теме «Медвежьи игрища» (ил. 70) обращается Артем Григорьевич Гришкин, наивно, но с подчеркнутой этнографичностью показывая одну из сценок праздника. По работам А. Гришкина можно восстановить и предысторию данного события «Охота на медведя» (ил. 71).

В празднике отражено (а через него воспроизводится в каждом поколении хантов) традиционное мировоззрение, их представления о Вселенной, ее горизонтальной и вертикальной моделях, духах Верхнего, Среднего и Нижнего миров. Интересны его данные о том, что после проведения медвежьего праздника медведь становится духом-охранителем семьи или рода охотника, убившего медведя [116]. Привлекают внимание графические работы Геннадия Райшева «Медвежий праздник» (ил. 52) из личного архива З. П. Соколовой и «Медвежье игрище» 1968 г. (ил. 51), опубликованы в книге мансийского автора Ювана Шесталова

«Песнь последнего лебедя». Примечательно, что в живописных экспериментах Райшев не пишет полотно по этой теме.

Нельзя не сказать, что кроме «Медвежьего праздника» и изредка «Дня оленеводов» художники не обращаются к другим, не менее интересным событиям, таким как «Вороний день», «Обряд угощения луны» или «Праздник облака».

На основе вышесказанного можно выделить особенности развития обско-угорских художников:

1. Путь саморазвития в искусстве;
2. Связь с ритуально-мифологическим коллективным сознанием;
3. Передача родового знания через искусство;
4. Обращение к воспоминаниям детства;
5. Жизненность и философичность сюжетов работ.

Так, художники Гришкины, Райшев и Тебетев, скульпторы Шешкин и Канев методом проб и ошибок пришли к собственному изобразительному языку. Их изобразительная система гибкая и саморазвивающаяся. Воспоминания детства являются для худож-

ников кладезем сюжетов, о чем все авторы рассказывали в интервью. Важным является не только самовыражение через искусство, но и рассказ о своем народе, о его судьбе и особенностях. Работы наполнены живыми, движущимися образами. Сформированные творческие индивидуальности несли в своем творчестве коллективное сознание.

Сегодня из названных нами в данном параграфе художников в живых только Геннадий Райшев. Именно его имя относится к категории художников, с которыми связывается возрождение национальной культуры, открытие новых путей в искусстве.

Таким образом, нами выявлены общности мотивов, ведущие темы в изобразительном искусстве, общность колористических разработок и влияние культуры предков на изобразительно-образный язык творчества. Не все мастера стремятся подчеркнуть свою этническую принадлежность, но каждый из авторов закладывает основы сохранения «мифопоэтической картины мира» и «исторической памяти», а также многовековые познания в сфере национального орнамента и декоративно-прикладного искусства.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В результате проведенного исследования мы пришли к следующим выводам:

1. В процессе становления и развития художественной жизни Обского Севера можно выделить пять этапов:

I. Вторая половина XIX в. – 1910-е гг. представляют собой довольно раздробленный феномен, определяются довольно мирной политикой в отношении Западной Сибири и населяющих её аборигенов. Процессы «обрусения» хантов и манси особенно интенсивно проходили в XVIII–XX вв. на реках Иртыш, Обь, Конда. Художественное творчество манси и хантов отмечено чертами взаимовлияния и взаимозаимствования. Вместе с тем каждый из народов Обского Севера создал и сумел сохранить в своем изобразительном искусстве самобытное начало и характерное своеобразие, определяющие неповторимость их национального облика. Для художественной жизни этого периода характерны обращения к выделенным искусствоведам и этнографом С. В. Ивановым тематическим видам изображений у народов угорской группы: картинное письмо (пиктография); родовые и семейные знаки; изображения на изделиях из бересты, меха и ровдуги; татуировка; изображения религиозного содержания, преимущественно на культовых предметах. Ряд видов сегодня утратил свое значение. Между мужчиной и женщиной существовало разделение как бытового, так и художественного труда.

Наибольшее развитие получил орнамент, в котором частично сохранились изображения животных, большей частью стилизованных. Большинство известных сюжетных рисунков XIX – начала XX в. относится к числу бытовых. Явления природы, флора и фауна, а также сам человек, являлись основной темой изображений.

Мы считаем, что у народов Обского Севера уже в середине XIX – начале XX в. сложилось собственное узнаваемое направление в искусстве.

II. 1920–1940-е гг.

Решение вопроса об образовании, в том числе и художественном, коренных народов

Севера становится важной заботой Советской власти. Для устранения так называемой «отсталости» народностей была разработана и внедрена целая система мероприятий, способствующих быстрому подъему экономики и культуры до уровня «передовых» народов страны.

С конца 1920-х гг. художественная жизнь северных народов берет два вектора развития: первый – на своей Югорской земле; второй – в столичной среде именитых художников, связанный с Институтом народов Севера в Ленинграде.

Студенты-северяне обращаются к новым приемам, новой технике, а в ряде случаев и к новым материалам в изобразительном искусстве. Появление живописи, графики и книжной иллюстрации говорит о том, что эти виды приобретают самостоятельное значение, отделяясь от бытовой вещи, с которой они теснейшим образом были связаны на протяжении многих столетий. Одной из самых ярких творческих личностей становится Константин Панков, возможно, в силу сохранившегося наследия.

В Остяко-Вогульском национальном округе также происходят перемены. В 1932 году в г. Ханты-Мансийске открыто педагогическое училище, в общий курс занятий включено рисование, также работает кружок изобразительного искусства.

В годы Великой Отечественной войны большинство преподавателей и студентов Института народов Севера и педагогического училища Остяко-Вогульска сражались на фронте.

III. 1950–1960-е гг.

В послевоенные годы основные перемены в экономической жизни Югры в первую очередь были связаны с разведкой и освоением месторождений нефти и газа. Занятия в региональных и столичных учреждениях возобновились.

В июле 1957 года в г. Ханты-Мансийске создан Окружной Дом народного творчества. Это учреждение становится объединяющим звеном мастеров декоративно-прикладного искусства и самодеятельных художников.

Студия изобразительного искусства под руководством М. Е. Бронникова в эти годы развивается в духе самодеятельного искусства того времени.

IV. 1960–1990-е гг.

Художественное и выставочное движение в округе начинает носить системный характер. Наряду с работами мастеров декоративно-прикладного искусства на выставках появляются графические, живописные и скульптурные работы. Тем не менее изначально в прессе отмечают недостаточность картин, которые отражают жизнь и быт хантов и манси. Так, наряду с русскими живописцами проявляют себя обско-угорские мастера Петр Шешкин, Николай Канев, Геннадий Хартаганов, Митрофан Тебетев, Ефим Рыскин и другие. Данных мастеров причисляют к кругу «наивных». В 1970-х годах в Югре проводятся выставки художника Геннадия Райшева, которого считают продолжателем прерванных начинаний Панкова. Именно с его именем связывают возрождение национальной культуры, открытие новых путей в искусстве.

V. 1990–2010-е гг.

В 1993 г. Ханты-Мансийский автономный округ становится полноправным субъектом Российской Федерации.

В 1996 году создается первая общественная организация художников – «Художники Югры» – с организацией действующей окружной выставки «Югра художественная»; периодичность проведения выставок один раз в два года. Движение этнофутуристов не сложилось на Югорской земле в такой мере, как оно представлено на других финно-угорских территориях.

2. Художественная жизнь Югры развивалась в условиях, характерных для России и Сибирского региона, но имела ряд существенных специфических особенностей, а именно: отдаленность от культурных центров, что позволило сохраниться самобытности в способах передачи мировоззрения, но при этом мы увидели влияние пришлого населения, что дало возможность в 1930-х гг. освоить технику живописи и графики.

3. Удалось выявить тридцать семь имен художников и скульпторов обско-угорских

народов. Ранее максимальное число озвучиваемых в публикациях имен северных мастеров достигало одиннадцати. Не по всем личностям мы смогли восстановить биографические сведения, введение их имен в научный оборот уже само по себе заслуживает внимания и говорит о возможности продолжать исследование и поиски. Наиболее подробно изучены творческие биографии художников К. Л. Панкова, П. Е. Шешкина, М. А. Тебетева, А. Г. Гришкина, Ю. Г. Гришкина, Г. С. Райшева, Л. Е. Горячевских и других, определена их роль в общественной и культурной жизни автономного округа.

4. Роль творческой личности в формировании социокультурной среды, в углублении и совершенствовании содержания художественной жизни Севера Сибири в исследуемый период представляется определяющей. Так, созданная в Ханты-Мансийске Галерея-мастерская художника Г. С. Райшева представляет собой важный региональный компонент культуры.

5. В условиях сибирской провинции деятельность художника (творческой личности) носила универсальный характер, играла огромную роль в становлении и развитии изобразительного искусства Югры. Сейчас представители искусства из числа коренных малочисленных народов Севера становятся не только «хранителями» своей этнической культуры, но и своеобразной «рекламой» административных районов автономного округа.

6. Развитие художественной жизни обских угров направлено на сохранение самобытности национальной культуры и «исторической памяти» и основано на ключевом взаимодействии человека и окружающей природы.

7. Говоря о проявлении мифологической картины мира обских угров в изобразительном искусстве, мы отмечаем, что особенность культуры обско-угорских народов связана с мифопоэтическим мышлением и использованием архетипов в творчестве.

8. На основе анализа живописных, графических и скульптурных произведений определены художественные особенности и темы в изобразительном искусстве, харак-

терные для обских угров. Также выявлены особенности развития обско-угорских художников, что позволит выделять изучаемый нами этнос в условиях регионального развития искусства.

9. Деятельность мастеров-северян, где бы они ни жили, примечательна не только создаваемыми произведениями искусства и предметами быта, но и общественной значимостью их творчества. Открывая красоту и

уникальность созданных ими предметов, они воспитывают у людей уважительное отношение к традициям и современным ценностям и, конечно, учат понимать всеобъемлющий мир древних образов.

10. Тема особенностей развития изобразительного искусства обско-угорских народов второй половины XIX – XXI в. является фундаментальной, в связи с этим исследование может быть продолжено и углублено.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеева Е. А. Семантические особенности лексики, связанной с обозначением объектов культурной символики: дисс. канд. филол. наук. – Саратов, 2001. – 217 с.
2. Алексеева Л. В. Опыт решения проблем социокультурного развития региона на начальном этапе советизации Севера Западной Сибири (1920–1941 гг.) // Гуманитарные науки Югории: Сборник научных трудов. – Вып. 4. – Ханты-Мансийск: Полиграфист, 2005. – 268 с.
3. Алексеева Л. В. Социокультурная политика советской власти на Обь-Иртышском Севере в 1920–1941 гг.: приоритеты, формы осуществления и результаты. – Екатеринбург, 2003.
4. Аникин В. П. О специфических особенностях народного творчества // Советская этнография. – 1953. – № 4. – С. 80–87.
5. Аполлон: Изобразительное и декоративное искусство. Архитектура: Терминологический словарь / Под общ. ред. А. Н. Кантора. – М.: Эллис Лак, 1997. – 735 с.
6. Банников В. Н. Особенности художественного пространства Ханты-Мансийского автономного округа – Югры // Искусство в современном мире: материалы первой научно-практической конференции. Посвящена 70-летию юбилею Г. С. Райшева и 75-й годовщине со дня образования Ханты-Мансийского автономного округа – Югры (7 декабря 2004 года) / Под. ред. Л. Г. Лазаревой. – Ханты-Мансийск: Полиграфист, 2005. – С. 48–58.
7. Банников В. Н. Этнофутуристическое движение в Югре: Манифест этнофутуризма // Вопросы культурологии. – 2008. – № 1. – С. 61–64.
8. Бауло А. В., Гемуев И. Н., Люцидарская А. А., Сагалаев А. М., Соколова З. П., Солдатова Г. Е. Мифология манси // Энциклопедия уральских мифологий. Т. 2. – Новосибирск: Изд-во Ин-та археологии и этнографии СО РАН, 2001. – 196 с.
9. Бахлыков Петр Семенович: Неопубликованные и малоизвестные страницы творчества. – Тюмень: Издательство Ю. Мандрики, 2000. – 144 с.: ил. 25 с.
10. Белобородов В. К. Самоцвет в простой оправе // Новости Югры. – 1995. – 29 июня. – Прил.: С. 4.
11. Белобородов В. К. Сосьвинская памятка // Мы дети твои. – Новосибирск, 1987. – С. 281–287.
12. Белобородов В. К. Шаховы в Березове. След рода в истории города / В. К. Белобородов // Славянский ход 1991–2002. Материалы и исследования. Вып. 1. – Сургут – Ханты-Мансийск, 2004. – С. 50–66, 67–71.
13. Беляева Г. Г. Дискуссия из двух углов (понятие «народное искусство» и его интерпретация на страницах книги Н. Н. Федоровой «Северный изобразительный стиль. Константин Панков. 20–30-е годы») // Сборник научных трудов Омского музея изобразительных искусств им. М. А. Врубеля. – Омск, 2009. – С. 155–157.
14. Бернштейн Б. М. Кризис искусствознания и институциональный подход // Советское искусствознание. – Вып. 27. – М., 1991. – С. 269–297.
15. Богемская К. Г. Изобразительное и декоративно-прикладное искусство // Самодеятельное художественное творчество в СССР. 1917–1990. Очерки истории. В 3-х т. – СПб., 2000.
16. Богемская К. Г. Понять примитив. Самодеятельное, наивное и аутсайдерское искусство в XX веке. – СПб., 2001. – 185 с.
17. Богемская К. Г. Примитив в искусстве. Грани проблемы / ред.-сост. К. Г. Богемская. – М.: Российский институт искусствознания, 1992. – 228 с.
18. Богуславская И. Я. О некоторых понятиях и терминах в применении к народному искусству // Научные чтения памяти В. М. Василенко. Вып. 1. – М., 1997. – С. 11.
19. Болотов И. Живопись малочисленных народов Российского Севера // Югра. – № 6. –

- С. 10–15.
20. Большева К. А. Стилиевые основы композиций панно Н. Шахова из коллекции МАЭ // Сборник Музея Антропологии и Этнографии Х. Изд. Академии Наук СССР. – М., Л., 1954. – С. 34–38.
 21. Борко Т. И. Некоторые пути и задачи изучения искусства народов Севера // Проблемы культурогенеза и культурное наследие. Материалы к конференции. Часть I. – СПб., 1993. – С. 74–78.
 22. Бронников М. Искусство принадлежит народу // Ленинская правда. – 1981. – 28 мая.
 23. Бронников М. Выставка самодеятельных художников // Ленинская правда. – 1973. – 28 февр.
 24. Бронников М. И кистью, и резцом [IX окр. выст. изобразительного и прикладного искусства, на которой представлены работы М. Тебетева, П. Бахлыкова, М. Климова, Д. Змановского, П. Шешкина] / Ленинская правда. – 1976. – 3 февр.
 25. Буденкова Е. В. Коммуникативный потенциал локальной и региональной культур: факторы формирования и развития. – Омск: Изд-во ОмГУ. – С. 214–219.
 26. Вагнер Г. К. О единой теории народного искусства // Декоративное искусство СССР. – 1973. – № 9. – С. 28.
 27. Вагнер Г. К. О соотношении народного и самодеятельного искусства // Проблемы народного искусства. – 1982. – С. 46–55.
 28. Валов А. А. Художники-первопроходцы, их последователи / Сост. В. Куриков // Атлас-путеводитель. 1930–2005 гг. – Сургут: ООО «Рекламно-издательский центр «Зебра», 2005. – С. 358–366.
 29. Валов А. А. В Москве, на всероссийской выставке: О скульптуре П. Шешкина, представленной на всероссийской выставке // Тюменская правда. – 1973. – 15 нояб.
 30. Валов А. А. Самоцветы Севера // Тюменская правда. – 1970. – 6 окт.
 31. Валов А. А. Умелец из Ломбовожа // Альманах писателей Югры «Эринтур». Вып. № 3. – 1998. – С. 319–325.
 32. Ванштейн С. И. Этноискусствознание // СЭПИТ. Вып. 2. – М., 1988. – С. 103–104.
 33. Вдовин И. С. В сегодня, минувя века. Социально-политический очерк // Радуга на снегу: Культура, традиционное и современное искусство народов советского Крайнего Севера: Сб. ст. – М.: Мол. гвардия, 1972. – С. 5–40.
 34. Вернадский В. И. Избр. соч.: В 6 т. Т. V.: Биосфера. – М.; Л., 1960.
 35. Верования и мировоззрение народов ханты и манси [Электронный ресурс] // Библиофонд. – URL: <http://www.bibliofond.ru/view.aspx?id=78126>
 36. Винцене Керези А. Образ коня у финно-угорских народов Волго-Камья и Зауралья: автореф. дис. ... канд. ист. наук. – М., 1987.
 37. Витсен Н. Северная и Восточная Тартария. – Европейский дом, 2010 [Электронный ресурс].
 38. Власов В. Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства: В 10 т. – СПб.: Азбука-классика, 2007. – С. 542.
 39. Вокуев Н. Художник Панков // Югра. – № 7. – 1996. – С. 6.
 40. Володин М. В залах картинной галереи мастера с берегов Оби // Ленинская правда. – 1977. – 16 октября.
 41. Воскобойников М. Дыхание Севера // Сибирские огни. – 1976. – № 5. – С. 149–150.
 42. Выставка изобразительного и прикладного искусства: [Открыта в дни I окружного фестиваля] // Знамя коммунизма. – 1957. – 12 июня.
 43. Габышева А. Л. Народное и декоративно-прикладное искусство // Национальный художественный музей Республики Саха (Якутия). – Якутск: Сахаполиграфиздат, 2001. – 340 с.
 44. Гемуев И. Н. Мировоззрение манси. Дом и Космос. – Новосибирск: Наука, 1990. – 232 с.

45. Гемуев И. Н., Бауло А. В. Небесный всадник. Жертвенные покрывала манси и хантов. – Новосибирск: Изд-во ИАЭТ СО РАН, 2001.
46. Гемуев И. Н., Бауло А. В. Святилища манси верховьев Северной Сосьвы. – Новосибирск: Изд-во ИАЭТ СО РАН, 1999. – 240 с.
47. Гемуев И. Н., Сагалаев А. М. Религия народа манси. Культурные места XIX – нач. XX в. – Новосибирск, 1986. – 192 с.
48. Геннадий Райшев. Графика / Проект, сост., вступ. статья Г. В. Голынец; Пр-во Ханты-Мансийск. авт. окр. – Югры; Деп. по вопр. малочислен. народов Севера; РАХ. – Екатеринбург: Пакрус, 2004. – 344 с.: ил.
49. Геннадий Райшев. Графика. Альбом / Составитель и автор вступительной статьи Г. В. Голынец. – Екатеринбург, 2004. – 344 с.
50. Геннадий Райшев. Живопись. Графика / Сост. Н. Н. Федорова; научн. ред. Ю. Я. Герчук. – М.: Изд. журнала «Наше наследие», 1998. – 142 с.: ил.
51. Герчук Ю. Я. Хантыйские легенды // Компаньонъ. – 2004. – № 1. – С. 62–64.
52. Глухих А. С. Выставка. Это хорошо [Выст. изделий прикладного искусства, картин самодеятельных художников] // Ленинская правда. – 1964. – 20 дек.
53. Гоголев К. Н. Мировая художественная культура. Универсальный словарь-справочник от А до Я. – М.: Фирма МХК, 2000. – С. 108–109.
54. Головнев А. В. Говорящие культуры: традиции самодийцев и угров. – Екатеринбург: УрФО РАН, 1995. – 607 с.
55. Голынец Г. В. Графика: путь исканий и экспериментов // Геннадий Райшев. Графика. – Екатеринбург: Пакрус, 2004. – С. 6–10.
56. Голынец Г. В. Певец Севера Геннадий Райшев // УрФО. – Ноябрь-декабрь 2005. – С. 106–109.
57. Гондатти Н. Л. Культ медведя у народов Северо-Западной Сибири. – М., 1888. – 87 с.
58. Гончаров С. А., Набок И. Л., Петров А. А., Таксами Ч. М. (Санкт-Петербург). Институт народов Севера РГПН им. А. И. Герцена как центр подготовки педагогических кадров для Севера, Сибири и Дальнего Востока: история и современное состояние // Роль этноса. Образование и проблемы межэтнической коммуникации. Материалы IV научно-практической конференции (Санкт-Петербург, 17–20 апреля 2002 г.) / Под науч. ред. Л. И. Набока. – СПб.: Астерион, 2002. – С. 544–548.
59. Гор Г. С. Ненецкий художник К. Панков. – Л., 1968.
60. Гор Г. С. Пространство Панкова // Радуга на снегу: Культура, традиционное и современное искусство народов советского Крайнего Севера: Сб. ст. – М.: Мол. гвардия, 1972. – С. 163–173.
61. Горбунков А. Л. Искусство народов Обского Севера // Народное декоративное искусство РСФСР. – М., 1957. – С. 215–220.
62. Государственный Русский музей. Из истории музея. Сборник статей и публикаций. – СПб.: Советский художник, 1995. – 227 с.
63. Грачев Г. Д. Национальные образы мира: Курс лекций / Г. Д. Гачев. – М.: Академия, 1998. – 432 с.
64. Гусев Б. Выставка самодеятельных художников // Ленинская правда. – 1961. – 18 июля.
65. Гуревич А. Я. Проблема ментальностей в современной историографии // Всеобщая история: Дискуссионные, новые подходы. Вып. 1. – М., 1989. – С. 75–89.
66. Егерев Д. Нас атаковали инокультуры! // Газета «Город hm». – № 49 (251). – 2008. – 4 декабря.
67. Ежегодник финно-угорских исследований '08 / Науч. ред. Н. И. Леонов; сост.-ред. А. В. Ишмуратов, Р. В. Кириллова; отв. ред. Д. И. Черашняя. – Ижевск: Изд-во «Удмуртский университет», 2009. – 388 с.

68. Ельчанинов В. А. Теоретические проблемы исторического сознания: монография / В. А. Ельчанинов. – Новосибирск: Издательство «СИБПРИНТ», 2011. – 133 с.
69. Емельянова Т. Самооткровение скал // Северные просторы. – 1993. – № 1–2, январь–февраль. – С. 64–65.
70. Ефремова Т. Ф. Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный. – М.: Русский язык, 2000 – 1233 с.
71. Загребнев Б. Вдохновляющее творчество [Выст. самодеятельных худож. М. Тебетева и В. Чепелева] // Ленинская правда. – 1972. – 3 марта.
72. Зонина С. Н. О «Ханты-Мансийском окружном отделении ВТОО «СХР» // Урал-Х: региональная художественная выставка (2008, Челябинск); сост. кат. Л. Скобелева. – Челябинск: Челяб. дом печати, 2008. – С. 48–49.
73. Зубова Т. И. О границах понятия народного искусства // Декоративное искусство СССР. – 1973. – № 8. – С. 28–31.
74. Иванов С. В. Материалы по изобразительному искусству народов Сибири XIX – начала XX века. Сюжетный рисунок и другие виды изображений на плоскости / Отв. ред. Л. П. Потапов // Труды Института этнографии АН СССР. Нов. сер. Т. XXII. – М.; Л., 1954. – 839 с.: ил.
75. Иванов С. В. Орнамент народов Сибири как исторический источник (по материалам XIX – начала XX в.). Народы Севера и Дальнего Востока / Отв. ред. Л. П. Потапов. Труды Института этнографии. Нов. сер. Т. 81. – М.; Л., 1963. – 500 с.: ил.
76. Иванов С. В. Скульптура народов севера Сибири XIX – первой половины XX в. – Л., 1970. – 296 с.
77. Из окопов к мольбертам. Этюды о тюменских художниках Великой Отечественной войны: фотоальбом / Автор вступ. ст., сост. А. А. Валов. – Тюмень: Вектор Бук, 1995. – 168 с. ил.
78. Искусства народностей Сибири. Сборник статей: Н. Н. Пунин, Л. А. Месс, Г. М. Преснов, Е. Р. Шнейдер, И. Сукоркин. – Л.: Издание Государственного Русского музея, 1930.
79. Каннисто А. Статьи по искусству обских угров / Перевод с немецкого и публикация д-ра ист. наук Н. В. Лукиной. – Томск: Изд-во Том. ун-та, 1999. – 52 с.
80. Карапетова И. А. Ведущий сотрудник отдела этнографии Сибири и Дальнего Востока Российского этнографического музея. Письмо вх. № 31/01-05 от 30.04.10.
81. Карьялайнен К. Ф. Религия югорских народов / Перевод с нем. и публикация Н. В. Лукиной. – Томск: Изд-во ТГУ, 1994. – Т. 1. – 151 с.
82. Кондаков И. В. Введение в историю русской культуры. – М.: Аспект Пресс, 1997. – 686 с.
83. Кондратова М. За миром смотрящие // Эксперт Урал. – 2007. – № 31 (294). – С. 40–41.
84. Конев М. Ханты-Мансийское педагогическое училище // Югра. – 1996. – № 10. – С. 16.
85. Кривцун О. А. Эстетика. – М.: Аспект Пресс, 1998. – 430 с.
86. Кубанова Т. А., Шокин Ю. П. Картина мира в понятиях философской науки и ее особенности в культуре и изобразительном искусстве Сибири и Дальнего Востока // Сборник научных трудов Омского музея изобразительных искусств им. М. А. Врубеля. – Омск, 2009. – С. 64–70.
87. Кудрявцев В. Т., Решетникова Р. Г. Ребенок и декоративно-прикладное искусство обских угров. – М.: ИКАР, 2003 [Электронный ресурс] / <http://tovievich.ru/book/print/52.htm>
88. Кудрявцев Владимир Геннадьевич. Фольклор финно-угорских народов Поволжья и Приуралья в графике XX века: дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.09. – М., 2005. – 399 с. РГБ ОД, 71:05-17/23.
89. Кулемзин В. М. Медвежий праздник у ваховских хантов (сообщение) // Материалы по этнографии Сибири. – Томск: Изд-во Том. ун-та, 1972. – С. 193–198.
90. Кулемзин В. М. Человек и природа в верованиях хантов. – Томск: Изд-во ТГУ, 1984. – 191 с.

91. Кулемзин В. М., Лукина Н. В. Знакомьтесь: ханты. – Новосибирск: Наука, 1992. – 136 с.
92. Куликов А. Смотр молодых дарований [Худож. выст. в краеведч. музее] // Ленинская правда. – 1961. – 12 нояб.
93. Лазарева Л. Г. Геннадий Райшев: диалог со зрителем. Беседа в мастерской художника. Часть 1. Экспозиция «Страна Югория». – Ханты-Мансийск: ГУИПП «Полиграфист», 2001. – 98 с.
94. Лазарева Л. Г. Геннадий Райшев: диалог со зрителем. Беседа в мастерской художника. Часть 2. Экспозиция «Зеленая Вселенная». – Ханты-Мансийск: ГУИПП «Полиграфист», 2001. – 116 с.
95. Лазарева Л. Г. Геннадий Райшев: диалог со зрителем. Беседа в мастерской художника. Часть 3. Экспозиция «Югорская легенда». Экспозиция «Человек. Земля. Космос». – Ханты-Мансийск: ГУИПП «Полиграфист», 2002. – 193 с.
96. Лазарева Л. Г. Женские образы в творчестве художника Г. С. Райшева. – Ханты-Мансийск: ГУИПП «Полиграфист», 2003. – 48 с.
97. Лазарева Л. Г. Земля Сибирская в творчестве художника Г. С. Райшева: Живопись, графика из фондов учреждения Ханты-Мансийского автономного округа «Галерея-мастерская художника Г. С. Райшева». – Ханты-Мансийск: ГУИПП «Полиграфист», 2003. – 48 с.
98. Лапина М. А. Этика и этикет хантов. – Томск: ТГУ, 1998. – 198 с.
99. Лар-ях – народ с заливных лугов: Этнографическая коллекция ваховских ханты в Томском областном краеведческом музее / Н. А. Тучкова, А. Г. Тучков; отв. ред. Я. А. Яковлев. – Томск: ГалаПресс, 2003. – 80 с.
100. Лебедева А. В. Формирование художественной школы Севера Сибири / А. В. Лебедева // Известия АлтГУ. – 2011. – Вып. 1 (69).
101. Лисаковский И. Художественная культура. Термины. Понятия. Значения. Словарь-справочник. – М.: Издатель РАГС, 2002. – 240 с.
102. Литературное наследство Сибири. Т. I. – Новосибирск, 1969. – С. 369.
103. Лукина Н. В. Общее и особенное в культе медведя у обских угров // Обряды народов Западной Сибири. – Томск: Изд-во Том. ун-та, 1990. – С. 179–191.
104. Лукина Н. В. Ханты от Васюганья до Заполярья. Источник по этнографии. – Томск: Изд-во Том. ун-та, 2004. – 336 с.
105. Макаров К. Н. Профессиональное, народное, самодеятельное // Декоративное искусство СССР. – 1972. – № 9. – С. 14–19.
106. Мартемьянова И. Ю. Любовь Горячевских. Живопись (буклет персональной выставки). – Нефтеюганск: ГУП ХМАО «Нефтеюганская типография», 1999.
107. Марфин А. Городская выставка произведений искусства [Выст. самодеятельных художников и мастеров нар. творчества, среди авторов М. Е. Бронников, фельдшер окр. больницы А. Н. Мотошин, сотрудник окр. музея Ю. И. Гордеев] // Ленинская правда. – 1960. – 15 марта. – С. 3.
108. Мархинин В. В., Удалова И. В. Межэтническое сообщество: состояние, динамика. – Новосибирск, 1987. – С. 154.
109. Маточкин Е. П. Становление профессионального станкового изобразительного искусства коренных народов Сибири / Е. П. Маточкин // Искусство народов Сибири: традиции и современность. Тезисы докладов конференции (20–22 апреля 1994 г.). – Новосибирск: Комитет по культуре администрации Новосибирской области, Новосибирская картинная галерея, 1994. – С. 23–25.
110. Матющенко В. И. Древняя история Сибири: учеб. пособие. – Омск, 1999. – С. 43–47.
111. Месс Л. А. Работы художественных мастерских Севфака // Северный изобразительный стиль. Константин Панков. 1920–1930-е гг. / Авт.-сост. Н. Н. Федорова. – М.: Наше наследие, 2002. – С. 85–91.

112. Мир запечатленный / Авт. текста М. Шутова; сост. Белояр. инф. центр «Квадрат». – [Белоярский?]: [б. и.], 2009. – 150 с.: цв. ил.
113. Мирошниченко Н. Художник от природы (о творчестве М. Е. Бронникова) // Югра. – 2004. – № 9. – С. 93–95.
114. Мифы народов мира: Энциклопедия в 2-х т. / Под ред. С. А. Токарева. Т. 2. – М., 1982. – 720 с.
115. Мифы, предания, сказки хантов и манси / Сост., предисл. и примеч. Н. В. Лукиной; под общ. ред. Е. С. Новик. – М., 1990.
116. Молданов Т. А. Картина мира в песнопениях медвежьих игрищ северных хантов. – Томск: ТГУ, 1999. – 139 с.
117. Молданов Т. А. Традиции проведения медвежьих игрищ казымских хантов // Проблемы культурогенеза и культурное наследие: материалы к конф. Ч. 3. – СПб., 1993. – С. 86–88.
118. Молданова Т. А. Орнамент хантов Казымского Приобья: семантика, мифология, генезис. – Томск: ТГУ, 1999. – 260 с.
119. Молданова Т. А. Стилизованные изображения в орнаменте хантов р. Казым // Орнамент народов Западной Сибири. – Томск: Изд-во Том. гос. ун-та, 1992. – С. 75–102.
120. Молданова Т. А. Юильские медвежьих игрища // НСЗС. – Томск, 1995. – Вып. 2.
121. Молданова Т. А., Молданов Т. А. Боги земли Казымской. – Томск: ТГУ, 2000. – 106 с.
122. Муратов П. Д. Народное и профессиональное искусство [Электронный ресурс]. – URL: http://www.pdmuratov.org/nar_i_prof_iskusstvo/nar_i_prof_iskusstvo.html
123. Мусьянкова Н. А. Художники и институции: самодеятельное творчество в СССР 1920–1930-х гг.: дис. канд. искусствоведения: 17.00.04 / Гос. ин-т искусствознания М-ва культуры РФ. – М., 2008. – 269 с.
124. Некрасова М. Народное искусство как часть культуры. – М.: Изобразительное искусство, 1983. – 343 с.
125. Нестерова С. В. Структурообразующие факторы региональной культуры юга Западной Сибири (XVIII – первая треть XX в.) / С. В. Нестерова. – Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 2004. – 334 с.
126. Нехвядович Л. И. Мировое древо как устойчивый мотив в отечественной пейзажной живописи второй половины XIX – первой трети XX в. // Мир науки, культуры и образования. Научный журнал. – № 4 [16]. – Горно-Алтайск, 2009. – С. 75–76.
127. Нехвядович Л. И. Этноискусствознание как актуальное направление в современных гуманитарных науках // Фундаментальные исследования. – 2008. – № 8. – С. 151–152.
128. Никольский Н. П. Обзор литературы по этнографии, истории, фольклору и языку хантов и манси // Советская этнография. Сборник статей. Вып. II. – М., 1939. – С. 182–207.
129. Новиков А. В., Бондарева А. А. «Нетрадиционное» искусство ханты и «северный изобразительный стиль» // Вестник угроведения. – 2012. – № 3 (10). – С. 119–128.
130. Новиков А. В., Шиль А. А. Северный изобразительный стиль и некоторые особенности «нетрадиционного» изобразительного искусства ханты // Культура как система в историческом контексте: Опыт Западно-Сибирских археолого-этнографических совещаний. Материалы XV Международной Западно-Сибирской археолого-этнографической конференции. – Томск: Аграф-Пресс, 2010. – С. 216–218.
131. Новикова Н. И. Об иранском влиянии в культуре обских угров // Советская этнография. – 1991. – № 4. – С. 28–36.
132. Новицкий Гр. Краткое описание о народе остячком. 1715. – Новосибирск, 1941.
133. Обобщенный банк данных о защитниках Отечества, погибших и пропавших без вести в период Великой Отечественной войны и послевоенный период [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.obd-memorial.ru/html/info.htm?id=7139430&page=1>
134. Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры / Х. Ортега-и-Гассет. – М., 1991.
135. Панков К. Желтое небо Родины // Стерх. – 1992. – № 2. – С. 35.

136. Панков К. Л. Из автобиографического рассказа художника Константина Панкова (Сокращенная стенография 1937 года) // Ленинская правда. – 1998. – 29 июля.
137. Патрикеев Н. Б. Первые литераторы и художники Югры // Новости Югры. – 1992. – 27 августа.
138. Петров Ю. В. Духовные ценности социализма и художественная активность масс [Текст]: (В аспекте теории культуры) / Ю. В. Петров. – Киев: Наукова думка, 1985. – 198 с.
139. Перов Ю. В. Художественная жизнь общества как объект социологии искусства. – Л.: Изд. Ленинградского университета, 1980. – 180 с.
140. Плеханова Н. Л., Кравчук Г. В. Исследование этнической картины мира народа ханты // Северный регион: наука, образование, культура. – 2007. – № 2 (16). – С. 46–55.
141. Попова С. А. Мастер: о жизни и творчестве мансийского самородка, резчика по дереву П. Е. Шешкина / С. Попова, Н. Иванов. – Сургут: Сев. дом, 1992. – 21 с.
142. Попова С. А. Обряды перехода в традиционной культуре манси. – Томск: Изд-во ТГУ, 2003. – 180 с.
143. Представления народов манси о земле – космосе [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.ref.by/refs/41/8150/1.html>
144. Прокофьев Ф. И. Художественное творчество масс в условиях развитого социализма. – Киев, 1978. – 350 с.
145. Пунин Н. Н. Искусство примитива и современный рисунок // Северный изобразительный стиль. Константин Панков. 1920–1930-е гг. / Авт.-сост. Н. Н. Федорова. – М.: Наше наследие, 2002. – С. 51–63.
146. Региональная художественная выставка «Урал-Х»: Башкортостан, Екатеринбург, Златоуст, Курган, Магнитогорск, Нижний Тагил, Орск, Тюмень, Ханты-Мансийск, Челябинск: каталог / Урал-Х, региональная художественная выставка (2008, Челябинск); сост. кат. Л. Скобелева. – Челябинск: Челяб. дом печати, 2008. – 192 с.
147. Решетникова Р. Г. В. Н. Чернецов и орнаментальное искусство обских угров // Три столетия академических исследований Югры: от Миллера до Штейница. Ч. 2. Академические исследования Северо-Западной Сибири в XIX–XX вв.: история организации и научное наследие: материалы междунар. симпозиума. – Екатеринбург: НПМП «Волот», 2006. – С. 180–185.
148. Рогачев В. Юганская энциклопедия подвижника Петра Бахлыкова // Бахлыков Петр Семенович: Неопубликованные и малоизвестные страницы творчества. – Тюмень: Издательство Ю. Мандрики, 2000. – 144 с.: ил. 25 с.
149. Руденко С. И. Графическое искусство остяков и вогулов // Материалы по этнографии. – М., 1929. – Т. IV. Вып. II. – С. 13–49.
150. Рыженко В. Г. Роль художественного музея в пространстве современного города и в межрегиональных диалогах (возможности взаимодействия науки и творческих практик: опыт пограничных территорий) // Сборник научных трудов Омского музея изобразительных искусств им. М. А. Врубеля. – Омск, 2009. – С. 55–59.
151. Рындина О. М. Орнамент. – Томск, 1995. – 640 с.: ил.
152. Сагалаев А. М. Космогонический миф и картина мира обских угров // Обские угры: материалы II-го Сибирского симпозиума «Культурное наследие народов Западной Сибири» (12–16 декабря 1999 г., г. Тобольск). – Тобольск; Омск, 1999. – С. 192–194.
153. Северный изобразительный стиль. Константин Панков. 1920–1930-е гг. / Авт.-сост. Н. Н. Федорова. – М.: Наше наследие, 2002. – 128 с.: ил.
154. Серебренников Б. А. Роль человеческого фактора в языке: язык и картина мира / Б. А. Серебренников, Е. С. Кубрякова, В. И. Поставалова. – М.: Наука, 1988. – 216 с.
155. Сибирский миф. Голоса территорий: живопись, графика, скульптура, декоративно-прикладное искусство художников Сибири XX–XXI вв.: альбом-кат. – Омск: Полиграф, 2008. – 158 с.: фот. цв.

156. Славова Л. А. Скульптура Института народов Севера – художественный феномен искусства 1920–1930-х годов // След метеора. Альманах. Вып. 298. – СПб.: Palace Editions, 2011. – С. 17–24.
157. Славянский ход 1991–2002. Материалы и исследования. Вып. 1. – Сургут – Ханты-Мансийск, 2004.
158. Сладкова Р. Пятая юбилейная [Выст. самодеятельных художников и мастеров] // Ленинская правда. – 1968. – 16 февр.
159. След метеора / Л. А. Славова, Т. М. Смирнова, Н. Н. Федорова, Г. И. Чугунов. Альманах. Вып. 298. – СПб.: Palace Editions, 2011.
160. Смирнова Т. М. Институт народов Севера в Ленинграде – кузница кадров для советского Крайнего Севера и Дальнего Востока / След метеора. Альманах. Вып. 298. – СПб.: Palace Editions, 2011. – С. 29–37.
161. Советский энциклопедический словарь. 4-е издание. – М.: Советская энциклопедия, 1988.
162. Советское искусство 20–30-х годов. – Л.: Государственный Русский музей, 1998.
163. Соколова З. П. К происхождению обских угров и их фратрий (по данным фольклора) // Традиционные верования и быт народов Сибири. – Новосибирск. 1987. – С. 118–133.
164. Соколова З. П. Путешествие в Югру. – М., 1982. – 173 с.
165. Соколова З. П. Социальная организация хантов и манси в XVIII–XIX вв. Проблемы фратрии и рода. – М., 1983. – 325 с.
166. Соколова З. П. Страна Югория. – М., 1976. – 118 с.
167. Соколова З. П. Ханты и манси: взгляд из XXI века. – М.: Наука, 2009. – 756 с.
168. Степанская Т. М. Художественная школа [Электронный ресурс]. – URL: <http://marysto.narod.ru/theory-art/school.html>
169. Степанская Т. М., Нехвядович Л. И. Русская художественная традиция в искусстве Сибири (конец XX – начало XXI в.): монография / Науч. ред. проф. Т. М. Степанская. – Барнаул: Изд-во Азбука, 2009. – 202 с.
170. Субботина В. Н., Федорова Н. Н. Тобольская резная кость. Северный изобразительный стиль. Г. Райшев // Сибирский миф. Голоса территорий. – Омск, 2005. – С. 28–32.
171. Сухорукова Н. В. Иван Конев – художник из Ханты-Мансийска // Подорожник: Краеведческий альманах. Вып. 11 / Н. В. Сухорукова. – Тюмень: «Мандр и К», 2009. – С. 189–193; ил. между с. 160–161.
172. Сязи А. М. Декоративно-прикладное искусство ханты Нижней Оби / А. М. Сязи. – Тюмень, 1995. – 176 с.
173. Тарханов А. С. Пётр Шешкин: Легенда продолжает жить / А. С. Тарханов. – Ханты-Мансийск, 1970. – 15 с.
174. Тахтуева А. М. Финно-угорский мир в куклах и игрушках [Фотоальбом] / Прав-во ХМАО – Югры, Обско-угорский ин-т прикл. исслед. и разработок; ред. С. А. Попова, С. Н. Нестерова. – Ханты-Мансийск: Полиграфист, 2006. – 144 с.: фото. цв.; 29 см. – Библиогр.: с. 140–142.
175. Тебетев М. Художники о родном крае [Выст. работ самодеятельных худож. В. Чебаева, И. А. Чучелина, Д. В. Гындыбина и др. в краеведч. музее] // Ленинская правда. – 1962. – 20 нояб.
176. Тебетев М. А., Федорова Н. Н. Лохтоткорт. – Тюмень: ОАО «Тюменский дом печати», 2005. – 112 с.
177. Терминологический словарь. – 582 с.
178. Терюков А. И. Материалы к иконографии населения Тобольского Севера / А. И. Терюков // Славянский ход 1991–2002. Материалы и исследования. Вып. 1. – Сургут – Ханты-Мансийск. 2004. – С. 50–66.

179. Терюков А. И. Шторы работы Н. Шахова из собрания Музея антропологии и этнографии имени Петра Великого (Кунсткамера) РАН // Меншиковские чтения – 2005: материалы чтений. Выпуск 3. – СПб: «Историческая иллюстрация», 2005 [Электронный ресурс]. – URL: http://www.admhmao.ru/politics/Fond_Men/chten/2005.htm#_ednref318
180. Тимофеев Г. Н. Историческая География древней Югры. – 1992. – 7 с.
181. Тимофеев Г. Н. Музы народов Югры: очерки по истории художественной культуры народов Обского Севера. – Сургут: Редакция журнала «Югра», 1997. – С. 97.
182. Ткачук Б. М. Художественная культура: понятия и термины. – М.: Знание, 1978. – 208 с. (Нар. ун-т. Фак. литературы и искусства). – С. 53.
183. Тобольский вестник. 1911 // CD-диск.
184. Тойнби А. Дж. Цивилизация перед судом истории. – М., 2002. – С. 229.
185. Толковый словарь обществоведческих терминов / Авт.-сост. Н. Е. Яценко. – 1999. – 528 с.
186. Топоров В. Н. Древо Мировое. Мифы народов мира: Энциклопедия в 2 т. – М.: Советская энциклопедия, 1980. – С. 398–406.
187. Топоров В. Н. К иранскому влиянию в финно-угорской мифологии // Финно-угорские народы и Восток. – Тарту: Наука, 1975. – С. 72–76.
188. Успенский А. Между авангардом и соцреализмом. Из истории советской живописи 1920–1930-х годов. – М.: Искусство – XXI век, 2011. – 328 с.
189. Устав (Основной закон) Ханты-Мансийского автономного округа от 26 апреля 1995 года [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.admhmao.ru/pravo/ustav.htm>
190. Устьянцева Е. В. Вступительная статья к каталогу // Урал-Х, региональная художественная выставка (2008, Челябинск); сост. кат. Л. Скобелева. – Челябинск: Челяб. дом печати, 2008. – С. 10.
191. Федорова Е. Г. Историко-этнографические очерки материальной культуры манси. – СПб.: МАЭ РАН, 1994. – 284 с.
192. Федорова Н. Н. Артем Григорьевич Гришкин [Электронный ресурс]. – URL: <http://iskoostvo.ru/1993/01-grishkin.php>
193. Фёдорова Н. В. Иконография медведя в бронзовой пластике Западной Сибири (железный век) // Медведь в древних и современных культурах Сибири. – Новосибирск: Изд-во Института археологии и этнографии СО РАН, 2000. – С. 37–42.
194. Федорова Н. Н. Эволюция изобразительного стиля художников Обского Севера: ханты, манси, ненцы (1930–1990-е годы) // Космос Севера. – М., 1999. – С. 52.
195. Федорова Н. Н. Константин Панков. «Он несколько занес нам песен райских...». – Тюмень: ООО «Сити-пресс», 2010. – 10 с.
196. Федорова Н. Н. Из истории ИНС по материалам архива Л. А. Месса // След метеора. Альманах. Вып. 298. – СПб.: Palace Editions, 2011. – С. 41–43.
197. Федорова Н. Н. Традиционные истоки в изобразительном искусстве хантов и манси // Проблемы культурогенеза и культурное наследие. Материалы к конференции. Часть I. – СПб., 1993. – С. 79–81.
198. Федорова Н. Н. Художественные мастерские Института народов Севера // Северный изобразительный стиль. Константин Панков. 1920–1930-е гг. – М.: Наше наследие, 2002. – С. 7–33.
199. Ханты // Сектор археологической теории и информатики Института археологии и этнографии СО РАН [Электронный ресурс]. – URL: http://www.sati.archaeology.nsc.ru/encyc_p/term.html?act=list&term=581
200. Хромова А. М., Хромов В. В. Живой очаг культуры: Очерки из истории Сосьвинской культбазы. – Ханты-Мансийск: ГУИПП «Полиграфист», 2000. – 130 с.
201. Художник Надежда Талигина: буклет / Отв. исполнитель Н. М. Самбуров. – Салехард, 2003. – 30 с.: ил. цв.

202. Человек рисующий. Николай Волдин: буклет / Сост. А. В. Лебедева. – Ханты-Мансийск: ОАО «Издательский дом «Новости Югры», 2012. – 26 с.: ил. цв.
203. Червоная С. М. Этнофутуризм // XI Международный конгресс финно-угроведов «Финно-угорские народы и языки в XXI веке», г. Пилицхаба, Венгрия, 9–14 августа 2010 г.
204. Чернецов В. Н. К вопросу о проникновении восточного серебра в Приобье // Труды Института этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая. Новая серия. Т. 1. – М. – Л.: Изд-во АН СССР, 1947. – С. 113–134.
205. Чернецов В. Н. К истории родового строя у обских угров // Советская этнография: сборник статей. Т. VI–VII. – М. – Л.: Изд-во Академии Наук СССР, 1947. – С. 159–183.
206. Чернецов В. Н. Быт хантов и манси по рисункам XIX в. // Сборник Музея Антропологии и Этнографии. Т. X. – М. – Л.: Изд-во АН СССР, 1954. – С. 7–33.
207. Чернецов В. Н. Зоопарк вогула Алхати // Всемирный следопыт. – 1928. – № 2. – С. 140–143.
208. Чернецов В. Н. Исчезнувшее искусство (Узоры, выдавленные зубами на бересте у манси) // Советская этнография. – 1964. – № 1. – С. 53–63.
209. Чернецов В. Н. Медвежий праздник у обских угров // Труды II финно-угорского конгресса в Хельсинки в 1965 г. – Хельсинки, 1968. – С. 102–111.
210. Чернецов В. Н. Медвежий праздник у обских угров / Перевод с немецкого и публикация Н. В. Лукиной. – Томск: Изд-во Том. ун-та, 2001. – 48 с.
211. Чернецов В. Н. Орнамент ленточного типа // Советская этнография. – 1948. – № 1. – С. 139–152.
212. Чернецов В. Н. Сопоставления наскальных изображений // Советская этнография. – 1969. – № 4. – С. 107–113.
213. Чернецов В. Н. Фратриальное устройство обско-югорского общества // Советская этнография. – 1939. – № 2. – С. 20–42.
214. Чугунов Г. И. Петр Соколов // Советская графика 79/80. Вып. 6. – М., 1981. – С. 266–277.
215. Чугунов Г. И. След метеора. О творчестве студентов Института народов Севера // Искусство. – 1976. – № 12. – С. 36–41.
216. Чугунов Г.И. Художественная система северян // След метеора. Альманах. Вып. 298. – СПб.: Palace Editions, 2011. – С. 17–26.
217. Шевелев В. Огненные олени Канева // Ленинская правда. – 1985. – 14 апреля.
218. Шер Я. А. Традиционное первобытное искусство [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.portal-slovo.ru/art/36144.php>
219. Шешкин П. Создать произведения, достойные Великого Октября [Выст. изобразительного и прикладного искусства] // Ленинская правда. – 1967. – 21 апр.
220. Шешкин П. Е. / П. Е. Шешкин о себе // Новости Югры. – 1995. – 29 июня. – Прил. – Краевед. – № 4. – С. 5.
221. Шульгин М. Второй окружной фестиваль [В рамках фестиваля – VIII выст. изобразительного и прикладного искусства] // Ленинская правда. – 1968. – 5 июля.
222. Югра: большая перемена. От красного чума – к университету // Московский комсомолец. Спецвыпуск. – 2010. – 18 ноября.
223. Юнг К. Г. Архетип и символ / К. Г. Юнг. – М., 1991. – 304 с.

АРХИВНЫЕ ДОКУМЕНТЫ:

224. Государственный архив Ханты-Мансийского автономного округа – Югры. Ф. 5. Оп. 1. Д. 91. Смета расходов и контрольные цифры на 1937 г.
225. Государственный архив Ханты-Мансийского автономного округа – Югры. Ф. 42. Оп. 1. Д. 68. Л. 24. Отчет о работе Ханты-Мансийского Педучилища за 1936 г.
226. Государственный архив Ханты-Мансийского автономного округа – Югры. Ф. 42. Оп. 1. Д. 3. Отчет о работе Ханты-Мансийского Педучилища за 1936–1944 гг.

227. Государственный архив Ханты-Мансийского автономного округа – Югры. Ф. 247. Оп. 2. Д. 45. Л. 234. Из информационного отчета Ханты-Мансийского Окружного Дома народного Творчества 1958 г.
228. Государственный архив Ханты-Мансийского автономного округа – Югры. Ф. 247. Оп. 2. Д. 76. Л. 18, 20. Протоколы заседаний комиссий по проведению общественных смотров учреждений культуры. 1963–1964 гг.
229. Государственный архив Ханты-Мансийского автономного округа – Югры. Ф. 308. Оп. 1. Д. 95. Л. 3. Протоколы заседаний комиссий по проведению общественных смотров учреждений культуры. 1963–1964 гг.
230. Государственный архив Ханты-Мансийского автономного округа – Югры. Ф. 308. Оп. 1. Д. 111. Л. 7–11. Протоколы заседаний комиссий по проведению общественных смотров учреждений культуры. 1977 г.
231. Государственный архив Ханты-Мансийского автономного округа – Югры. Ф. 308. Оп. 1. Д. 422. Л. 8–13. Переписка Окружного Дома народного Творчества с районами 1959 г.

ОПУБЛИКОВАННЫЕ ИСТОЧНИКИ

Каталоги выставок:

232. Геннадий Райшев. Каталог выставок: «Трель дятла», «О земле Югорской», «Морошковый край» / Авт. ст. А. Лебедева. – Ханты-Мансийск: Информационно-издательский центр, 2008. – 16 с.: ил.
233. Геннадий Райшев. Природа и символы. Каталог выставки. / Научн. ред., вступит. статья Н. Н. Федорова. – Ханты-Мансийск: Полиграфист, 2007.
234. Геннадий Райшев: каталог выставки, посвященной 70-летию художника / Авт. статей: Н. Федорова, Н. Каменская, сост. Е. Соломина. – Екатеринбург: ООО Издательский дом «Пакрус», 2005. – 20 с.: ил.
235. Декоративно-прикладное искусство Ханты-Мансийского автономного округа. Истоки и современность: каталог / Сост. М. В. Кайгородова. – Екатеринбург, 1996.
236. Живая архаика Севера: пространство, время, миф // Альбом-каталог выставки в ГРМ «Сибирский миф. Голоса территорий: Искусство художников Сибири XX–XXI веков». – Омск: Полиграф, 2008.
237. Земля. Люди. Художник: кат. выст. Геннадия Райшева / Галерея-мастерская художника Г. С. Райшева; [науч. ред. Г. Голынец; авт. статьи Н. Фёдорова, сост. Е. Соломина; фот. Пашук]. – Екатеринбург: Пакрус, 2006. – 40 с.: фот.
238. Каталог выставки «Регион друзей», посвященной 50-летию телевидения «Регион-Тюмень» / Сост. Н. Н. Федорова, Н. И. Сезева. – Тюмень, 2007.
239. Каталог областной выставки сельских самодеятельных художников / Сост., авт. вступ. ст. А. Валов. – Тюмень. 1973. – 28 с.
240. Каталоги окружных выставок «Югра художественная». 1996, 1998, 2002.
241. Международный фестиваль современного искусства. Каталог. – Ханты-Мансийск: Информационно-издательский центр, 2007. – 24 с.
242. Назанский В. О. Выставка «ISANMAA – Земля предков»: буклет. – Ханты-Мансийск, 2008.
243. Путешествие по Сосьве: каталог / Сост. А. В. Лебедева, М. Н. Проняева. – Ханты-Мансийск: Информационно-издательский центр, 2007. – 6 с.
244. Север России. XXI век. Художники северных, сибирских и дальневосточных регионов России. – М., 2001.
245. Региональная художественная выставка «Урал-Х»: Башкортостан, Екатеринбург, Златоуст, Курган, Магнитогорск, Нижний Тагил, Орск, Тюмень, Ханты-Мансийск, Челябинск: каталог / «Урал-Х», региональная художественная выставка (2008, Челябинск); сост. кат. Л. Скобелева. – Челябинск: Челяб. дом печати, 2008. – 192 с.

246. Фестиваль современного искусства «Большая вода»: каталог / Федорова Н. Н. Природа и символы. – Ханты-Мансийск – Новосибирск: ООО «Фирма «Печатник», 2007. – 72 с.
247. Художники города Ханты-Мансийска: альбом / Сост. А. А. Валов. – Ханты-Мансийск, 1997.
248. Художники Югры. Каталог-справочник Ханты-Мансийского окружного отделения ВТОО «Союз художников России» / Вступ. статья А. Белова. – Ханты-Мансийск: Полиграфист, 2007. – 70 с.
249. Югорика – 2006: каталог выставки II фестиваля краеведческой книги. – Ханты-Мансийск: Изд-во ГБЮ, 2006. – 44 с.
250. Югорские мотивы: каталог / Сост. С. Н. Зонина. – Нефтеюганск, 2002.
251. Югра в творчестве художников: каталог. – Ханты-Мансийск, 1993.
252. Югра художественная: альбом. – Екатеринбург, 2001.
253. Югра художественная: каталог выставки / Авт.-сост. Н. В. Сухорукова. – Ханты-Мансийск: Печатное Дело, 2008. – С. 7–8, 33.
254. Югра художественная: каталог выставки / Вступ. статья В. Ф. Чирков. – Ханты-Мансийск, 2010.
255. Art-Ugra 2007: каталог работ. – Ханты-Мансийск: Полиграфист, 2007. – 80 с.

СПИСОК ПРИНЯТЫХ СОКРАЩЕНИЙ

АО – автономный округ
АУ ТО «Культура» – автономное учреждение «Творческое объединение «Культура»
ВДНХ – выставка достижений народного хозяйства
ВЛКСМ – Всесоюзный ленинский коммунистический союз молодёжи
ВЦИК – Всероссийский Центральный Исполнительный Комитет
ГАУК – государственное автономное учреждение культуры
ГРДНТ – Государственный российский Дом народного творчества
ГРМ – Государственный Русский музей
ГЦНТ – государственный центр народного творчества
ДПИ – декоративно-прикладное искусство
ИЗО – изобразительное искусство
ИНС – Институт народов Севера
ЛГПИ – Ленинградский государственный педагогический институт
ЛГУ – Ленинградский государственный университет
Наркомпрос – Народный комиссариат просвещения
НКВД – Народный комиссариат внутренних дел
НКО – Народный комиссариат обороны
НКП РСФСР – Народный комиссариат просвещения Российской Советской Федеративной Социалистической Республики
ОДНТ – Окружной Дом народного творчества
Пролеткульт – Пролетарская культура
РГМАА – Российский Государственный музей Арктики и Антарктики
РГПУ – Российский государственный педагогический университет
РСФСР – Российская Советская Федеративная Социалистическая Республика
СССР – Союз Советских Социалистических Республик
СХР – Союз художников России
ТМИИ – Тюменский музей изобразительного искусства
ХМАО – Ханты-Мансийский автономный округ

ПРИЛОЖЕНИЯ

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

1. Кошаров П. М. Группа остяков. 1889. Бумага, тонированная литография. 17x24 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.lib.tsu.ru/index_main.php?id=504
 2. Епаркин Я. Тамга олень. П. Ульт-Ягун Сургутского района Ханты-Мансийского автономного округа – Югры. Рисунок Я. Епаркина. Бумага, шариковая ручка. 2013.
 3. Шешкина М. И. Кукла акань. 1960–1970-е гг. Ткань, мех. Музей под открытым небом «Найотыр Маа», п. Сосьва. Фото А. В. Лебедевой.
 4. Березовый туесок. 1977. Музей под открытым небом «Найотыр Маа», п. Сосьва. Фото А. В. Лебедевой.
 5. «Шторы», писанные по миткалю, повествующие о жизни и быте хантов и манси. Ок. 1823 г. Поступили в Русское Географическое общество в 1849 г. На некоторых из них указан автор Николай Шахов. Российский этнографический музей. Лит.: Славянский ход 1991–2002. Материалы и исследования. Вып. 1. – Сургут – Ханты-Мансийск, 2004.
 6. Изображения на деревьях. Ханты. По В. В. Сенкевич-Гудковой. Лит.: Иванов С. В. Материалы по изобразительному искусству народов Сибири XIX – начала XX века. С. 22.
 7. Татуировка. Изображения птиц. Обские угры. Лит.: Иванов С. В. Материалы по изобразительному искусству народов Сибири XIX – начала XX века. – М.; Л., 1954. – С. 47.
 8. Посох с зарубками для счета песен и рассказов, исполняемых на медвежьих праздниках. 1930–1960-е гг. Дерево. МБУ «Этнографический парк-музей с. Варьеган». Фото А. В. Лебедевой.
 9. Татуировка «Медведь». Слинкина Д. Н. 2008. Фото А. В. Лебедевой.
 10. Узоры, выдавленные зубами на бересте у манси. Фото из экспедиций В. Н. Чернецова 1925–1948 гг. Альбом АУ ТО «Культура».
 11. Скульптура. Деревянные духи. Фото из экспедиций В. Н. Чернецова 1925–1948 гг. Альбом АУ ТО «Культура».
 12. Казымские ханты. Жертвенное покрывало. По Н. Ф. Прытковой. 1949. МАЭ, колл. № 5823-74. Лит.: Иванов С. В. Материалы по изобразительному искусству народов Сибири XIX – начала XX века. – М.; Л., 1954. – С. 52.
 13. Скульптура. Рыбы. Фото из экспедиций В. Н. Чернецова 1925–1948 гг. Альбом АУ ТО «Культура».
 14. Окружной Дом народного творчества г. Ханты-Мансийск. 1997. Фонд АУ ТО «Культура».
 15. Приказ № 72. О назначении директора в Окружной Дом народного творчества. 1957 г. // Книга приказов Ханты-Мансийского окружного отдела культуры № 6.
 16. Алхати (манси). 1920-е гг. По В. Н. Чернецову (1923). Бумага, карандаш. Лит.: Иванов С. В. Материалы по изобразительному искусству народов Сибири XIX – начала XX века. – М.; Л., 1954. – С. 761.
 17. Встреча с медведем. Манси. 1920-е гг. Бумага, тушь. Сб. «Искусство народностей Сибири». Л., 1930. Лит.: Иванов С. В. Материалы по изобразительному искусству народов Сибири XIX – начала XX века. – М.; Л., 1954. – С. 762.
 18. Обатин А. Казымские ханты. 1942–1943 гг. Бумага, карандаш, акварель. Собрание Н. Ф. Прытковой. Лит.: Иванов С. В. Материалы по изобразительному искусству народов Сибири XIX – начала XX века. – М.; Л., 1954. – С. 764.
- Нотускин К. Е.**
19. Нотускин К. Е. Пейзаж. 1930-е гг. Бумага, акварель. Лит.: Иванов С. В. Материалы по изобразительному искусству народов Сибири XIX – начала XX века. – М.; Л., 1954. – С. 765.

20. Нотускин К. Е. Охота на песка. 1936. Холст, масло. 122x132. РГМАА. Пост.: 1936 из ИНСа. Лит.: Северный изобразительный стиль. – М.: Наше наследие, 2002. – С. 44.

Панков К. Л.

21. Панков К. Л. Волны. 1938. Холст, масло. 64x84. ТМИИ. Пост.: 1982, из собр. семьи Г. С. Гора. Ленинград. Лит.: Северный изобразительный стиль. – М.: Наше наследие, 2002. – С. 40.
22. Панков К. Л. Оленья упряжка. Конец 1930-х гг. Бумага, акварель, гуашь. 65,5x89,5. ТМИИ. Пост.: 1986, приобр. у Л. А. Месса. Ленинград. Лит.: Северный изобразительный стиль. С. 39.
23. Панков К. Л. Рыболовецкий поселок. 1936. Холст, масло. 122x163. РГМАА. Пост.: 1936 из ИНСа. Лит.: Северный изобразительный стиль. – М.: Наше наследие, 2002. – С. 34.
24. Панков К. Л. Синее озеро. Кон. 1930-х. Бумага, акварель, гуашь. 65,5x89,5. ТМИИ. Лит.: Федорова Н. Н. Константин Панков. «Он несколько занес нам песен райских...». – Тюмень: ООО «Сити-пресс», 2010. – С. 4.
25. Панков К. Л. Охота. 1940. Бумага, акварель, гуашь. 54x74,5. ТМИИ. Пост.: 1982, приобр. у Б. И. Бурсова. Ленинград. Лит.: Северный изобразительный стиль. – М.: Наше наследие, 2002. – С. 41.
26. Панков К. Л. Рыболовецкий колхоз. 1930-е гг. Бумага, акварель, гуашь. РГМАА. Лит.: Радуга на снегу: Культура, традиционное и современное искусство народов советского Крайнего Севера: сб. ст. – М.: Мол. гвардия, 1972. – С. 57.

Тебетев М. А.

27. Тебетев М. А. Читают газету. 1964. Холст, масло. Местонахождение не установлено.
28. Тебетев М. А. Хантыйский праздник. 1975. Холст, масло. 121x154. Государственный исторический музей. Москва. Лит.: Тебетев М. А., Федорова Н. Н. Лохтоткурт. – Тюмень: ОАО «Тюменский дом печати», 2005. – С. 58.
29. Тебетев М. А. Ожидание. 1983. Холст, масло. 94x124. Государственный музей Природы и Человека. Ханты-Мансийск. Лит.: Тебетев М. А., Федорова Н. Н. Лохтоткурт. – Тюмень: ОАО «Тюменский дом печати», 2005. – С. 39.
30. Тебетев М. А. Усадьба. Обские ханты 1981. Холст, масло. 77x100. ТМИИ. Тюмень. Лит.: Тебетев М. А., Федорова Н. Н. Лохтоткурт. – Тюмень: ОАО «Тюменский дом печати», 2005. – С. 41.
31. Тебетев М. А. Лохтоткурт. 1930-е годы. 1972. Холст, масло. 80x119. Владимиро-Суздальский музей-заповедник. Лит.: Тебетев М. А., Федорова Н. Н. Лохтоткурт. – Тюмень: ОАО «Тюменский дом печати», 2005. – С. 8.
32. Тебетев М. А. В избе среднеобского ханты. XIX век. 1988. Холст, масло. 80x94. МБУ «Березовский краеведческий музей». Березово. Лит.: Тебетев М. А., Федорова Н. Н. Лохтоткурт. – Тюмень: ОАО «Тюменский дом печати», 2005. – С. 37.
33. Тебетев М. А. Карикатура. 2002. Бумага, шариковая ручка, цветной карандаш. Собрание автора. Фото А. В. Лебедевой.
34. Тебетев М. А. Карикатура. 2002. Бумага, шариковая ручка, цветной карандаш. Собрание автора. Фото А. В. Лебедевой.

Шешкин П. Е.

35. Шешкин П. Е. Мыслительница. Около 1970-х гг. Осина. 33x24x24,5 см. АУ ТО «Культура» Лит.: Мужчина княжеского рода / Сост. А. М. Хромова, В. В. Хромов. – Ханты-Мансийск: ООО «Типография «Печатное дело», 2010. – С. 112.
36. Шешкин П. Е. Ловля оленя. Около 1970-х гг. Осина. 24x22,5x21,5 см. АУ ТО «Культура». Лит.: Мужчина княжеского рода / Сост. А. М. Хромова, В. В. Хромов. – Ханты-Мансийск: ООО «Типография «Печатное дело», 2010. – С. 110.

37. Шешкин П. Е. За разделкой оленя. Около 1970-х гг. Осина. 19,5x19,5x19 см. АУ ТО «Культура». Лит.: Мужчина княжеского рода / Сост. А. М. Хромова, В. В. Хромов. – Ханты-Мансийск: ООО «Типография «Печатное дело», 2010. – С. 108.
38. Шешкин П. Е. Бой двух медведей. Около 1970-х гг. Осина. 21x21,5x20,5 см. АУ ТО «Культура». Лит.: Мужчина княжеского рода / Сост. А. М. Хромова, В. В. Хромов. – Ханты-Мансийск: ООО «Типография «Печатное дело», 2010. – С. 107.
39. Шешкин П. Е. За разгрузкой рыбы. 1969. АУ ТО «Культура». Лит.: Мужчина княжеского рода / Сост. А. М. Хромова, В. В. Хромов. – Ханты-Мансийск: ООО «Типография «Печатное дело», 2010. – С. 120.
40. Шешкин П. Е. С сыном на рыбалке. Около 1970-х гг. АУ ТО «Культура». Лит.: Мужчина княжеского рода / Сост. А. М. Хромова, В. В. Хромов. – Ханты-Мансийск: ООО «Типография «Печатное дело», 2010. – С. 120.
41. Шешкин П. Е. Независимость народов. Около 1970-х гг. Осина, лак. 37x22x20 см. АУ ТО «Культура».
42. Шешкин П. Е. Независимость народов (фрагмент). Около 1970-х гг. Осина, лак. 37x22x20 см. АУ ТО «Культура».

Хартаганов Г. Е.

43. Хартаганов Г. Е. Строганина. Ок. 1970-х гг. Дерево. АУ ТО «Культура».
44. Хартаганов Г. Е. Против ветра. 1995. Дерево [Электронный ресурс]. – Режим доступа: www.mvk-yamal.ru

Талигина Н. М.

45. Талигина Н. М. Унши (сосны). 1992. Бумага, тушь, перо. 26,5x23,5. Лит.: Художник Надежда Талигина: буклет / Отв. исполнитель Н. М. Самбуров. – Салехард, 2003. – С. 12.
46. Талигина Н. М. Нэ поры (свадьба). 1992. Бумага, тушь, перо. 30x21. Лит.: Художник Надежда Талигина: буклет / Отв. исполнитель Н. М. Самбуров. – Салехард, 2003. – С. 13.

Райшев Г. С.

47. Райшев Г. С. Плач гагар. 1969. Линогравюра. 35x47. Галерея-мастерская художника Г. С. Райшева. Лит.: Геннадий Райшев. Графика. Альбом. Составитель и автор вступительной статьи Г. В. Голынец. – Екатеринбург, 2004. – С. 60.
48. Райшев Г. С. Земля предков. 1972. Линогравюра. 49,5x74,5. Галерея-мастерская художника Г. С. Райшева. Лит.: Геннадий Райшев. Графика. Альбом. Составитель и автор вступительной статьи Г. В. Голынец. – Екатеринбург, 2004. – С. 19.
49. Райшев Г. С. Стойбище. 1972. Линогравюра. 49x53,5. Галерея-мастерская художника Г. С. Райшева. Лит.: Геннадий Райшев. Графика. Альбом. Составитель и автор вступительной статьи Г. В. Голынец. – Екатеринбург, 2004. – С. 39.
50. Райшев Г. С. Ритмы оленьего бега. 1969. Линогравюра. 19,5x53. Галерея-мастерская художника Г. С. Райшева. Лит.: Геннадий Райшев. Графика. Альбом. Составитель и автор вступительной статьи Г. В. Голынец. – Екатеринбург, 2004. – С. 46.
51. Райшев Г. С. Медвежьи игрища. 1968. Линогравюра. 49x53,5. Галерея-мастерская художника Г. С. Райшева. Лит.: Геннадий Райшев. Графика. Альбом. Составитель и автор вступительной статьи Г. В. Голынец. – Екатеринбург, 2004. – С. 247.
52. Райшев Г. С. Медвежий праздник. 1976. Линогравюра. 48x59 (формат листа). Серия иллюстраций к книге Зои Соколовой «Страна Югория». С. 540.
53. Райшев Г. С. Шайтан добрый. 1974. Бумага, линогравюра. 45x44,3. Галерея-мастерская художника Г. С. Райшева. Лит.: Геннадий Райшев. Графика. Альбом. Составитель и автор вступительной статьи Г. В. Голынец. – Екатеринбург, 2004. – С. 95.
54. Райшев Г. С. Злой шайтан. 1974 г. Бумага, цветная линогравюра. 44x43,5. Галерея-мастерская художника Г. С. Райшева. Лит.: Геннадий Райшев. Графика. Альбом. Составитель и автор вступительной статьи Г. В. Голынец. – Екатеринбург, 2004. – С. 91.

55. Райшев Г. С. Шайтан утренний. 1973 г. Холст, масло. Сургутский художественный музей. СХМ КП-37, СХМ Ж-4. Лит.: Геннадий Райшев. Хантыйские легенды / Сост. Г. Голынец. – Екатеринбург: Средне-Уральское книжное издательство, 1991. – С. 61.
56. Райшев Г. С. Осина. 1977. Картон, масло. 68x48 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://rus-art.com/bots/imgview.htm>. Лит.: Геннадий Райшев. Хантыйские легенды / Сост. Г. Голынец. – Екатеринбург: Средне-Уральское книжное издательство, 1991. – С. 75.
57. Райшев Г. С. Возвращение. 1973. Холст, масло. ТМИИ [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://finugor.ru/node/17810/1528?titles=on>. Лит.: Геннадий Райшев. Хантыйские легенды / Сост. Г. Голынец. – Екатеринбург: Средне-Уральское книжное издательство, 1991. – С. 63.
58. Райшев Г. С. Югорская легенда. 1986. Холст, масло. 200x300. Галерея-мастерская художника Г. С. Райшева. Лит.: Геннадий Райшев. Хантыйские легенды/ Сост. Г. Голынец. – Екатеринбург: Средне-Уральское книжное издательство, 1991. – С. 138–139.
59. Райшев Г. С. Югорская легенда. 1989. Бумага, монохромная линогравюра. 400x603. Галерея-мастерская художника Г. С. Райшева. Лит.: Геннадий Райшев. Графика. Альбом. Составитель и автор вступительной статьи Г. В. Голынец. – Екатеринбург, 2004. – С. 102–103.
60. Райшев Г. С. Люди полей. 2005. Холст, масло. 150x300. Собрание автора. Лит.: Земля. Люди. Художник: кат. выст. Геннадия Райшева / Галерея-мастерская художника Г. С. Райшева; [науч. ред. Г. Голынец; авт. статьи Н. Фёдорова, сост. Е. Соломина; фот. Пашук]. – Екатеринбург: Пакрус, 2006. – С. 11.
61. Райшев Г. С. Люди соров (люди заливных лугов). 2005. Холст, масло. 150x300. Собрание автора. Лит.: Земля. Люди. Художник: кат. выст. Геннадия Райшева / Галерея-мастерская художника Г. С. Райшева; [науч. ред. Г. Голынец; авт. статьи Н. Фёдорова, сост. Е. Соломина; фот. Пашук]. – Екатеринбург: Пакрус, 2006. – С. 29.
62. Райшев Г. С. Русский театр. Колядование. 2006. ДВП, масло. 85x91,5. Галерея-мастерская художника Г. С. Райшева. Лит.: Геннадий Райшев. Природа и символы. Каталог выставки / Научн. ред., вступит. статья. – Ханты-Мансийск: Полиграфист, 2007.
63. Райшев Г. С. Хантыйский театр. 2006. ДВП, масло. 85x91,5. Галерея-мастерская художника Г. С. Райшева. Лит.: Геннадий Райшев. Природа и символы. Каталог выставки / Научн. ред., вступит. статья. – Ханты-Мансийск: Полиграфист, 2007.
64. Райшев Г. С. Родной бугорок. Космос. 2008. ДВП, масло. 110x91. Собрание автора // Югра. – 2010. – № 10. Октябрь. – С. 68.
65. Райшев Г. С. Живая земля. 2008. Холст, масло. 60x50. Собрание автора // Югра. Урал Приполярный. – 2009. – № 3. Октябрь.
66. Райшев Г. С. Живая природа. 2008. Холст, масло. 195x170. Собрание автора. Лит.: Геннадий Райшев. Каталог выставок: «Трель дятла», «О земле Югорской», «Морошковый край». – Ханты-Мансийск, 2008. – С. 15.
67. Райшев Г. С. Николай Песиков – весёлый человек. 2009. Собрание автора // Югра. – 2010. – № 10. Октябрь. – С. 72.

Гришкин Артем Григорьевич

68. Гришкин А. Г. Олени. Холст, масло. МУК «Белоярский выставочный зал». Лит.: Мир запечатленный / Авт. вс. ст. М. Шутова; сост. Белоярский информационный центр «Квадрат», В. С. Белых. – 2009. – С. 43.
69. Гришкин А. Г. Мое рождение. Холст, масло. МУК «Белоярский выставочный зал». Лит.: Мир запечатленный / Авт. вс. ст. М. Шутова; сост. Белоярский информационный центр «Квадрат», В. С. Белых. – 2009. – С. 25.
70. Гришкин А. Г. Медвежья игра. Клеенка, масло. МУК «Белоярский выставочный зал». Лит.: Мир запечатленный / Авт. вс. ст. М. Шутова; сост. Белоярский информационный центр «Квадрат», В. С. Белых. – 2009. – С. 46.

71. Гришкин А. Г. Охота на медведя. Клеенка, масло. МУК «Белоярский выставочный зал». Лит.: Мир запечатленный / Авт. вс. ст. М. Шутова; сост. Белоярский информационный центр «Квадрат», В. С. Белых. – 2009. – С. 24.
72. Гришкин А. Г. Семья. Дерево, масло. МУК «Белоярский выставочный зал». Лит.: Мир запечатленный / Авт. вс. ст. М. Шутова; сост. Белоярский информационный центр «Квадрат», В. С. Белых. – 2009. – С. 21.
73. Гришкин А. Г. Охотник. Дерево, масло. МУК «Белоярский выставочный зал». Лит.: Мир запечатленный / Авт. вс. ст. М. Шутова; сост. Белоярский информационный центр «Квадрат», В. С. Белых. – 2009. – С. 18.

Гришкин Анатолий Григорьевич

74. Гришкин А. Г. Мираж. 1996 г. ДВП, масло. 30x19. АУ ТО «Культура».
75. Гришкин А. Г. Колдовской взгляд природы. 1993. Бумага, акварель. МУК «Белоярский выставочный зал». Лит.: Мир запечатленный / Авт. вс. ст. М. Шутова; сост. Белоярский информационный центр «Квадрат», В. С. Белых. – 2009. – С. 75.
76. Гришкин А. Г. Тайная вечеря. 1996. Холст, масло. МУК «Белоярский выставочный зал». Лит.: Мир запечатленный / Авт. вс. ст. М. Шутова; сост. Белоярский информационный центр «Квадрат», В. С. Белых. – 2009. – С. 56.
77. Гришкин А. Г. Бегущие собаки. 2000. Холст, масло. МУК «Белоярский выставочный зал». Лит.: Мир запечатленный / Авт. вс. ст. М. Шутова; сост. Белоярский информационный центр «Квадрат», В. С. Белых. – 2009. – С. 57.

Гришкин Ю. Г.

78. Гришкин Ю. Г. Перед грозой. 1995. Холст, масло. МУК «Белоярский выставочный зал». Лит.: Мир запечатленный / Авт. вс. ст. М. Шутова; сост. Белоярский информационный центр «Квадрат», В. С. Белых. – 2009. – С. 98.
79. Гришкин Ю. Г. Белый олень. Холст, масло. МУК «Белоярский выставочный зал». Мир запечатленный / Авт. вс. ст. М. Шутова; сост. Белоярский информационный центр «Квадрат», В. С. Белых. – 2009. – С. 118.
80. Гришкин Ю. Г. Осенние пороги. 2000. Холст, масло. 68x82. АУ ТО «Культура». Лит.: Три художника из рода Гришкиных: буклет / Авт.-сост. А. В. Лебедева. – Ханты-Мансийск: ООО «Альянс Профи», 2010. – С. 40.
81. Гришкин Ю. Г. Последний лед Лыхмы. 1999–2001. Холст, масло. 86x106. АУ ТО «Культура». Лит.: Три художника из рода Гришкиных: буклет / Авт.-сост. А. В. Лебедева. – Ханты-Мансийск: ООО «Альянс Профи», 2010. – С. 41.
82. Гришкин Ю. Г. Два мира. Холст, масло. МУК «Белоярский выставочный зал». Лит.: Мир запечатленный / Авт. вс. ст. М. Шутова; сост. Белоярский информационный центр «Квадрат», В. С. Белых. – 2009. – С. 122.
83. Гришкин Ю. Г. Тревога. Холст, масло. МУК «Белоярский выставочный зал». Лит.: Мир запечатленный / Авт. вс. ст. М. Шутова; сост. Белоярский информационный центр «Квадрат», В. С. Белых. – 2009. – С. 123.

Савинов В. И.

84. Савинов В. И. Встреча родов. Коллекция автора.
85. Савинов В. И. Собачья упряжка. Коллекция автора. Лит.: Таёжные мотивы. Творчество художника В. И. Савинова. – Б. г.

Горячевских Л. Е.

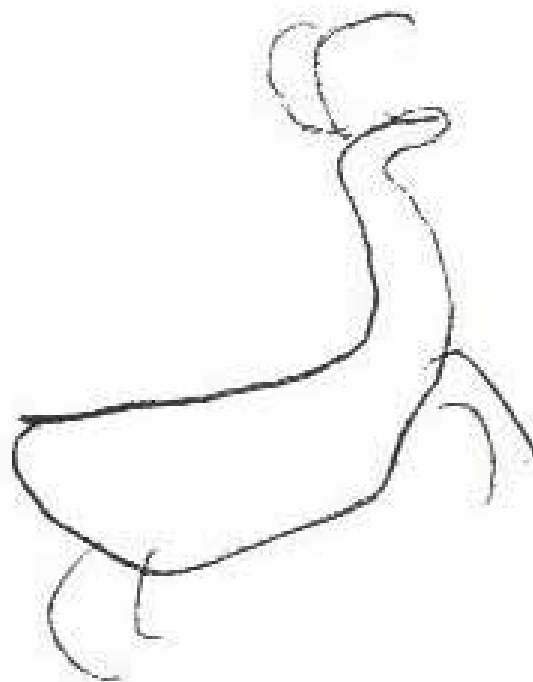
86. Горячевских Л. Е. Заводь. 2006. Холст, масло. 40x60. Коллекция автора. Лит.: Лебедева А. В. Три художника (Ляля Кашапова, Любовь Горячевских, Николай Малявкин): каталог. – Ханты-Мансийск: Принт-Класс, 2011. – С. 7.
87. Горячевских Л. Е. Последний ледок. 2006. ДВП, масло. 48x58. Коллекция автора. Лит.: Лебедева А. В. Три художника (Ляля Кашапова, Любовь Горячевских, Николай Малявкин): каталог. – Ханты-Мансийск: Принт-Класс, 2011. – С. 8.

88. Горячевских Л. Е. К родному гнездовью. 2010. Холст, масло. 33,8х60. Коллекция автора. Фото А. В. Лебедевой.
 89. Горячевских Л. Е. Хозяйка тайги. 1998. ДВП, масло. 58х48. МАУК «Краеведческий экомузей» г. Пыть-Ях. Лит.: Лебедева А. В. Три художника (Ляля Кашапова, Любовь Горячевских, Николай Малявкин): каталог. – Ханты-Мансийск: Принт-Класс, 2011. – С. 18.
- Волдин Н. Л.**
90. Волдин Н. Л. Без названия. Картон, гуашь. Школа п. Казым. Фото Н. А. Молдановой.
 91. Волдин Н. Л. Самарово. Картон, масло. Школа п. Казым. Фото Н. А. Молдановой.
 92. Канев Н. С. Олени. Лит.: Шевелев В. Огненные олени Канева // Ленинская правда. – 1985. – 14 апреля.
 93. Шелепов Е. И. Старый дом. 2005. Холст, масло. Фото предоставлено автором.

ИЛЛЮСТРАЦИИ



Ил. 1. Кошаров П. М. Группа остяков. 1889 г.



Ил. 2. Епаркин Я. Тамга олень. 2013 г.



Ил. 3. Шешкина М. И. Кукла акань. 1960–1970-е гг.



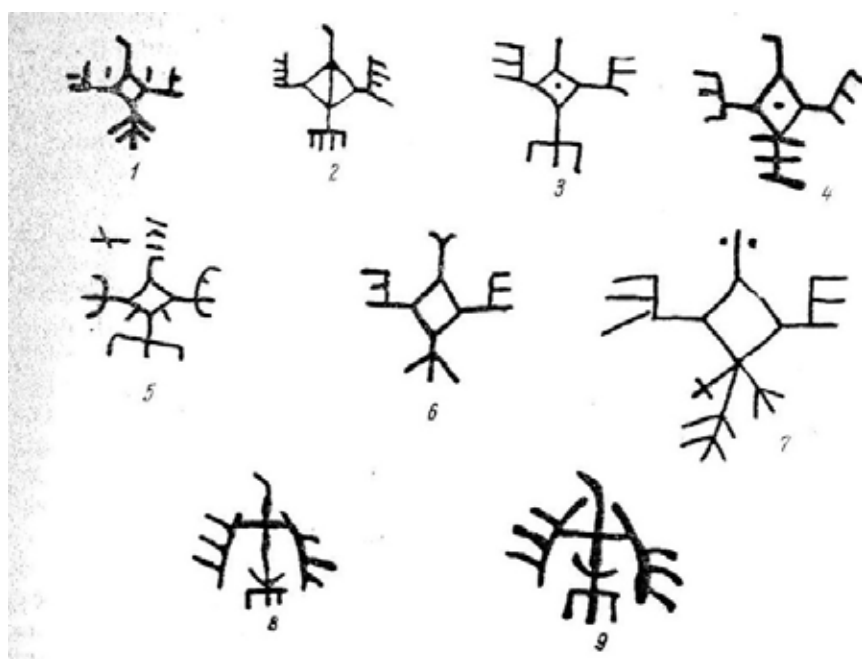
Ил. 4. Березовый туесок. 1977 г.



Ил. 5. Шахов Н. Декоративные панно (Шторки). Ок. 1823 г.



Ил. 6. Изображения на деревьях. Ханты



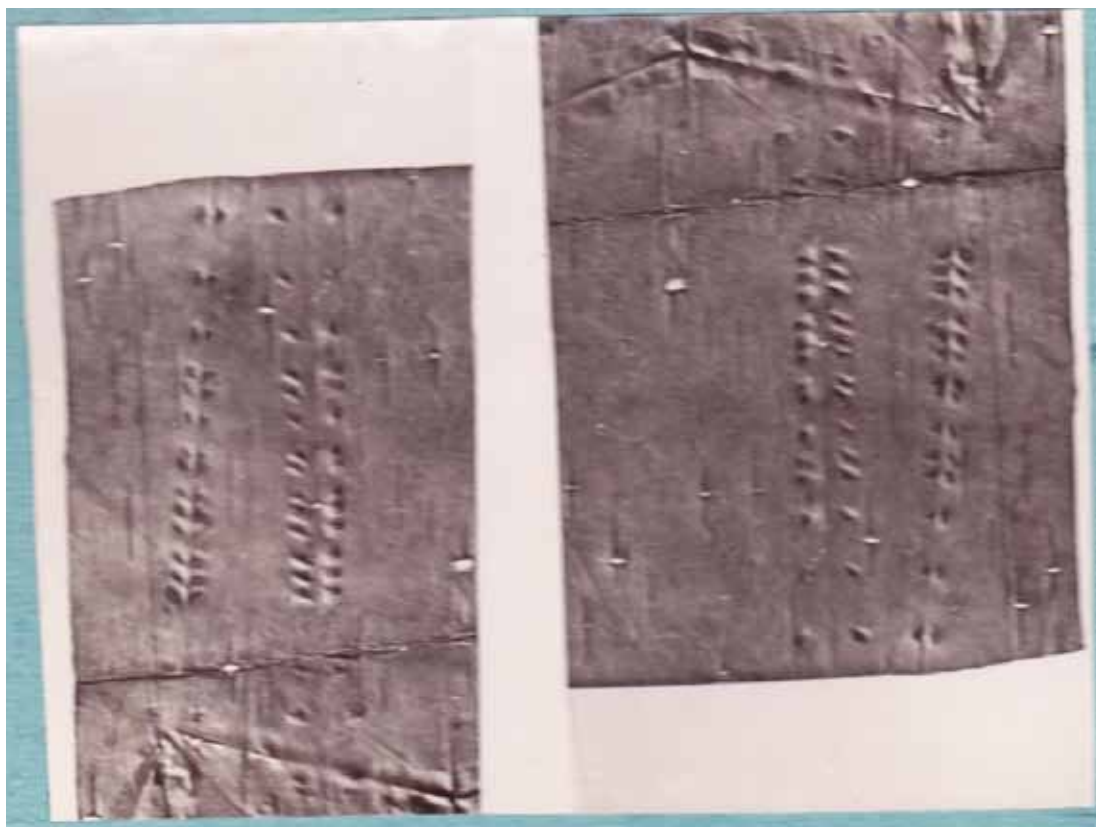
Ил. 7. Татуировка. Изображения птиц. Обские угры



Ил. 8. Посох с зарубками. 1930–1960-е гг.



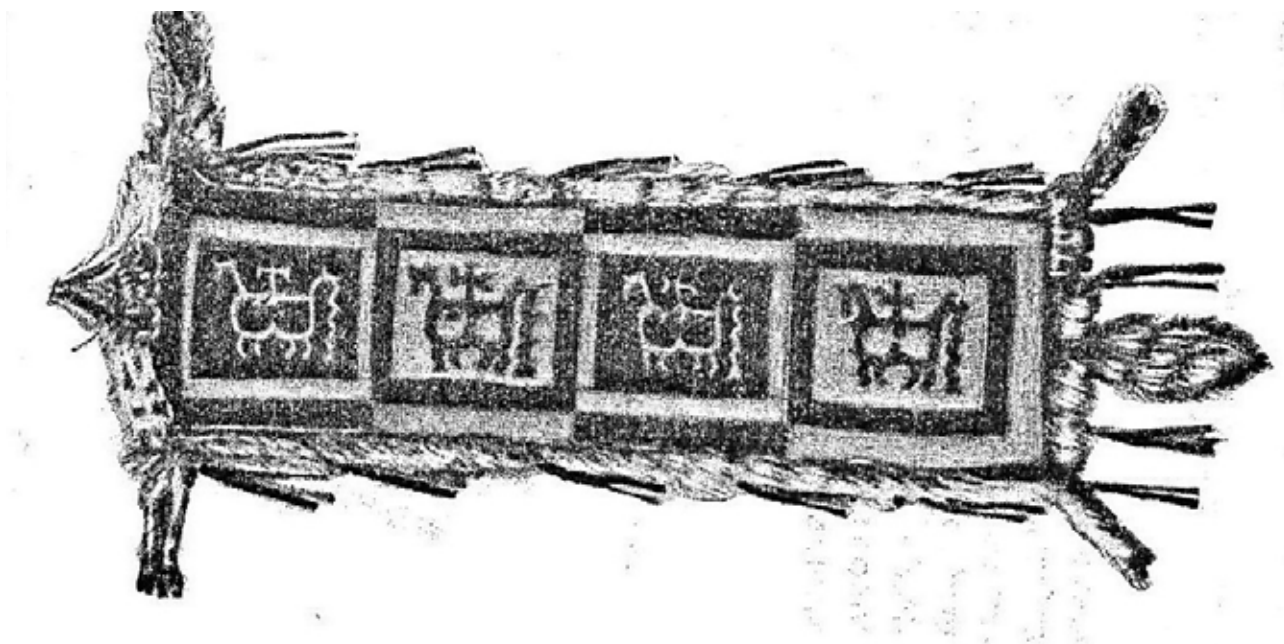
Ил. 9. Татуировка «Медведь». Д. Н. Слинкина. 2008 г.



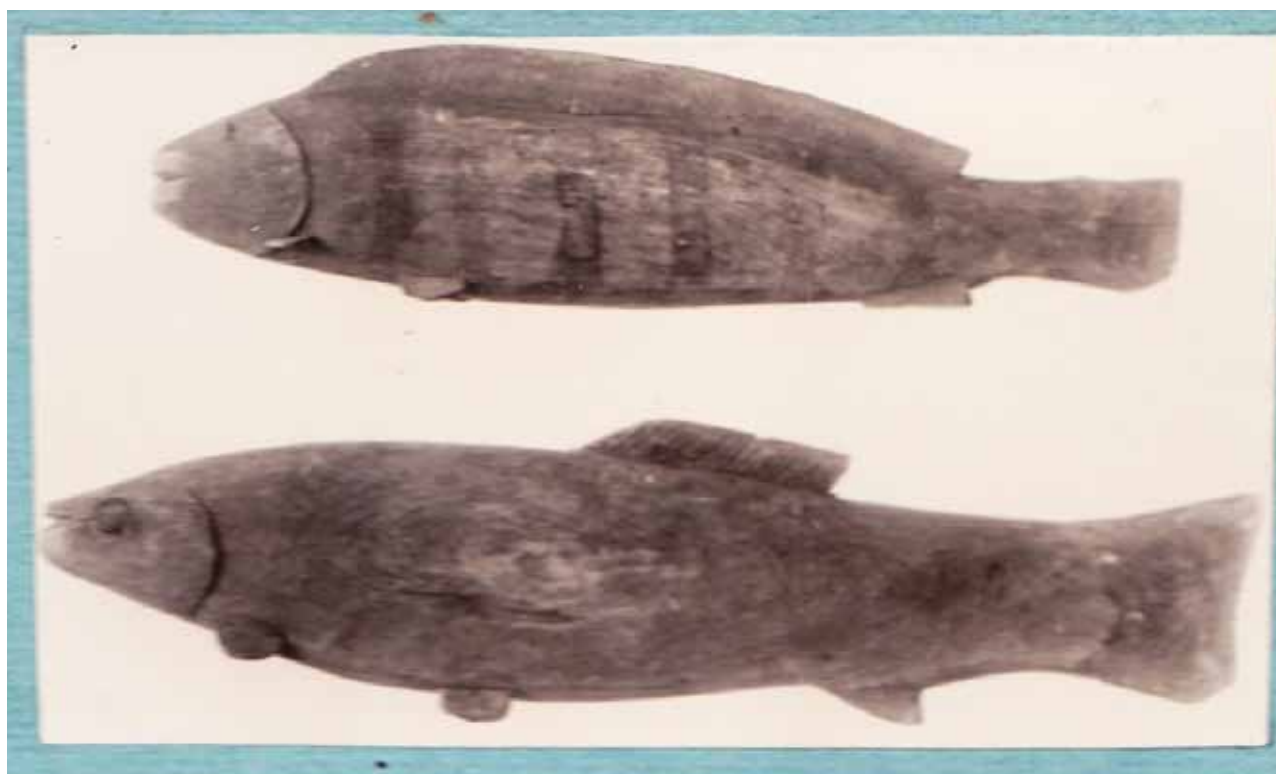
Ил. 10. Узоры, выдавленные зубами на бересте у манси. 1925–1948 гг.



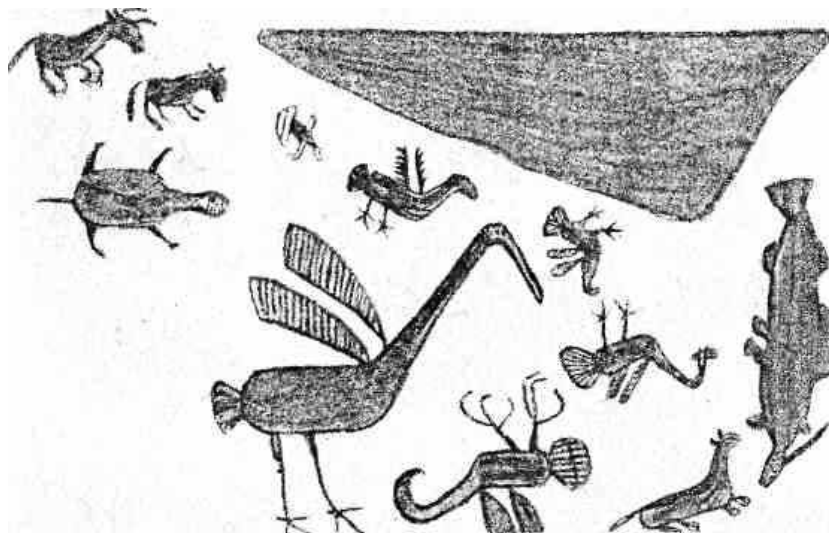
Ил. 11. Скульптура. Деревянные духи. 1925–1948 гг.



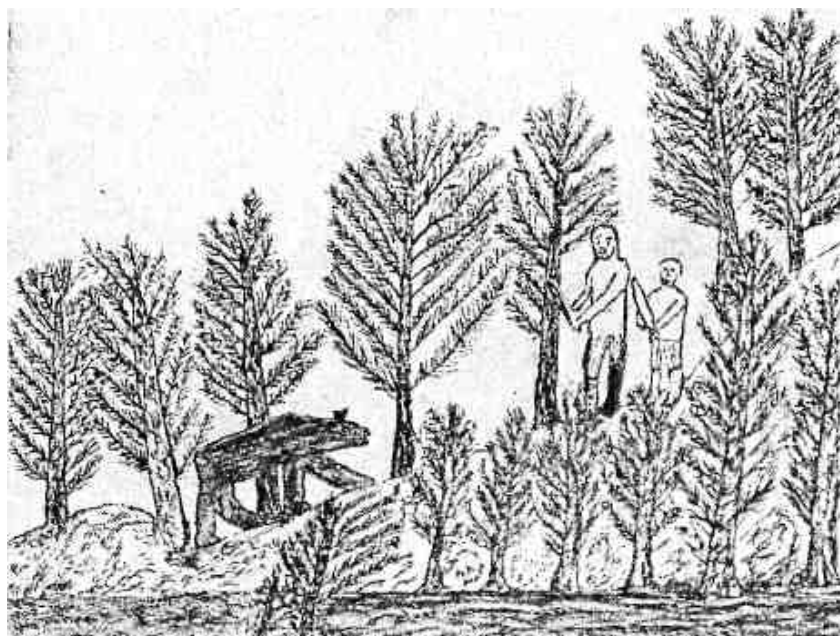
Ил. 12. Казымские ханты. Жертвенное покрывало. 1949 г.



Ил. 13. Скульптура. Рыбы. Фото из экспедиций В. Н. Чернецова. 1925–1948 гг.



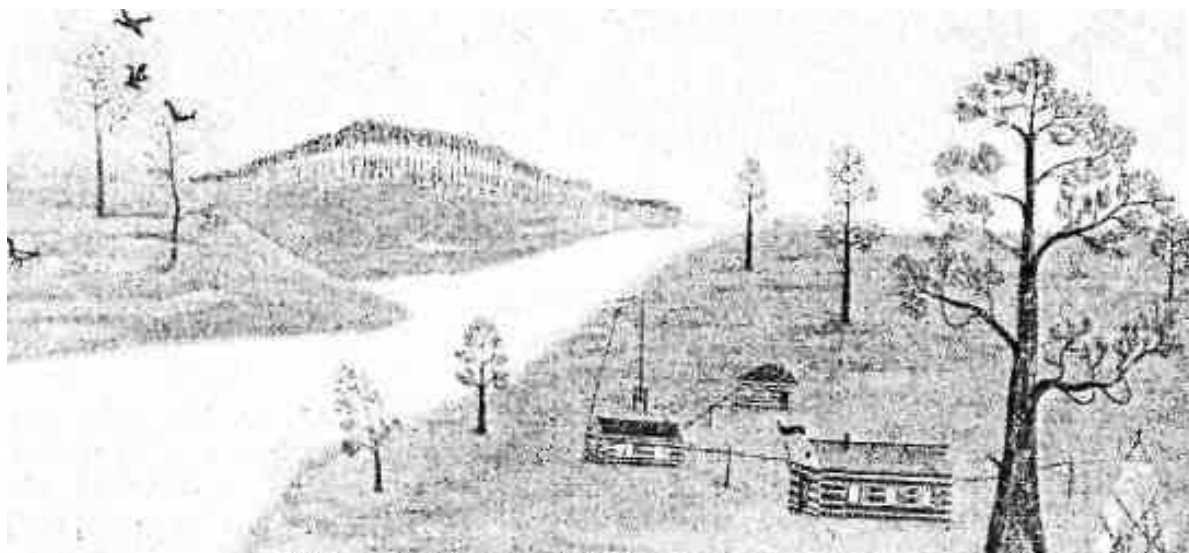
Ил. 16. Карандашные рисунки Алхати (манси). 1920-е гг.



Ил. 17. Встреча с медведем. Манси. Тушь. 1920-е гг.



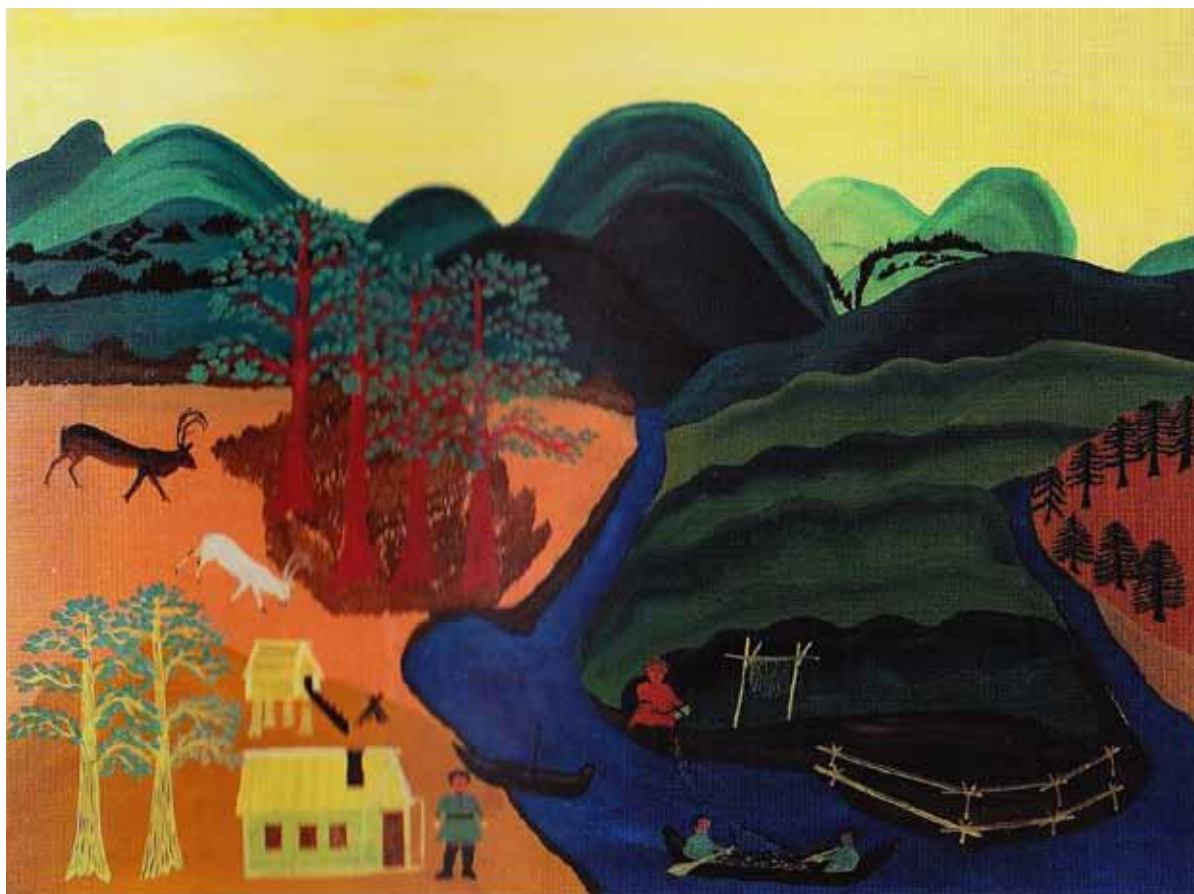
Ил. 18. Обатин А. Казымские ханты. 1942–1943 гг.



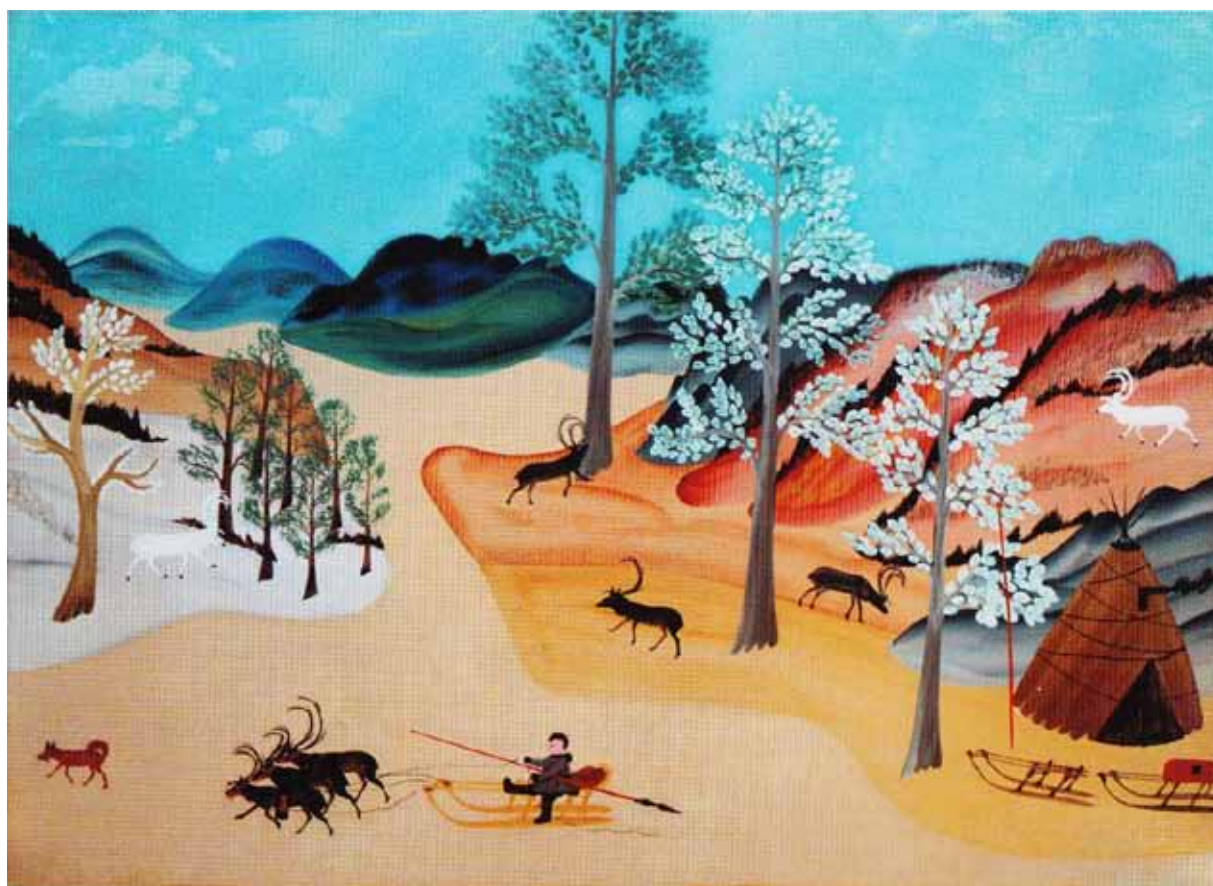
Ил. 19. Нотускин К. Е. Пейзаж. 1930-е гг.



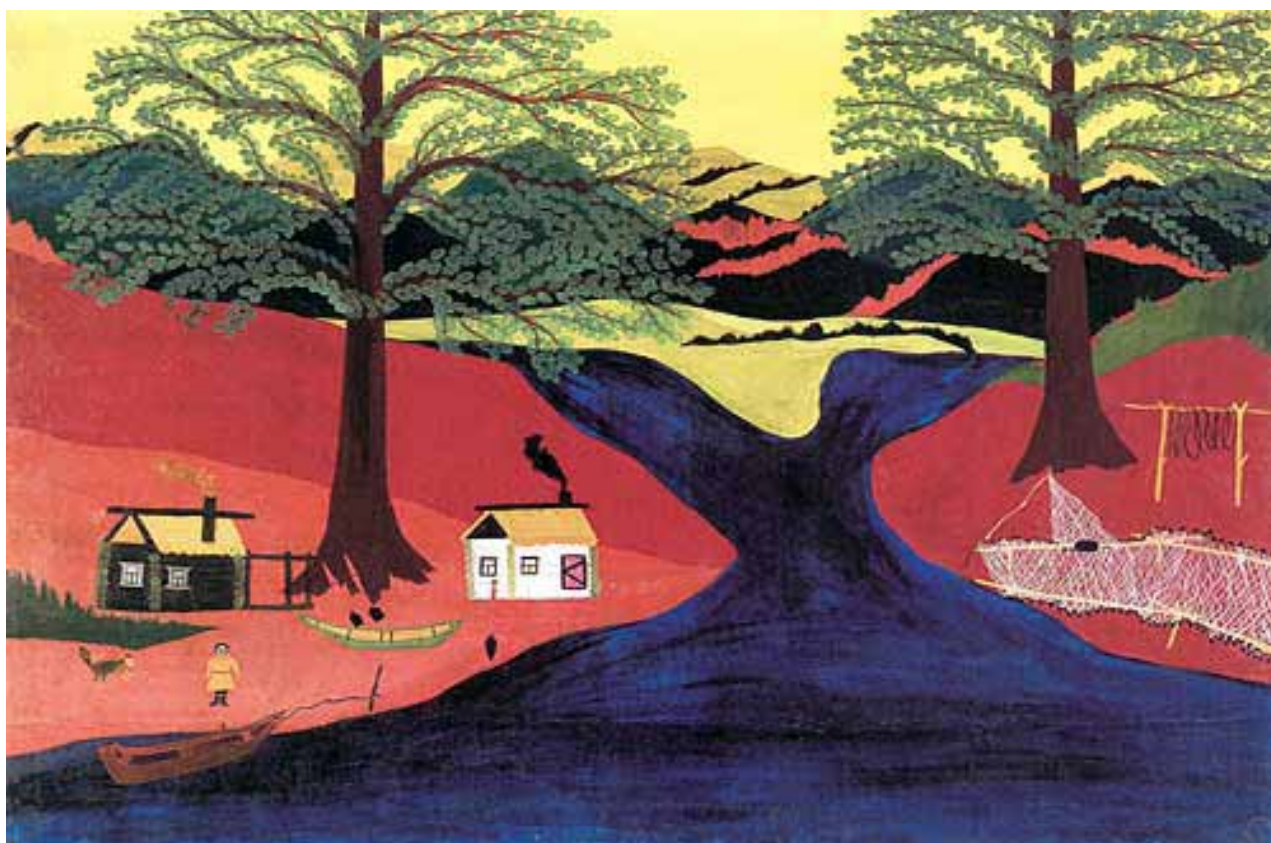
Ил. 20. Нотускин К. Е. Охота на песца. 1936 г.



Ил. 21. Панков К. Л. Волны. 1938 г.



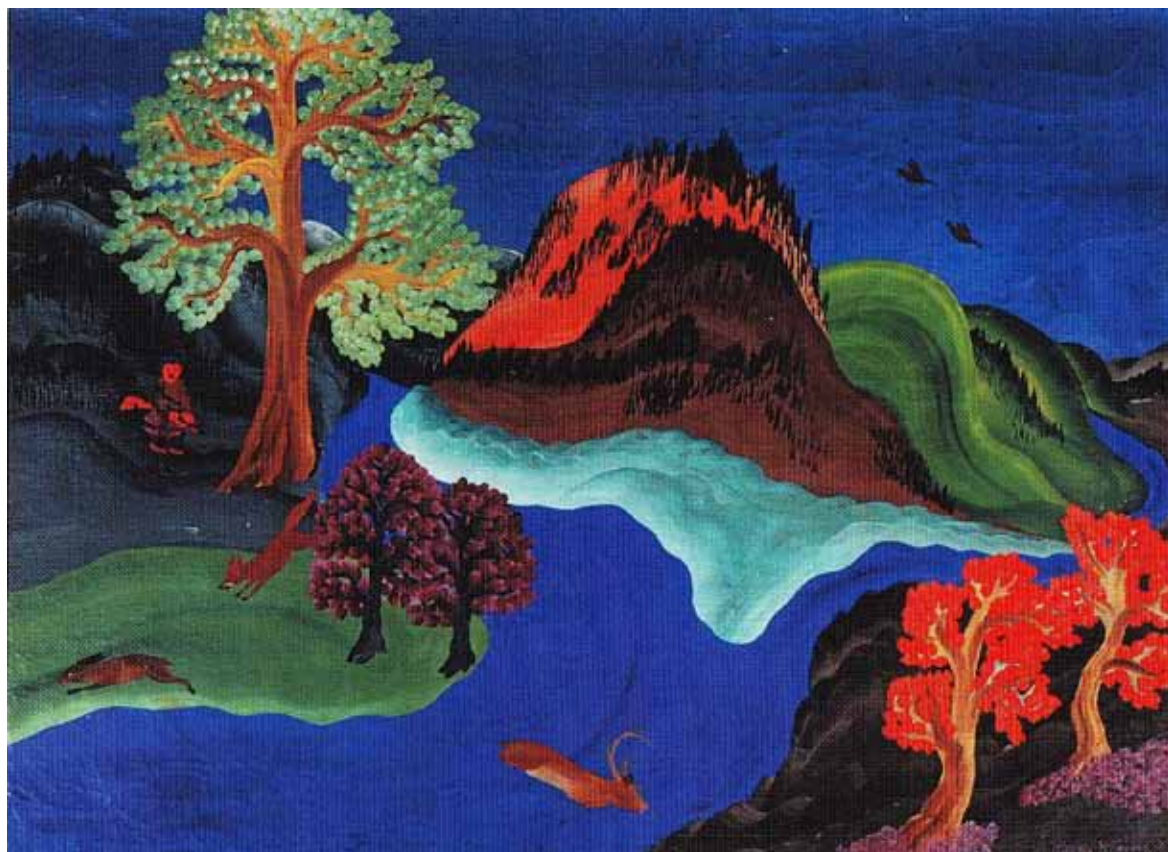
Ил. 22. Панков К. Л. Оленья упряжка. Конец 1930-х гг.



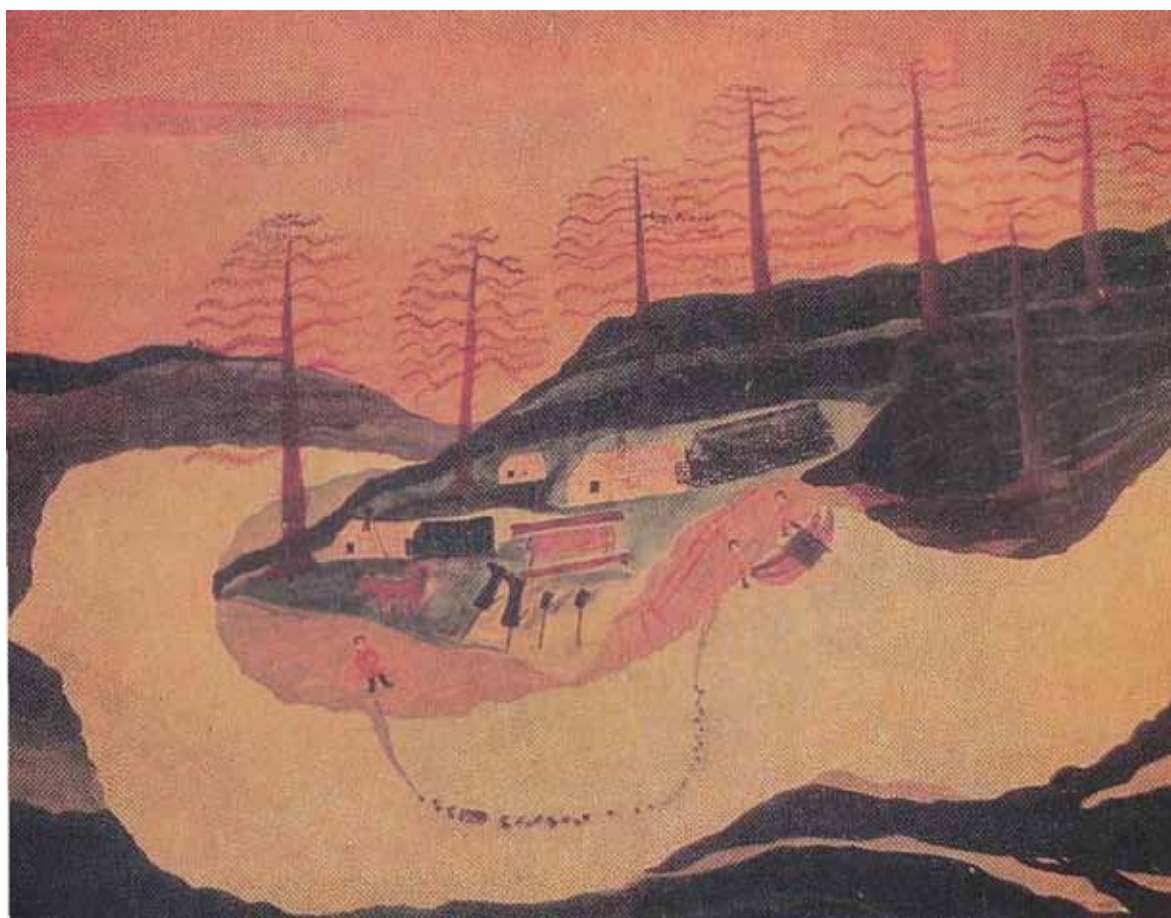
Ил. 23. Панков К. Л. Рыболовецкий поселок. 1936 г.



Ил. 24. Панков К. Л. Синее озеро. Конец 1930-х гг.



Ил. 25. Панков К. Л. Охота. 1940 г.



Ил. 26. Панков К. Л. Рыболовецкий колхоз. 1930-е гг.



Ил. 27. Тебетев М. А. Читают газету. 1964 г.



Ил. 28. Тебетев М. А. Хантыйский праздник. 1975 г.



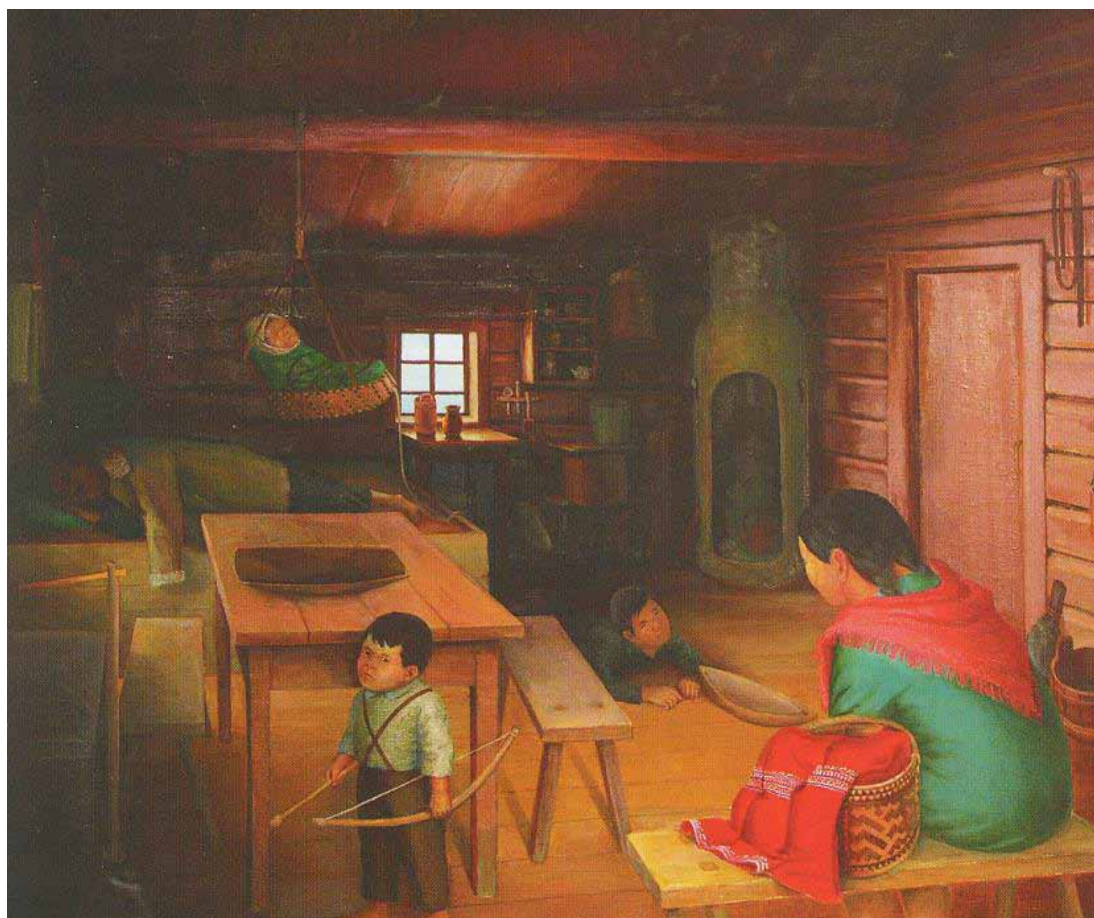
Ил. 29. Тебетев М. А. Ожидание. 1983 г.



Ил. 30. Тебетев М. А. Усадьба. Обские ханты. 1981 г.



Ил. 31. Тебетев М. А. Лохтокурт. 1930-е гг. 1972 г.



Ил. 32. Тебетев М. А. В избе среднеобского ханты. XIX век. 1988 г.



Ил. 35. Шешкин П. Е. Мыслительница.
Около 1970-х гг.



Ил. 36. Шешкин П. Е. Ловля оленя.
Около 1970-х гг.



Ил. 37 Шешкин П. Е. За разделкой
оленя. Около 1970-х гг.



Ил. 38. Шешкин П. Е. Бой двух медведей.
Около 1970-х гг.



Ил. 39. Шешкин П. Е. За разгрузкой рыбы. 1969 г.



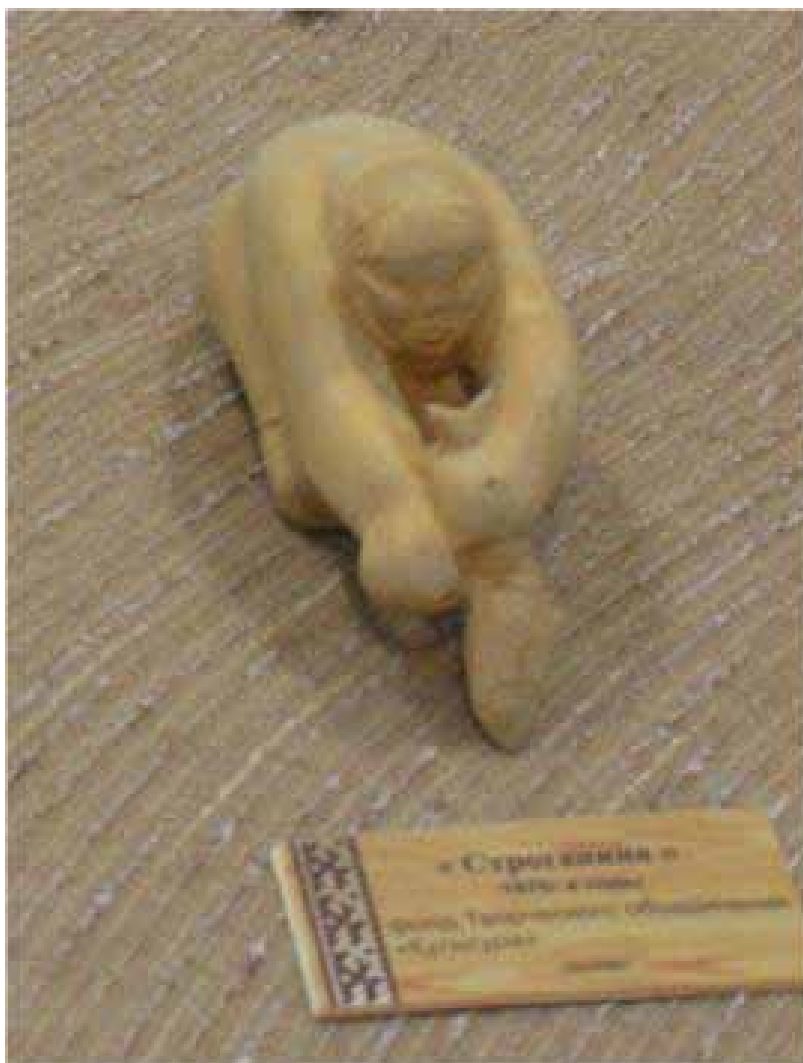
Ил. 40. Шешкин П. Е. С сыном на рыбалке. Около 1970-х гг.



Ил. 41. Шешкин П. Е. Независимость народов. Около 1970-х гг.



Ил. 42. Шешкин П. Е. Независимость народов (фрагмент). Около 1970-х гг.



Ил. 43. Хартаганов Г. Е. Строганина. 1970-е гг.



Ил. 44. Хартаганов Г. Е. Против ветра. 1995 г.



Ил. 45. Талигина Н. М. Унши (сосны). 1992 г.



Ил. 46. Талигина Н. М. Нэ поры (свадьба). 1992 г.



Ил. 47. Райшев Г. С. Плач гагар. 1969 г.



Ил. 48. Райшев Г. С. Земля предков. 1972 г.



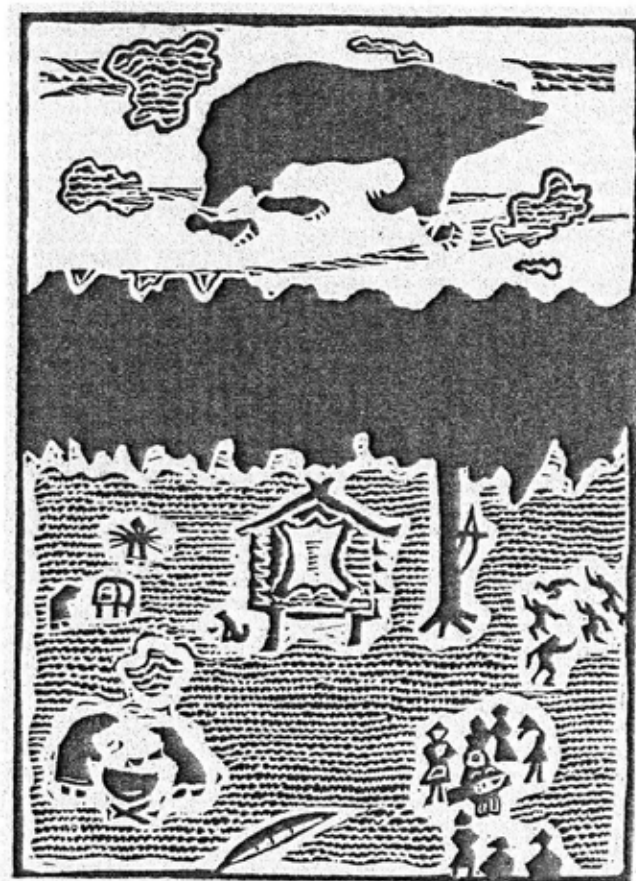
Ил. 49. Райшев Г. С. Стойбище. 1972 г.



Ил. 50. Райшев Г. С. Ритмы оленьего бега. 1969 г.



Ил. 51. Райшев Г. С. Медвежьи играща. 1968 г.



Ил. 52. Райшев Г. С. Медвежий праздник. 1976 г.



Ил. 53. Райшев Г. С. Шайтан добрый. 1974 г.



Ил. 54. Райшев Г. С. Шайтан злой. № 2. 1974 г.



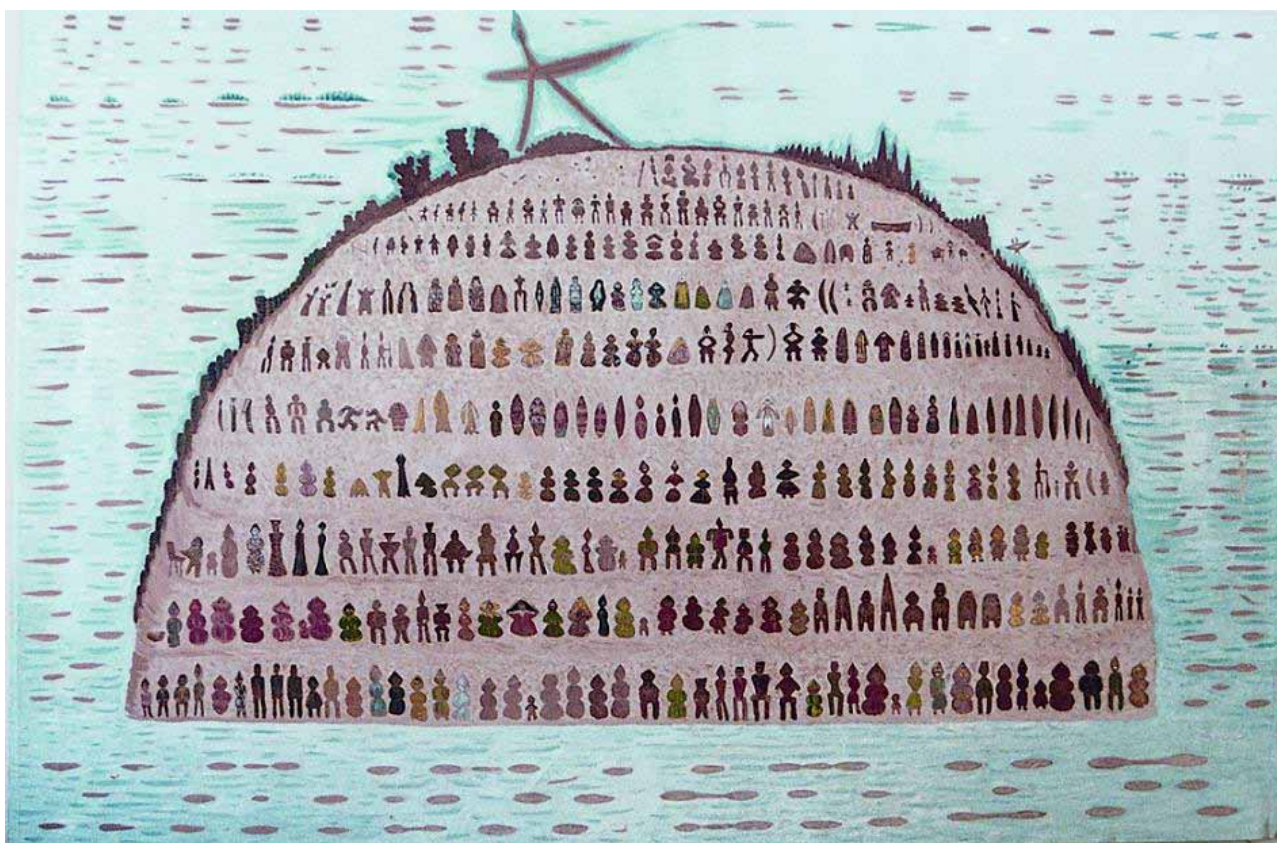
Ил. 55. Райшев Г. С. Шайтан утренний. 1973 г.



Ил. 56. Райшев Г. С. Осина. 1977 г.



Ил. 57. Райшев Г. С. Возвращение. 1973 г.



Ил. 58. Райшев Г. С. Югорская легенда. 1986 г.



Ил. 59. Райшев Г. С. Югорская легенда. 1989 г.



Ил. 60. Райшев Г. С.
Люди полей. 2005 г.



Ил. 61. Райшев Г. С.
Люди соров (люди заливных лугов). 2005 г.



Ил. 62. Райшев Г. С. Русский театр.
Колядование. 2006 г.



Ил. 63. Райшев Г. С. Хантыйский театр. 2006 г.



Ил. 64. Райшев Г. С. Родной бугорок. Космос. 2008 г.



Ил. 65. Райшев Г. С. Живая земля. 2008 г.



Ил. 66. Райшев Г. С. Живая природа. 2008 г.



Ил. 67. Райшев Г. С. Николай Песиков – весёлый человек. 2009 г.



Ил. 68. Гришкин А. Г. Олени



Ил. 69. Гришкин А. Г. Мое рождение



Ил. 70. Гришкин А. Г. Медвежьи игрища



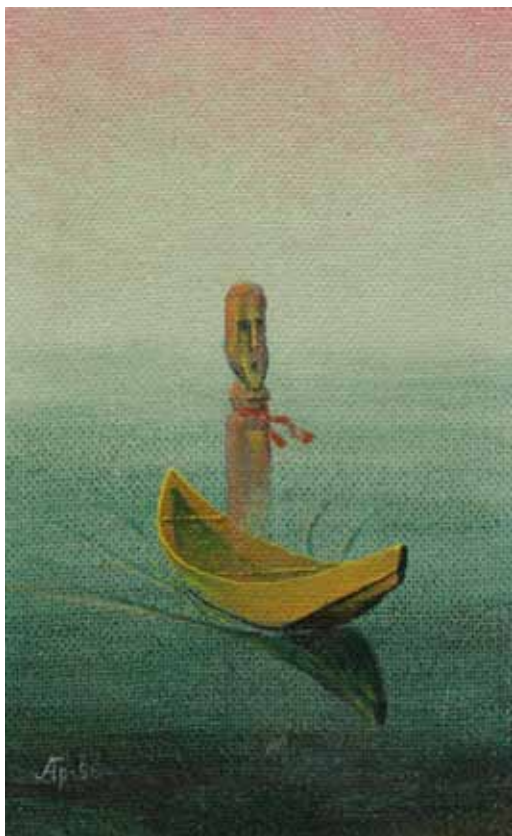
Ил. 71. Гришкин А. Г. Охота на медведя



Ил. 72. Гришкин А. Г. Семья



Ил. 73. Гришкин А. Г. Охотник



Ил. 74. Гришкин А. Г. Мираж. 1996 г.



Ил. 75. Гришкин А. Г. Колдовской взгляд природы. 1993 г.



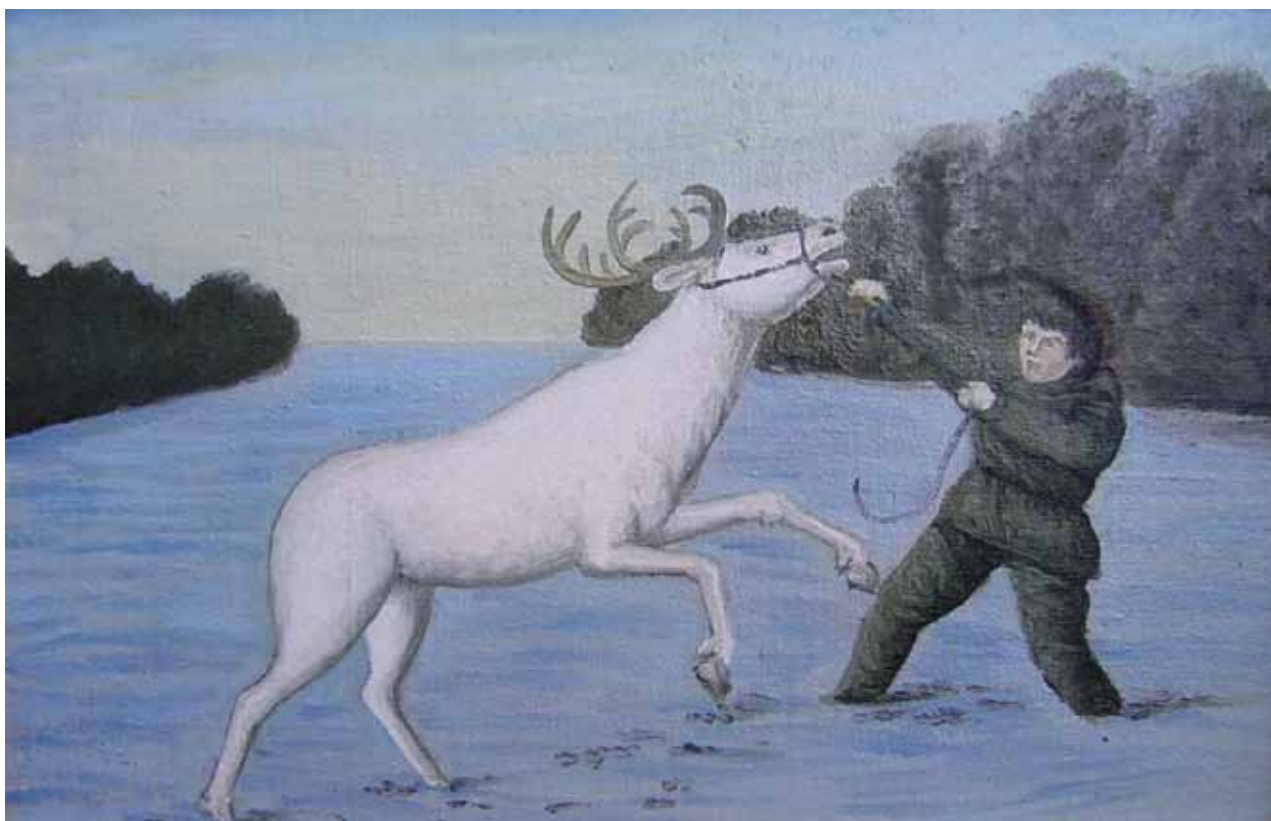
Ил. 76. Гришкин А. Г. Тайная вечеря. 1996 г.



Ил. 77. Гришкин А. Г. Бегущие собаки. 2000 г.



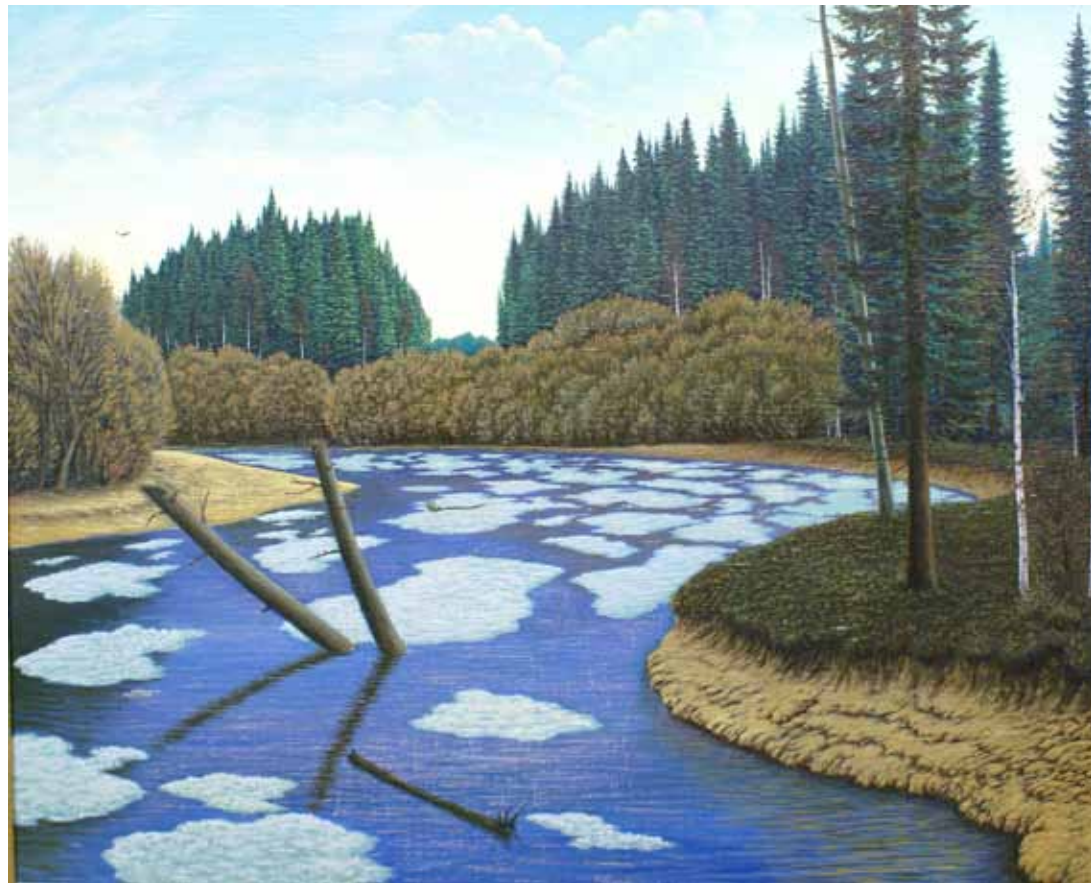
Ил. 78. Гришкин Ю. Г. Перед грозой. 1995 г.



Ил. 79. Гришкин Ю. Г. Белый олень



Ил. 80. Гришкин Ю. Г. Осенние пороги. 2000 г.



Ил. 81. Гришкин Ю. Г. Последний лед Лыхмы. 1999–2001 гг.



Ил. 82. Гришкин Ю. Г. Два мира



Ил. 83. Гришкин Ю. Г. Тревога



Ил. 84. Савинов В. И. Встреча родов



Ил. 85. Савинов В. И. Собачья упряжка



Ил. 86. Горячевских Л. Е. Заводь. 2006 г.



Ил. 87. Горячевских Л. Е. Последний ледок. 2006 г.



Ил. 88. Горячевских Л. Е. К родному гнездовью. 2010 г.



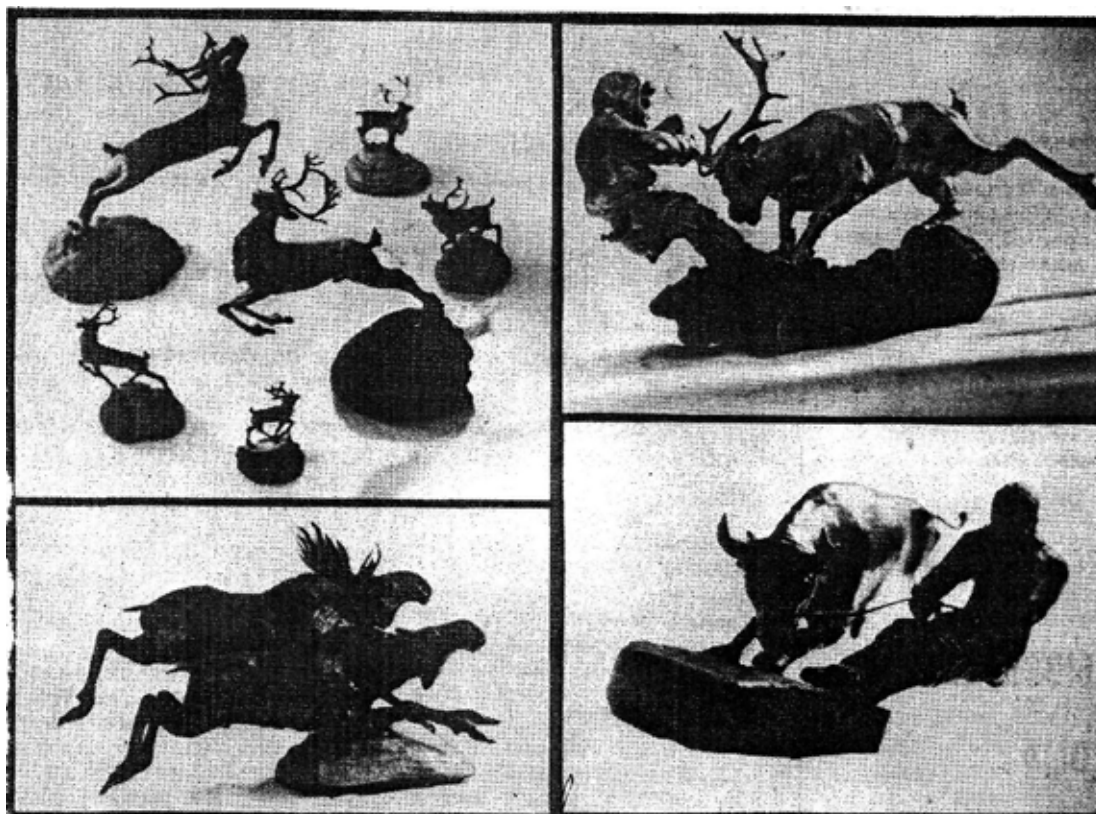
Ил. 89. Горячевских Л. Е. Хозяйка тайги. 1998 г.



Ил. 90. Волдин Н. Л. Без названия



Ил. 91. Волдин Н. Л. Самарово



Ил. 92. Канев Н. С. Олени



Ил. 93. Шелепов Е. И. Старый дом. 2005 г.

СЛОВАРЬ ОБСКО-УГОРСКИХ ХУДОЖНИКОВ И СКУЛЬПТОРОВ

Каталог их значимых произведений

XX – начало XXI века

АЛХАТИ – охотник. Носитель и знаток мансийского фольклора. Этнограф В. Н. Чернецов во время экспедиции 1923 г. жил в его доме. Для него Алхати карандашом на бумаге исполнил несколько рисунков. Изображал местных животных и птиц, нарты, запряженные оленями, а также фигуры известных ему по мансийской мифологии фантастических животных. Все это он сопровождал необходимыми устными пояснениями.

Литература

1. Иванов С. В. Материалы по изобразительному искусству народов Сибири XIX – начала XX века. Сюжетный рисунок и другие виды изображений на плоскости. Отв. ред. Л. П. Потапов // Труды Института этнографии АН СССР. Нов. сер. Т. XXII. – М.; Л., 1954. – 839 с.: ил.
2. Чернецов В. Н. Зоопарк вогула Алхати // Всемирный следопыт. – 1928. – № 2. – С. 140–143.

ВАДИЧУПОВ Анатолий Васильевич (1964 г. р.) – скульптор манси, мастер по изготовлению национальных музыкальных инструментов. Родился в д. Кимкьясуй Березовского района ХМАО – Югры. В 1983 году окончил Сосьвинскую среднюю школу. В 1990 году окончил Салехардское училище культуры и искусства по специальности художник – мастер резьбы по дереву и кости. Начал работать в г. Салехарде в художественной мастерской «Теневана», затем в п. Берёзово в Центре культуры и искусства народов Севера специалистом по ДПИ. Сначала занимался гравюрой, потом – чеканкой, а остановился на работе по дереву и кости. С 1993 по 1997 год работал в п. Сосьва Берёзовского района консультантом от Северного фонда. Свою выставочную деятельность начал в июне 1991 года, приняв участие во II Международной художественной выставке-продаже в г. Москве и в этом же году в выставке-продаже в г. Санкт-Петербурге.

С 1997 года живёт и работает в г. Ханты-Мансийске, где участвует в городских, окружных и международных выставках декоративно-прикладного искусства. В 1998 году в Окружном центре культуры и искусства народов Севера состоялась первая персональная выставка. Об участии в выставках свидетельствуют множество дипломов и благодарственных писем. В 2000 году в Центре искусств для одаренных детей Севера состоялась семейная выставка Вадичуповых, на которой он представил изделия из дерева и кости. Работы (в основном музыкальные инструменты) хранятся во многих музеях округа: Краеведческом музее пгт Берёзово, Государственном музее Природы и Человека, Центре прикладного творчества и ремёсел, частных коллекциях.

ВАДИЧУПОВА Татьяна Савельевна (1971 г. р.) – художник манси. Жила в п. Саранпауль Березовского района ХМАО – Югры. Окончила факультет изобразительного искусства Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. Идеолог и руководитель муниципального бюджетного образовательного учреждения дополнительного образования детей «Детский этнокультурно-образовательный центр «Лылынг союм» (в переводе с мансийского «Живой ручеек») в г. Ханты-Мансийске. В 2000 году в Центре искусств для одаренных детей Севера на семейной выставке Вадичуповых были представлены ее живописные работы – пейзажи, портреты.

ВАХРУШЕВ – художник манси. Студент Института народов Севера.

Литература

1. Месс Л. А. Работы художественных мастерских Севфака // Северный изобразительный стиль. Константин Панков. 1920–1930-е гг. / авт.-сост. Н. Н. Федорова. – М.: Наше наследие, 2002. – С. 85–91.

ВОЛДИН Николай Леонидович (1960–1988) – художник ханты. Родился в д. Помут Березовского (ныне – Белоярского) района Ханты-Мансийского автономного округа. Окончил культурно-просветительное училище имени Лапцужа в Салехарде по специальности – художественная обработка дерева, меха, кости. Одинаково хорошо владел искусством резьбы по дереву и кости, ажурного плетения, осваивал мастерство изготовления музыкальных инструментов. Занимался оформительскими работами. Много и с желанием рисовал на любом подручном материале акварелью, маслом, гуашью, карандашом или шариковой ручкой. В 1986 г. участвовал во Всероссийской выставке «Искусство народных мастеров РСФСР», где получил звание «Народный мастер». Работал в «Этнографическом музее под открытым небом «Торум Маа» в г. Ханты-Мансийске. Берестяные изделия хранятся в этнографической коллекции АУ ТО «Культура», графические работы – в МУК «Белоярский выставочный зал», МОУ «Казымская общеобразовательная средняя (полная) школа-интернат» и частных коллекциях.

Значимые произведения

1. Без названия (Мальчик и оленята). Картон, гуашь. Школа п. Казым.
2. Самарово. Картон, масло. Школа п. Казым.

Литература

1. Человек рисующий. Николай Волдин: буклет / сост. А. В. Лебедева. – Ханты-Мансийск: ОАО «Издательский дом «Новости Югры», 2012. – 26 с.: ил. цв.

ГОРЯЧЕВСКИХ Любовь Егоровна (1965 г. р.) – живописец. Живет в п. Угут Сургутского района Ханты-Мансийского автономного округа – Югры. Родилась в семье охотника-рыбака ханты Егора Наумовича Усанова. После его гибели с шести лет жила с матерью Анной Федоровной Лянтиной, сестрой и братом. В начале 1990-х г. начала делать попытки писать маслом. С 1999 г. начала участвовать в передвижных коллективных выставках. Сейчас ее работы находятся в музеях п. Угута, гг. Губкинский, Пыть-Ях и частных коллекциях. Персональные выставки состоялись в п. Угута, гг. Сургут, Пыть-Ях, Нефтеюганск и Ханты-Мансийск.

Работает в реалистической манере, поскольку именно через нее видит возможность более доступно говорить с миром. В ее творческом поиске можно выделить две наиболее яркие темы: природа родного края и женщины народа ханты.

В 2013 г. приняла участие в семинаре обско-угорских художников «Человек рисующий» в г. Ханты-Мансийске.

Значимые произведения

1. Заводь. 2006. Холст, масло. 40x60. Коллекция автора.
2. К родному гнездовью. 2010. Холст, масло. 33,8x60. Коллекция автора.
3. Ох уж этот братик! 2011. ДВП, масло. 60x50. Коллекция автора.
4. Хозяйка тайги. 1998. ДВП, масло. 58x48. МАУК «Краеведческий экомузей» г. Пыть-Яха.

Литература

1. Лебедева А. В. Три художника (Ляля Кашапова, Любовь Горячевских, Николай Малавкин): каталог. – Ханты-Мансийск: Принт-Класс, 2011. – 56 с.: ил. цв.

2. Мартемьянова И. Ю. Любовь Горячевских. Живопись (буклет персональной выставки). – Нефтеюганск: ГУП ХМАО «Нефтеюганская типография», 1999.

ГРИШКИН Анатолий Григорьевич (1962–2000) – ханты художник, скульптор. Родился в д. Тугияны Белоярского района Ханты-Мансийского автономного округа. Окончил Салехардское училище культуры и искусства имени Лапсуя по специальности: мастерство художественной обработки материалов. Открывшаяся его выставка «Дыхание земли» 22 ноября 2000 г. в г. Ханты-Мансийске оказалась последней на югорской родине. 25 ноября скончался в г. Белоярске.

Работы А. Гришкина хранятся в Государственном музее Природы и Человека, МУК «Белоярский выставочный зал» и автономном учреждении Ханты-Мансийского автономного округа – Югры «Творческое объединение «Культура».

Значимые произведения

1. Бегущие собаки. 2000. Холст, масло. МУК «Белоярский выставочный зал».
2. Колдовской взгляд природы. 1993. Бумага, акварель. МУК «Белоярский выставочный зал».
3. Мираж. 1996. ДВП, масло. 30x19. АУ ТО «Культура».
4. Тайная вечеря. 1996. Холст, масло. МУК «Белоярский выставочный зал».

Литература

1. Три художника из рода Гришкиных: буклет / Авт.-сост. А. В. Лебедева. – Ханты-Мансийск: ООО «Альянс Профи», 2010. – 52 с.: ил. цв.
2. Мир запечатленный / [авт. текста М. Шутова]; сост. Белояр. инф. центр «Квадрат». – [Белоярский?]: [б. и.], 2009. – 150 с.: цв. ил.
3. Шульгина Л. Хорлал питлаллув нумты / Л. Шульгина // Ханты ясанг. – 2000. – 2 декабря. Перевод заглавия на русский язык: Его картины будем помнить.

ГРИШКИН Артем Григорьевич (1931–1995) – ханты живописец, резчик. Родился в д. Тугияны Белоярского района Ханты-Мансийского автономного округа. Позже многие годы с семьёй жил и работал в селе Ванзеват. Всю свою трудовую деятельность посвятил кузнечному делу. Выйдя на пенсию, начал писать картины, ориентируясь на свои чувства и память о жизни и быте коренных жителей Югры в былые времена. Иллюстрировал легенды, писал картины маслом, акварелью, применял резьбу и выжигание. Многие работы написаны на обыкновенной клеёнке и порой с двух сторон. Не датировал свои работы, поскольку не считал это необходимым.

В работах Артема Гришкина проявилось наивное (чистое) восприятие окружающего мира, для раскрытия которого он выбирает «простые» жизненные сюжеты.

Коллекции работ Гришкина находятся в МУК «Белоярский выставочный зал» и Государственном музее Природы и Человека.

Артем Григорьевич не только писал картины, но и был музыкантом и творцом национальных музыкальных инструментов. Новосибирская государственная консерватория совместно с Ханты-Мансийским окружным Центром культуры и искусства народов Севера в 1995 году выпустила сборник «Наигрыши из репертуара Артема Григорьевича Гришкина».

Значимые произведения

1. Олени. Холст, масло. МУК «Белоярский выставочный зал».
2. Мое рождение. Холст, масло. МУК «Белоярский выставочный зал».
3. Медвежьи игрища. Клеенка, масло. МУК «Белоярский выставочный зал».
4. Семья. Дерево, масло. МУК «Белоярский выставочный зал».
5. Охотник. Дерево, масло. МУК «Белоярский выставочный зал».

Литература

1. Мир запечатленный / [авт. текста М. Шутова]; сост. Белояр. инф. центр «Квадрат». – [Белоярский?]: [б. и.], 2009. – 150 с.: цв. ил.
2. Ользина Р. Артем Гришкин нарсьюх еллы ат сымремал / Р. Ользина // Ханты ясанг. – 1994. – 27 августа. Перевод заглавия на русский язык: Пусть нарсьюх Артема Гришкина звучит дальше.
3. Три художника из рода Гришкиных: буклет / Авт.-сост. А. В. Лебедева. – Ханты-Мансийск: ООО «Альянс Профи», 2010. – 52 с.: ил. цв.
4. Федорова Н. Н. Артем Григорьевич Гришкин [Электронный ресурс]. – URL: <http://iskoostvo.ru/1993/01-grishkin.php>

ГРИШКИН Юрий Григорьевич (1956–2011) – художник ханты. Родился в д. Тугияны Белоярского района Ханты-Мансийского автономного округа. По духу, по восприятию мира, по технике исполнения ему ближе работы художников-реалистов. Важнейшее выразительное средство в работах Юрия – это цвет. Преобладают в его творчестве «чистые» пейзажи (без человека). Художник четко делит работу на планы, это он, скорее всего, перенял от своего брата Анатолия Гришкина, получившего художественное образование. находка в собственной стилистике Юрия – это изображение неба. По временному определению народа ханты, Юрий рожден «под знаком неба».

Коллекции работ Юрия Гришкина находятся в МУК «Белоярский выставочный зал», Краеведческом музее пгт Берёзово, Государственном музее Природы и Человека, АУ Ханты-Мансийского автономного округа – Югры «Творческое объединение «Культура» и частных коллекциях.

Значимые произведения

1. Перед грозой. 1995. Холст, масло. МУК «Белоярский выставочный зал».
2. Белый олень. Холст, масло. МУК «Белоярский выставочный зал».
3. Осенние пороги. 2000. Холст, масло. 68x82. АУ ТО «Культура».
4. Последний лед Лыхмы. 1999–2001. Холст, масло. 86x106. АУ ТО «Культура».
5. Два мира. Холст, масло. МУК «Белоярский выставочный зал».
6. Тревога. Холст, масло. МУК «Белоярский выставочный зал».

Литература

1. Мир запечатленный / [авт. текста М. Шутова]; сост. Белояр. инф. центр «Квадрат». – [Белоярский?]: [б. и.], 2009. – 150 с.: цв. ил.
2. Рослова Л. Ожившее волшебство / Л. Рослова // Белоярские вести. – 2001. – 16 марта.
3. Три художника из рода Гришкиных: буклет / Авт.-сост. А. В. Лебедева. – Ханты-Мансийск: ООО «Альянс Профи», 2010. – 52 с.: ил. цв.
4. Царева Т. Не рисовать я не могу. Творческий портрет Юрия Гришкина / Т. Царева // Белоярские вести. – 1998. – 19 февраля.
5. Чеканова Л. Ожившее мастерство / Л. Чеканова // Югра. – 2001. – № 6. – С. 79–81.

ДИНИСЛАМОВА Светлана Селиверстовна (1960 г. р.) – манси, педагог, график, кандидат филологических наук. Родилась в п. Сосьва Березовского района. В 1979 г. окончила учебу в Ханты-Мансийском медицинском училище, в 2002 г. – заочное обучение в РГПУ им. А. И. Герцена, в 2006 г. – заочное обучение в аспирантуре РГПУ им. А. И. Герцена. Рисует с детства, интерес к графике проявился в годы учебы в университете. Работает научным сотрудником Обско-угорского института прикладных исследований и разработок в г. Ханты-Мансийске. Является членом Союза писателей России. Пишет стихи и прозу на мансийском и русском языках. Издает детский журнал на мансийском языке «Витсам». Работает в технике – графика.

Выставка работ «Графическая поэма Светланы Динисламовой» прошла в г. Югорске и г. Ханты-Мансийске.

Литература

1. Валов А. А. Художники-первопроходцы, их последователи / Сост. В. Куриков // Атлас-путеводитель. 1930–2005 гг. – Сургут: ООО «Рекламно-издательский Центр «Зебра», 2005. – С. 358–366.

ДЫБИН Герасим Николаевич (1954 г. р.) – родился в д. Самутнелы Березовского района Ханты-Мансийского автономного округа в семье ханты, состоявшего в колхозе. С 1961 по 1970 год учился в Полноватской школе. 1972–1974 гг. – работа в Белоярском в СМУ-2, прокладывал вторую нитку газопровода «Надым – Пунга». 1974–1977 годы отмечены учебой в Салехардском КПУ на оркестровом отделении. 1977–1980 гг. – работал художественным руководителем в сельском доме культуры в Катравоже Приуральянского района ЯНАО, позже работал художественным руководителем в сельском доме культуры с. Няксимволь Березовского района. В 1983 году переехал с семьей в с. Ванзеват, работал в колхозе разнорабочим. Три года преподавал в школе музыку. С 1996 по 2009 год – работа в Ванзеватском Доме культуры. Сейчас на заслуженном отдыхе.

КАНЕВ Николай Савватеевич (1926–?) – скульптор. Родился в семье рыбака-охотника ханты в п. Илвал близ Салехарда. Еще в детстве перенял приемы работы по изготовлению предметов домашнего обихода, а затем увлекся скульптурной лепкой и работой по дереву. Окончил зооветеринарный техникум, работал директором оленеводческого совхоза. Николая Канева называли «оленьим скульптором».

Литература

1. Шевелев В. Огненные олени Канева // Ленинская правда. – 1985. – 14 апреля.

КУНИН Гавриил Захарович (1974–2013) – ханты из п. Новооганск Нижневартовского района. Окончил Салехардское межокружное училище культуры и искусств им. Л. В. Лапцуня. Больше известен как мастер по изготовлению музыкальных инструментов, но в его наследии есть живописные полотна.

МАСЛОВА (Адина) Надежда Константиновна (1969 г. р.) – педагог, график манси. Родилась в п. Хулимсунт Березовского района Ханты-Мансийского автономного округа. В 1990 г. окончила Тюменское педагогическое училище № 1, а в 2007 г. – РГПУ им. А. И. Герцена по специальности культурология. Сегодня педагог детской школы искусств в поселке Хулимсунт, преподает ДПИ и рисунок. Пишет работы в реалистической манере.

НОТУСКИН Константин Е. – живописец, график ханты. Учился в 1930-х гг. в Институте народов Севера в Ленинграде. Занимался декоративно-прикладной росписью, участвовал в выставках 1936–1940-х годов. Вместе с сокурсниками оформлял советский павильон на международной выставке 1937 года в Париже. В 1939-м участвовал в международной выставке в Нью-Йорке. Произведения погибли во время Великой Отечественной войны. Написание фамилии художника встречается в двух вариантах: Натускин (Г. Гор, Н. Федорова) и Нотускин (С. Иванов, Г. Чугунов).

Значимые произведения

1. Охота на песца. 1936. Холст, масло. 122x132. РГМАА. Пост.: 1936 из ИНСа.

Литература

1. Иванов С. В. Материалы по изобразительному искусству народов Сибири XIX – начала XX века. Сюжетный рисунок и другие виды изображений на плоскости. Отв. ред. Л. П. Потапов // Труды Института этнографии АН СССР. Нов. сер. Т. XXII. – М.; Л., 1954. – 839 с.: ил.
2. Федорова Н. Н. Художественные мастерские Института народов Севера // Северный изобразительный стиль. Константин Панков. 1920–1930-е гг. – М.: Наше наследие, 2002. – С. 7–33.
3. Чугунов Г. И. Художественная система северян // След метеора. Альманах. Вып. 298. – СПб.: Palace Editions, 2011. – С. 17–26.

ОБАТИН А. – представитель казымских ханты.

Значимые произведения

1. Хантыйская женщина и хантыйский охотник. 1942–1943 гг. Бумага, карандаш, акварель. Собрание Н. Ф. Прытковой.

Литература

1. Иванов С. В. Материалы по изобразительному искусству народов Сибири XIX – начала XX века. Сюжетный рисунок и другие виды изображений на плоскости. Отв. ред. Л. П. Потапов // Труды Института этнографии АН СССР. Нов. сер. Т. XXII. – М.; Л., 1954. – С. 762–763.

ПАНКОВ Константин Леонидович (Алексеевич) (1910–1941/44?) – художник. Родился в п. Щекурья Березовского района Ханты-Мансийского округа в семье охотника-рыбака. Отец по национальности ненец, мать – коми (манси – Г. Гор, Н. Федорова). К. Панков в автобиографии пишет, что мать – ненка, отец – зырянин. После окончания туземных курсов был направлен в Москву на двухгодичные курсы партийных работников. Был переведен в Ленинградский институт народов Севера, где стал учиться на художника.

Принимал участие в украшении павильона Арктики на Всемирной (Международной) выставке искусства и техники в Париже в 1937 году.

После окончания института в 1938 г. был принят в аспирантуру. В 1939 г. состоялась его персональная выставка картин в Доме писателя имени В. В. Маяковского. В 1940 г. добровольцем ушел на фронт. В отношении года гибели Константина Панкова существуют разночтения – 1944 г. в книге Г. Гора, Н. Федорова дает сведения на основе данных архива Вооруженных Сил – пропал без вести в сентябре 1941 г. В документальном фильме «Земля Панкова» говорится, что погиб в 1942 г. на Волховском фронте при обороне Ленинграда. В апреле 1946 года НКО СССР Управление по учету погибшего и пропавшего без вести рядового и солдатского состава жене Панкова направлен документ, что в августе 1941 года с военнослужащим прервалась связь.

Работы К. Панкова наиболее полно сохранились в Русском музее, Музее Арктики и Антарктики, Тюменском областном музее изобразительных искусств, частных коллекциях.

Значимые произведения

1. Волны. 1938. Холст, масло. 64x84. ТМИИ. Пост.: 1982, из собр. семьи Г. С. Гора, Ленинград.
2. Оленья упряжка. Конец 1930-х гг. Бумага, акварель, гуашь. 65,5x89,5. ТМИИ. Пост.: 1986, приобр. у Л. А. Месса, Ленинград.
3. Рыболовецкий поселок. 1936. Холст, масло. 122x163. РГМАА. Пост.: 1936 из ИНСа.

4. Охотники. Конец 1930-х гг. Бумага, акварель, гуашь. 64x84. ТМИИ. Пост.: 2001, приобретено из собрания семьи М. С. Лесмана.
5. Синее озеро. Конец 1930-х гг. Бумага, акварель, гуашь. 65,5x89,5. ТМИИ.
6. Охота. 1940. Бумага, акварель, гуашь. 54x74,5. ТМИИ. Пост.: 1982, приобретено у Б. И. Бурсова, Ленинград.
7. Весна. 1940. Бумага, акварель, гуашь. 24x36,7. ТМИИ.
8. Рыболовецкий колхоз. 1930-е гг. Бумага, акварель, гуашь. РГМАА.

Литература

1. Гор Г. С. Ненецкий художник К. Панков. – Л., 1968.
2. Гор Г. С. Пространство Панкова // Радуга на снегу: Культура, традиционное и современное искусство народов советского Крайнего Севера: сб. ст. – М.: Мол. гвардия, 1972. – С. 163–173.
3. Панков К. Желтое небо Родины // Стерх. – 1992. – № 2. – С. 35.
4. Панков К. Л. Из автобиографического рассказа художника Константина Панкова (Сокращенная стенография 1937 года) // Ленинская правда. – 1998. – 29 июля.
5. Северный изобразительный стиль. Константин Панков. 1920–1930-е гг. / авт.-сост. Н. Н. Федорова. – М.: Наше наследие, 2002. – 128 с.: ил.
6. Федорова Н. Н. Константин Панков. Он несколько занес нам песен райских... – Тюмень: ООО «Сити-пресс», 2010. – 10 с.
7. Федорова Н. Н. Из истории ИНС по материалам архива Л. А. Месса // След метеора. Альманах. Вып. 298. – СПб.: Palace Editions, 2011. – С. 41–43.

ПРОСКУРЯКОВ Анатолий Тимофеевич (1959 г. р.) – самодеятельный художник ханты. Родился на ферме Язовка Октябрьского района ХМАО. В 1976 году окончил Шеркальскую среднюю школу, где уже дразнили «художником», так как увлекался рисованием, принимал участие в конкурсах детских рисунков. Работал в области традиционных промыслов – охота, рыболовство. Серьезно заниматься живописью начал в 30 лет. С рисунка карандашом перешел сразу на работу маслом. Основная тема картин – природа, охота, рыбалка. Произведения находятся в Шеркальском и Октябрьском этнографических музеях, также в школьном музее п. Приобье. Пишет картины по заказу местных жителей.

РАЙШЕВ Геннадий Степанович (1934 г. р.) – художник ханты. Родился в д. Сивохреbt Самаровского района Остяко-Вогульского (Ханты-Мансийского) автономного округа. Искусствовед Г. В. Голынец «открыла» сначала для Урала и Сибири творчество художника Райшева. С 1947 по 1954 год учился в школе-интернате в г. Сургуте. Среди педагогов был А. С. Знаменский, правнук этнографа, рисовальщика и карикатуриста М. С. Знаменского. В 1954 году Геннадий Степанович поступил на северное отделение педагогического института имени А. И. Герцена, который окончил в 1959 году по специальности «Русский язык и литература». В институте он занимался в вечерней изостудии, руководимой графиком В. П. Ефимовым, одновременно изучал собрания Эрмитажа и Русского музея. В 1962 году Г. Райшев переехал в город Карпинск (бывший Богословск) Свердловской области. С 1965 года начал совершать поездки в родные сибирские края, где участвовал в художественных выставках. С 1966 по 1968 год занимался в заочном университете искусств Москвы под руководством Ю. Г. Аксенова. В 1974 году принят в Союз художников СССР.

Заслуженный деятель культуры Ханты-Мансийского автономного округа – 1996. Почётный гражданин города Карпинска – 1997. Почётный гражданин Ханты-Мансийского автономного округа – Югры – 2004. Заслуженный художник России – 2006. В июне 2007 года на общем собрании Российской академии художеств, посвященном 250-летию ее основания, избран членом-корреспондентом Российской Академии художеств.

Персональные выставки проводились во многих городах России и за рубежом.

Изучением творчества Геннадия Райшева занимались искусствоведы Г. В. Голынец, Н. Н. Федорова, Ю. Я. Герчук, Н. Ф. Каменских и другие.

Этнически Райшев впитал в себя два пласта культуры, среди которой рос и воспитывался, – русский и хантыйский. Через призму собственной жизни и родовой памяти создал свой духовно-материальный мир образов. Ему интересны природа и человек, мифы и легенды, воспоминания детства, отсюда и вытекает тематика его произведений.

В 1996 году в Ханты-Мансийске открылся филиал окружного краеведческого музея «Мастерская художника Г. С. Райшева», преобразованный 16 октября 2001 года решением Правительства Ханты-Мансийского автономного округа в учреждение ХМАО «Галерея-мастерская художника Г. С. Райшева». В 2011 г. у Галереи появилось собственное здание.

Значимые произведения

1. Плач гагар. 1969. Линогравюра. 35x47. Галерея-мастерская Г. С. Райшева.
2. Нефтяной край. 1972. Линогравюра. 49x53,5. Галерея-мастерская Г. С. Райшева.
3. Земля предков. 1972. Линогравюра. 50x5,5. Галерея-мастерская Г. С. Райшева.
4. Стойбище. 1972. Линогравюра. 49x53,5. Галерея-мастерская Г. С. Райшева.
5. Шайтан добрый. 1974. Бумага, линогравюра. 45x44,3. Галерея-мастерская Г. С. Райшева.
6. Злой шайтан. 1974. Бумага, цветная линогравюра. 44x43,5. Галерея-мастерская Г. С. Райшева.
7. Осина. 1977. Картон, масло. 68x48. Тюменский музей изобразительного искусства.
8. Возвращение. 1973. Холст, масло. 60x110. Тюменский музей изобразительного искусства.
9. Югорская легенда. 1986. Холст, масло. 200x300. Галерея-мастерская Г. С. Райшева.
10. Под лучами Нуми-Торума. 1998. 152x196. Холст, масло. Галерея-мастерская Г. С. Райшева.

Литература

1. Геннадий Райшев. Графика / Проект, сост., вступ. статья. Г. В. Голынец; Пр-во Ханты-Мансийск. авт. окр. – Югры; Деп. по вопр. малочислен. народов Севера; РАХ. – Екатеринбург: Пакрус, 2004. – 344 с.: ил.
2. Геннадий Райшев. Живопись. Графика / Сост. Н. Н. Федорова; научн. ред. Ю. Я. Герчук. – М.: Изд. журнала «Наше наследие», 1998. – 142 с.: ил.
3. Геннадий Райшев. Каталог выставок: «Трель дятла», «О земле Югорской», «Морошковый край». – Ханты-Мансийск, 2008. – 16 с.
4. Геннадий Райшев. Природа и символы. Каталог выставки / Научн. ред., вступит. статья Н. Н. Федорова. – Ханты-Мансийск: Полиграфист, 2007.
5. Геннадий Райшев: каталог выставки, посвященной 70-летию художника / авт. статей: Н. Федорова, Н. Каменская; сост. Е. Соломина. – Екатеринбург: ООО Издательский дом «Пакрус», 2005. – 20 с.: ил.
6. Герчук Ю. Я. Хантыйские легенды // Компаньонъ. – 2004. – № 1. – С. 62–64.
7. Голынец Г. В. Певец Севера Геннадий Райшев // УрФО. – 2005. – Ноябрь-декабрь. – С. 106–109.
8. Земля. Люди. Художник: кат. выст. Геннадия Райшева / Галерея-мастерская художника Г. С. Райшева; [науч. ред. Г. Голынец; авт. статьи Н. Фёдорова, сост. Е. Соломина; фот. Пашук]. – Екатеринбург: Пакрус, 2006. 2005. – 40 с.: фот.
9. Лазарева Л. Г. Геннадий Райшев: диалог со зрителем. Беседа в мастерской художника. Часть 1. Экспозиция «Страна Югория». – Ханты-Мансийск: ГУИПП «Полиграфист», 2001. – 98 с.

10. Лазарева Л. Г. Геннадий Райшев: диалог со зрителем. Беседа в мастерской художника. Часть 2. Экспозиция «Зеленая Вселенная». – Ханты-Мансийск: ГУИПП «Полиграфист», 2001. – 116 с.
11. Лазарева Л. Г. Геннадий Райшев: диалог со зрителем. Беседа в мастерской художника. Часть 3. Экспозиция «Югорская легенда». Экспозиция «Человек. Земля. Космос». – Ханты-Мансийск: ГУИПП «Полиграфист», 2002. – 193 с.
12. Лебедева А. В. Два текста – «Божья Матерь в кровавых снегах» Еремея Айпина и иллюстрации Геннадия Райшева к роману: писатель, художник и тень восстания // Языки и культура финно-угорских народов в условиях глобализации: материалы IV Всероссийской конференции финно-угроведов. – Ханты-Мансийск: Инф.-изд. центр ЮГУ, 2009. – С. 204–206.
13. Лебедева А. В. Иллюстрации Геннадия Райшева к роману Еремея Айпина «Божья Матерь в кровавых снегах»: писатель, художник и тень восстания // Арт-лад. – 2010. – № 1. – С. 144–153.
14. Лебедева А. В. Интерпретация работ Геннадия Райшева из фондов Государственного художественного музея Алтайского края // Снитковские чтения 2008 г. – Барнаул: ОАО «Алтайский дом печати», 2010. – С. 150–154.
15. Путешествие по Сосьве: каталог / Сост. А. В. Лебедева, М. Н. Проняева. – Ханты-Мансийск: Информационно-издательский центр, 2007. – 6 с.

САВИНОВ Вадим Иванович (1940 г. р.) – художник. Родился в п. Малый Атлым Октябрьского района ХМАО в семье рыбака ханты. В 1957 году Окрздравотделом направлен на учебу на подготовительное отделение в медицинский институт г. Омска. Во время учебы участвовал в городских выставках по оформлению стенгазет, за что в 1959 году был награжден дипломом I степени и ценным подарком.

В 1977 году с семьей переехал жить в г. Советский Ханты-Мансийского автономного округа. В середине 1980-х годов появляются работы «Малый Атлым», «Октябрьское». Первая персональная выставка состоялась в 1982 году в музее-заповеднике «Малая Сосьва», а затем в г. Тюмени.

Савинов состоялся как хирург, а живопись стала необходимой составляющей жизни. Пишет портреты жены, брата, матери – самых дорогих и близких людей. Основная тема работ художника – родная природа. Сегодня В. И. Савинов ветеран труда России, на пенсии. Персональные выставки художника состоялись в п. Октябрьском, гг. Ханты-Мансийск, Лангепас, Сургут, Югорск. Картины хранятся в музее районного центра Октябрьское, МУК «Районно-выставочный центр» г. Советский, Государственном музее Природы и Человека.

Значимые произведения

1. Скучающий охотник. 1968. Музей п. Шеркалы Октябрьского района.
2. Встреча поколений хантов. 2005. Холст, масло. Коллекция автора.

Литература

1. Таежные мотивы Югры: каталог / Авт. вступ. ст. Р. Г. Решетникова. 2010.

СЫЗАРОВА Виктория Владимировна (1975 г. р.) – художник-педагог ханты. Родилась в п. Игрим Березовского района ХМАО. В 1994 г. окончила Ханты-Мансийское педагогическое училище по специальности: воспитатель дошкольных учреждений. В 2001 году получила диплом учителя изобразительного искусства и черчения ТГПИ им. Д. И. Менделеева. Работает в реалистической манере. Тяготеет к декоративно-прикладному искусству своего народа. Работает в Игримской ДШИ преподавателем рисунка и живописи.

ТАЛИГИНА Надежда Михайловна (1953 г. р.) – художник ханты. Принадлежит к ряду первых профессиональных живописцев из числа коренных малочисленных народов Севера. Родилась в юртах Тильтим, рода Талигиных, Шурышкарского района Ямало-Ненецкого автономного округа. Окончила Салехардское межокружное училище культуры и искусств им. Л. В. Лапсуя и Высшее художественно-промышленное училище им. С. Г. Строганова. Преполагает в Салехардском училище культуры и искусства имени Лапсуя. Владеет традиционным декоративно-прикладным искусством, привнося в него новые элементы. Работает в технике графики. Многие ее работы неоднократно экспонировались за рубежом. Удостоена дипломами различных степеней. С 2005 года член Всероссийской творческой общественной организации «Союз художников России».

Значимые произведения

1. Талигина Н. М. Унши (сосны). 1992. Бумага, тушь, перо. 26,5x23,5.
2. Талигина Н. М. Нэ поры (свадьба). 1992. Бумага, тушь, перо. 30x21.

Литература

1. Художник Надежда Талигина: буклет / Отв. исполнитель Н. М. Самбуров. – Салехард, 2003. – 30 с.: ил. цв.

ТЕБЕТЕВ Митрофан Алексеевич (1924–2011) – художник ханты. Родился в д. Лохтоткурт ХМАО. Учился в нижевартовской сельской школе. После поездки в Москву в 1939 г. и экскурсии по Третьяковской галерее решил быть живописцем. Но перед Великой Отечественной войной поступил в фельдшерско-акушерскую школу. Помогал из г. Ханты-Мансийска фронту.

Началом своей творческой деятельности Митрофан Алексеевич называл 1944 год, когда был написан этюд «Шуга на Сосьве». В 1958 г. специально для участия в выставке самодеятельных художников создал картину «Ханты читают газету на родном языке». В 1959 г. обучался в заочном Народном университете искусств имени Н. К. Крупской. С 1971 г. взялся за цикл работ «Хантыйские темы», который стал ведущим в его творчестве. В него вошли натюрморты и жанровые картины, запечатлевшие быт и культуру, будни и праздники прошлого и настоящего хантов. Мало кому известна грань М. А. Тебетева в области комичного рисунка.

У художника состоялось более семидесяти персональных выставок. В 1993 году был принят в члены Союза художников России, в тот же год переехал в пгт Березово, но позже снова вернулся в г. Ханты-Мансийск.

Картины Тебетева хранятся в Тюменском областном музее изобразительных искусств ГАУК ТО «Музейный комплекс им. И. Я. Словцова», Владимиро-Суздальском музее-заповеднике, Государственном музее Природы и Человека г. Ханты-Мансийска, Березовском историко-краеведческом музее и других музеях Ханты-Мансийского автономного округа.

Значимые произведения

1. Тебетев М. А. Ханты читают газету на родном языке. 1958. Холст, масло. Местонахождение не установлено.
2. Тебетев М. А. Хантыйский праздник. 1975. Холст, масло. 121x154. Государственный исторический музей.
3. Тебетев М. А. Ожидание. 1983. Холст, масло. 94x124. Государственный музей Природы и Человека.
4. Тебетев М. А. Усадьба. Обские ханты. 1981. Холст, масло. 77x100. ТМИИ.
5. Тебетев М. А. Лохтоткурт. 1930-е годы. 1972. Холст, масло. 80x119. Владимиро-Суздальский музей-заповедник.

6. Тебетев М. А. В избе среднеобского ханты. XIX век. 1988. Холст, масло. 80x94. МБУ «Березовский краеведческий музей».

Литература

1. 55 лет творческой деятельности хантыйского живописца М. А. Тебетева / Авт.-сост. Т. С. Вадичупова. – Ханты-Мансийск, 1999.
2. Тебетев М. А., Федорова Н. Н. Лохтоткurt. – Тюмень: ОАО «Тюменский дом печати», 2005. – 112 с.
3. Художники города Ханты-Мансийска: альбом / Сост. А. А. Валов. – Ханты-Мансийск, 1997.
4. Художники Югры. Каталог-справочник Ханты-Мансийского окружного отделения ВТОО «Союз художников России» / Вступ. статья А. Белова. – Ханты-Мансийск: Полиграфист, 2007. – 70 с.

ХАРТАГАНОВ Геннадий Ефремович (1945 г. р.) – скульптор. Мастер из п. Питляр Шурышкарского района Ямало-Ненецкого автономного округа. Один из самых известных продолжателей традиций резчиков-ханты. Создает скульптуры малых форм и национальную утварь из березы, липы, бересты. Герои произведений – это его земляки – рыбаки, охотники, дети и старички с характерными добродушными, лукавыми и смеющимися лицами. С 1999 г. член Союза художников Российской Федерации. С 2010 г. обладатель Знака «Мастер декоративно-прикладного искусства и ремесел Ямало-Ненецкого автономного округа». Участник выставок в Москве, Салехарде, в Германии, Чехии, Словакии, Канаде (1989–1992). В 2010 году в выставочном зале Музейно-выставочного комплекса им. И. С. Шемановского была развернута юбилейная персональная выставка «Геннадий Хартаганов – художник из Питляра». Работы хранятся в художественном фонде Окружного дома ремесел Ямало-Ненецкого автономного округа и частных коллекциях в России и за рубежом.

Значимые произведения

1. Против ветра. 1995. Дерево. Собрание автора.
2. Строганина. Ок. 1970-х гг. Дерево. АУ ТО «Культура».

Литература

1. Валов А. А. Художники-первопроходцы, их последователи / Сост. В. Куриков // Атлас-путеводитель. 1930–2005 гг. – Сургут: ООО «Рекламно-издательский Центр «Зебра», 2005. – С. 358–366.
2. Самбуров Н. М. Резчик по дереву Геннадий Хартаганов. 2010.

ЧУЧЕЛИН Иван Анатольевич (1940 г. р.) – художник ханты. Выпускник Ленинградского художественного училища. Жил и работал в Ханты-Мансийске.

Значимые произведения

1. Иллюстрации к рассказу «Дед Архип и Ленька».

Литература

1. Гусев Б. Выставка самодеятельных художников // Ленинская правда. – 1961. – 18 июля.

ШЕЛЕПОВ Евгений Иванович (1985 г. р.) – художник ханты. Окончил Ханты-Мансийский институт дизайна и прикладных искусств (филиал) ФГБОУ ВПО «УралГАХА». С 2005 г. ведет активную выставочную деятельность, участвует в культурных проектах и конкурсах.

Работает преподавателем в Детской школе искусств г. Нефтеюганска. В 2013 г. принял участие в семинаре обско-угорских художников «Человек рисующий» в г. Ханты-Мансийске.

Значимые произведения

1. Старый дом. 2005. Холст, масло.
2. Танец шамана. 2013. Бумага, масло, пастель. 60x60.

Литература

1. Новиков А. В., Шиль А. А. Северный изобразительный стиль и некоторые особенности «нетрадиционного» изобразительного искусства ханты // Культура как система в историческом контексте: Опыт Западно-Сибирских археолого-этнографических совещаний. Материалы XV Международной Западно-Сибирской археолого-этнографической конференции. – Томск: Аграф-Пресс, 2010. – С. 216–218.
2. ART-UGRA-2007 [Текст]: каталог работ / Департамент культуры и искусства Ханты-Манс. авт. окр. – Югры; [сост.: А. Белова, Н. Ворокосова, Н. Катаева; авт. ст.: А. Белова, А. Чудецкая; фот. А. Антропов]. – Ханты-Мансийск: Полиграфист, 2007. – 106 с.: цв. фот.

ШЕШКИН Петр Ефимович (1930–1981) – скульптор-резчик, график манси. Родился в д. Ломбовож Березовского района ХМАО. В 1956 году дебютировал как скульптор-резчик на районной национальной олимпиаде в Берёзово. При жизни мастера в 1970 г. была выпущена единственная книга с фотографиями его скульптур и вступительным очерком Андрея Тарханова – «Петр Шешкин: Легенда продолжает жить». Был автором и исполнителем песен, автором двух пьес на мансийском языке: «Тени с того света» и «Жизнь одного рыбака», занимался собиранием орнаментов и фольклора.

Являлся постоянным участником выставок самодеятельного искусства. Представлял в основном круглую скульптуру из дерева (чаще осины), как правило, рассчитанную на круговой обзор. Мастером создано более 200 изделий из дерева и кости. Своим скульптурным работам давал простые названия: «Рыбаки», «Охотник», «Человек родился», «Дикий олень», «Волки поймали оленя», «Бой двух медведей», что говорит о любимых темах художника – люди своей земли, родная природа и вечное противоборство сил. Особое место в его творчестве занимала тема культуры и быта обских угров, а также освоения Севера. Особенно волнующей для Шешкина была тема возвращения земляков к исторической памяти.

Скульптурные работы Шешкина экспонировались на окружных, всероссийских, а также на международных выставках в Монреале, Осаке, Риме, Милане, Берлине, Чехословакии и Лондоне.

В 1971 году за активное участие в жизни округа и представление культуры страны на всемирном уровне ему было присвоено звание «Заслуженный деятель культуры РСФСР».

В России хранителями графики и скульптур являются Российский Этнографический музей Санкт-Петербурга, Музей декоративно-прикладного искусства в Москве, краеведческие музеи г. Тюмени, пгт Берёзово и п. Сосьва, Государственный музей Природы и Человека и автономное учреждение «Творческое объединение «Культура» г. Ханты-Мансийска.

Значимые произведения

1. Конек-Горбунок. Дерево, 55x23x22,5 см. Государственный музей Природы и Человека.
2. Ловля оленя. Около 1970-х гг. Осина. 24x22,5x21,5 см. АУ ТО «Культура».
3. Медвежья пляска. Конец 1950-х гг. – 1960 г. Дерево, 22x30x24,5 см. Государственный музей Природы и Человека.
4. Мыслительница. Около 1970-х гг. Осина, 33x24x24,5 см. АУ ТО «Культура».

5. Оленевод. Около 1970-х гг. Дерево, 37x21,5x20 см. АУ ТО «Культура».
6. Приемка пушнины. Конец 1950-х гг. – 1960 г. Дерево, 23,5x32x20,5 см. Государственный музей Природы и Человека.

Литература

1. Белобородов В. К. Сосьвинская памятка // Мы дети твои. – Новосибирск, 1987. – С. 281–287.
2. Валов А. А. Умелец из Ломбовожа // Альманах писателей Югры «Эринтур». – 1998. – Вып. № 3. – С. 319–325.
3. Лебедева А. В. История округа в творчестве Петра Шешкина // Мужчина княжеского рода / Сост. А. М. Хромова, В. В. Хромов. – Ханты-Мансийск: ООО «Типография «Печатное дело», 2010. – С. 50–63.
4. Петр Ефимович Шешкин: альбом / Авт.-сост. А. В. Лебедева. – Ханты-Мансийск: Принт-Класс, 2011. – 60 с.: ил. цв.
5. Попова С. А. Мастер: о жизни и творчестве мансийского самородка, резчика по дереву П. Е. Шешкина / С. Попова, Н. Иванов. – Сургут: Сев. дом, 1992. – 21 с.
6. Хромова А. М., Хромов В. В. Живой очаг культуры: Очерки из истории Сосьвинской культбазы. – Ханты-Мансийск: ГУИПП «Полиграфист», 2000. – 130 с.
7. Шешкин П. Е. / П. Е. Шешкин о себе // Новости Югры. – 1995. – 29 июня. – Прил. – Краевед. – № 4. – С. 5.

ЯРСОМОВ Лазарь Егорович (1949–1996) – ханты. Родился в юрте Ярсомовы, р. Большой Юган, Сургутского района ХМАО. Жил в д. Каюково этого же района. Работал директором клуба. Альбом его рисунков создан в возрасте 19–25 лет, по словам дочери Лидии Лазаревны больше не рисовал. Сейчас его работы представлены в экспозиции Угутского краеведческого музея им. П. С. Бахлыкова.