



90 ЛЕТ
СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ
ГЕННАДИЯ СТЕПАНОВИЧА
РАЙШЕВА

ПУТЬ ХУДОЖНИКА Г.С. РАЙШЕВА

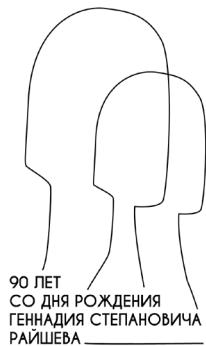
Пространство живописи

Живопись из фондов филиала
«Галерея-мастерская художника Г.С. Райшева»

Департамент культуры Ханты-Мансийского автономного округа – Югры

Бюджетное учреждение Ханты-Мансийского автономного округа – Югры
«Государственный художественный музей»

Филиал «Галерея-мастерская художника Г.С. Райшева»



ПУТЬ ХУДОЖНИКА Г.С. РАЙШЕВА

Пространство живописи

Живопись из фондов филиала
«Галерея-мастерская художника Г.С. Райшева»

УДК 347.782:7.036

ББК 85.10

П90

ПУТЬ ХУДОЖНИКА Г.С. РАЙШЕВА

Ответственный редактор: А.А. Галямов
Компьютерная верстка: С.А. Чепелева

П90 Путь художника Г.С. Райшева : Пространство живописи /
Ред. А.А. Галямов; «Государственный художественный музей» (БУ). -
Ханты-Мансийск : Югра Принт (ООО), 2024. - 16 с.
ISBN 978-5-6053196-0-3

Тематический цикл научно-популярных материалов о творчестве Г.С. Райшева подготовлен к 90-летию со дня рождения заслуженного художника Российской Федерации.

Буклеть даёт представление о живописном наследии Геннадия Райшева, в общих чертах обрисовывает основные этапы творческой эволюции мастера, выявляет наиболее важные особенности формирования самобытного авторского стиля.

Издание предназначено для широкого круга читателей.

УДК 347.782:7.036
ББК 85.10

ISBN 978-5-6053196-0-3

© БУ «Государственный художественный музей»
филиал «Галерея-мастерская художника
Г.С. Райшева»
© ООО «Югра Принт»

Геннадия Степановича Райшева (1934-2020) по праву можно считать художником XX столетия. Данное утверждение вытекает не столько из очевидных фактов его творческой биографии (фазы становления, расцвета и зрелости проходили в отмеченных хронологических рамках), сколько из понимания характерных поворотов художественной судьбы, во многом предопределенных радикальными экспериментами по развенчанию обманчивых иллюзий видимой реальности («отряхнемся от внешнего», как призывал В. Кандинский [7, с. 36]). Он, как и всякий мастер, оставивший значимый след в изобразительном искусстве ушедшего века, прежде чем обрести «собственный голос» и выработать узнаваемую образно-пластическую систему, испытал на себе формалистические «соблазны» постижения неизведенного, старательно осмысливая опыт разных стилей, течений и школ: «Я «беседовал» с Ван Гогом, с Сезанном, Врубелем, Чюрленисом, Фilonовым, Пикассо» [3, с. 79]. Долгие стилистические поиски, во многом обусловленные

культурным перенасыщением во времена ленинградской юности, сделали из некогда прилежного ученика, следовавшего за великими новаторами, «инженера», которому стали «открыты все состояния изображения» [3, с. 73]. Однако применительно к собственным созданиям он любил сравнивать себя с «композитором», своей волей, подобно демиургу, соединяющим мир, некогда «рассыпанный» на отдельные «ноты – точки – черточки – линии» [4, с. 334].



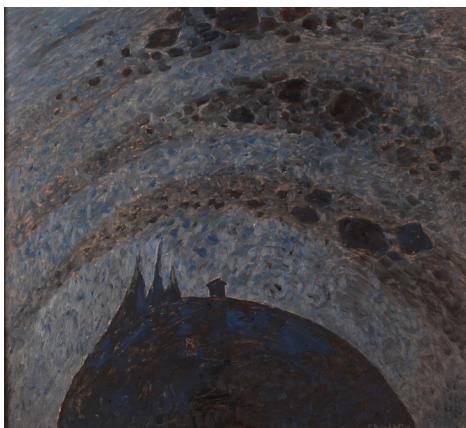
Музыкальные импровизации. №1. 2007
ДВП, масло. 91,5 x 104,5

Г.С. Райшев не избегал и откровенно эпатажных жестов, совершаемых в духе авангардистов, смело и открыто заявляя о своих идеях и ценностях. Так, в далеком 1978 году

он представил на заседании свердловского Выставкома свой демонстративно не связанный с реалистическими традициями автопортрет, вызвавший бурное обсуждение. О том, что данную работу Выставком не утвердит, Г.С. Райшев знал, разумеется, заранее, но по-другому он поступить не мог: «Я имел право написать, а эти люди имели право не принять» [2, с. 15].

В своих произведениях хантыский Мастер также любил прибегать к парадоксальным приемам, противоречащим законам зрительного восприятия, но отвечающим природе «внутреннего видения». Так, изображая «неизобразимое» – Космос – он для восстановления «благодати земли» применил визуальный парадокс: «все поменять местами: планету уменьшить, а что на планете – увеличить» [4, с. 19]. Будто осмысливая «Маленькие миры» Василия Кандинского, Г.С. Райшев предложил свою версию единства бесконечного и непостижимого, с одной стороны, и конечного и земного, с другой, не отрываясь при этом от предметного мира (пусть и

сведенного к элементарным отношениям) и не увлекаясь неограниченными возможностями абстрактной формы.



Пейзаж с домом. 2001
Серия «Космос. Летающие камни»
ДВП, масло. 54 x 60,5

Несмотря на то, что творческий путь Г.С. Райшева (за исключением последних двух десятилетий) складывался в контексте XX века, многое унаследовав от «остановленного на лету авангардного и околоавангардного опыта» [8, с. 166], сам Мастер был чужд нескончаемым битвам между «традиционистами» (конформистами) и «новаторами» (нонконформистами), предпочитая держаться как можно дальше от официальной художественной среды и в то же время не уходить в

глубокое «подполье» (различные течения советского андеграунда). Примечательно, что свой «Мурнау» Г.С. Райшев обрел не в культурной столице – Ленинграде и даже не в Свердловске, где он состоял в местном отделении Союза художников с 1974 года, а в небольшом уральском городке Карпинске, обогащая местный музей многочисленными сериями и картинами о своей идеально-реальной «одиссее» по речным пространствам родного Дома - Сиовохребта.

Своеобразие творческого пути Г.С. Райшева, уклоняющегося от оппозиции «традиционализм / нонконформизм», и балансирование между полюсами профессионального и самодеятельного искусства значительно осложняют задачу стилевого определения (если иметь в виду принадлежность его творчества к тому или иному направлению, течению или школе). Произведения хантыйского художника, по резонному замечанию Ю.Я. Герчука, «не прочитываются» по «уже знакомым формулам – будь то традиционный «реализм» непосредственного

воспроизведения натуры или хитрые коды авангардных направлений XX века» [5, с. 21].

В основе эволюции творчества Г.С. Райшева лежит всеобъемлющий синтез различных стилей и направлений конца XIX–XX вв. (импрессионизма, постимпрессионизма, фовизма, экспрессионизма), художественных традиций обских угров (орнамент, традиционная скульптура), специфических особенностей графического языка, «адаптированных» для задач живописи. Эволюция авторского стиля Г.С. Райшева напрямую связана с общественно-культурными процессами, протекавшими в отечественном изобразительном искусстве второй половины XX века.

Начало творческого пути Геннадия Степановича пришлось на эпоху «оттепели». Именно тогда стало возможным изучение отечественными художниками некогда запретных традиций авангарда, заметно сказавшихся на их дальнейших поисках по обновлению пластического языка, особенно назревших еще в 1950-е годы. Г.С. Райшев со

всей присущей ему серьезностью осваивал формально-стилевые особенности некогда новаторских произведений из коллекции Эрмитажа: «Перих учил пантеистическому восприятию природы, пониманию слитности с ней истории человечества. Врубель помог найти изобразительное воплощение фантастических образов, незримое сделать зримым. Чюрленис – постичь «соединенность звука, движения и цвета» <...> В завоеваниях фовизма северный художник обнаружил подкрепление своему стремлению к плоскостности <...> Но матиссовская программа избавления человека искусством от тревог и волнений оказалась чужда Райшеву. Свойственные ему драматизм и социальная чуткость, отзывчивость к людским страданиям влекли его к Ван Гогу и немецким экспрессионистам» [1, с. 12-13].

Экспрессионистическая тенденция 1960-х годов в творчестве начинающего художника органично перекликалась с эстетико-гражданской программой «сурового стиля», манифестирующей неприкра-

шенную правду о современности в соответствующих аспектах художественной формы: «крупный план» и нарочитая плоскостность, фронтально развернутая композиция с острыми линейными ритмами, четкость контурных очертаний, конструктивная лепка формы, колористическаядержанность, изредка акцентированная цветовыми пятнами [9, с. 28]. Постепенное нарастание экспрессионистических тенденций деформировало натуру, нивелировало пространственные, иллюзионистические эффекты, все больше утверждая плоскостной, «клузонистский» принцип организации картин.

В этюдной работе «Облас. Красный закат в Чеускино» (1965) еще чувствуется стремление молодого художника передать впечатление тихого, догорающего летнего вечера, следя отечественным пленэрным традициям, усвоенным в натурных классах Академии художеств.

В другом небольшом произведении – «Вид на деревню Сивохребт» (1967) – еще вполне различима глубина про-

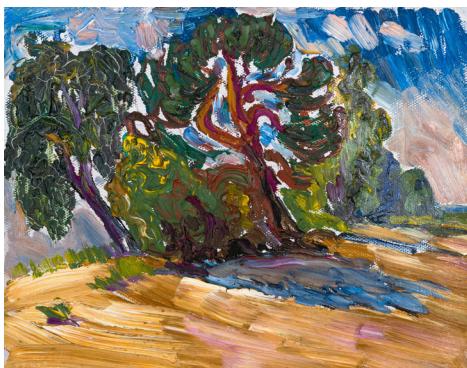


Перевернутый облас. Красный закат в Чускино. 1965
Картон, масло. 25,2 x 32,5

странства. Крупно выделенные массы, ассоциирующиеся со стихиями воды и неба, не диссонируют с проработкой отдельных деталей. Тем не менее уже здесь задействовано композиционное членение пространства горизонтальными ярусами, задающими собой внутренний ритм, а фактурно-колористическое решение поражает сочетанием отдельных цветов, придающих всему изображению несколько фантастический вид. Аналогич-

ное изобразительное решение (пастозное письмо в контрасте с едва выделенными деталями) можно проследить в работе «Трава волнуется» (1967). Такие композиционно-пластические элементы, как бурная стихия рельефных мазков, сочетание грубой фактурности предметного мира и обобщенно переданной среды, густо положенные тени и всполохи интенсивно звучащих цветов, характеризуют полотно «Сосны на сопке» (1967). Напротив

тив, течение сибирской жизни в «экспрессивном состоянии» и ритмически уложенная предметная разноголосица отражены в картине «Дуги» (1968)



Сосны на сопке. 1967
Картон на ДВП, масло. 28,5 x 36,3

Очень часто художник обращался к стилистике отдельных знаковых художников конца XIX – начала XX вв. Такие изобразительные качества, как «декоративность, обобщенность цветовых пятен, контрасты Матисса» [6, с. 11-12], прослеживаются в работе «Мужики в бане» (1968). Интенсивное звучание открытых, «кричащих» цветов и плоскостное решение в духе фовистов можно выявить в произведении «Сеновозы» (вторая половина 1960-х гг.). Еще раньше, а именно в 1962

году, Г.С. Райшев выполнил свой автопортрет, обращаясь к волевой и лаконичной структурности Сезанна. Элементы подражания Ван Гогу, актуализированные прежде всего в передаче «моторики движения» для утверждения витальной сущности бытия, относятся к картине «Стайка. Сани. Сивохребт» (1967). Именно в ней, по словам мастера, он «перешел границу подражания и начал движение по самой жизни, по самой материи» [3, с. 117]. Гогеновские пластические мотивы (единство рельефно выделенной фигуры и декоративно-орнаментальной плоскости) распознаются в «Портрете девушки в коричневом платье» (1967).



Стайка. Сани. Сивохребт. 1967
Картон, масло. 33,5 x 48,3

В конце 1960-х – начале 1970-х гг. логика экспрессионизма с ее



Портрет девушки в коричневом платье. 1967
Картон, масло. 44,6 x 51,1

деформацией живой натуры, стремительным движением в сторону еще большей, диссонирующей условности приводила к необычным, антиреалистическим по своей сути решениям. В произведении с говорящим названием «Видение» (1971) некогда удерживаемая энергия цвета буквально вырывается из тесных границ формы, растекаясь по плоскости холста большими аморфными пятнами. И если данная работа приближалась к стилистике абстрактного экспрессионизма, то созданное в том же году полотно «Сломанные нарты», несмотря на минорную окраску выбранной темы и передачу «образа разрушения жизни на заиндевелой северной земле» [3, с. 118], удив-

ляло, напротив, отстраненной по отношению к сюжету цветовой гаммой.



Видение. 1971
Картон на ДВП, масло. 44,2 x 23,2

Тем самым наметившаяся трансформация затрагивала не только отдельные элементы изобразительного языка, но и сам сюжет, а точнее, способы его представления: от конкретно-бытового и повествовав-



Глухари. 1967

Холст, масло. 77,8 x 120

67.
ГР.

тельного освещения художник переходил к отвлеченно-философскому измерению, все больше акцентируя внимание на безграничных возможностях ассоциативного начала. «Драматизм уходил вглубь, публицистичность уступала место сложной ассоциативности, за переживанием и бедами близких людей вставали глобальные проблемы. Искусство художника наполнилось общечеловеческим смыслом» [1, с. 15]. В причудливом мире райшевских полотен появляются странные персонажи, поражающие своим фантасти-

ческим обликом в результате использования таких художественных приемов, как гипербола, ирония, метафора и гротеск («Сон Власа в конюшне», 1967; «Глухари», 1967; «Утки. Вечер», 1970).

«Качественный скачок» Г.С. Райшева от экспрессионизма 1960-х годов к символизму более поздних этапов был непосредственно связан с открытием «иного образного мира», ибо с утверждением нового отношения к пространству и объему, плоскости и ее ритмической организации выявлялось и авторское «воспри-



Утки. Вечер. 1970
Холст, масло. 78 x 126

ятие человека и природы в их взаимодействии и слиянии» [5, с. 22]. Закономерное движение ко все более обобщенной, знаковой форме обуславливалось возвращением к своим национальным истокам и утраченным началам (например, увлечение работами Константина Панкова). Стилевой синтез и во многом поверхностное подражание знаковым фигурам и художественным течениям конца XIX – начала XX вв. (по словам хантыйского мастера – «бессознательный перенос стилевых особенностей»), были переосмыслены вследствие обретения одухотворяющего содержания: «Я знаю, на

какой земле я родился, как первый луч солнца меня осветил, дал собственное зрение видеть кругом. То, что встретило меня в этой жизни, стало источником любви <...> Это – основа, на которую можно опереться в творчестве» [6, с. 8].

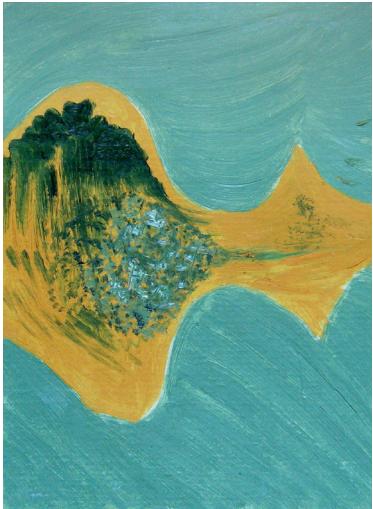
В качестве источника для нового синтеза, кроме уже обозначенных изобразительных элементов других стилей и течений, следует назвать особенности графического языка, модифицированные в рамках живописного пространства. Именно графика являлась творческой лабораторией художника для формалистиче-

ских экспериментов и именно благодаря ей представляется возможным увидеть «процесс превращения натуры в условную ритмизированную форму» [6, с. 9].

Также, исходя из чувствительности графики ко временному началу и принимая во внимание тот факт, что из всех изобразительных искусств она ближе к поэзии и музыке, художник может передавать сам процесс развертывания действия с помощью серий и циклов, используя сразу несколько точек зрения, а также сочетать оптические образы с идеиними ассоциациями. Именно этой особенностью графики объясняется стремление Г.С. Райшева совместить с помощью циклов или отдельных серий «разные правды» – «правду абсолютного увидения и разноувиденного» [2, с. 28]. В серии «Краски неба» (1984) для передачи разных состояний бора родного Сивохребта хантыйский художник, проводя аналогию с поэзией, включает несколько «стихотворений на одну общую тему», но с «разными ритмическими и содер-

жательными интонациями» [2, с. 31]. Схожие композиционно-цветовые решения можно выявить в различных сериях, начиная со второй половины 1970-х («Солнечный мальчик», 1978; «Морошка. Жизнь», 1979; «Музыка пространств», 1980; «Улькино улово», 1981; «Тальники. Кончается лето», 1982; «Варовая пора», 1985 и др.) вплоть до поздних музыкально-живописных или знаковых вариаций 2000-х годов («Светящиеся краски», 2001; «Силуэты на снегу», 2001; «Сибирские бывальщины», 2001-2002; «Живописные пятна», 2002; «Знаки природы», 2006 и др.).

Попытки Г.С. Райшева, используя выразительные средства графики, создать единое декоративно-ритмическое пространство, прослеживаются на примере серии «Мужички салымские» (1973). Последней предшествовала аналогичная серия графических работ, выполненная годом ранее. Для претворения на полотне идеи слитности человека и природы («Сергей Петрович Кушлин», «Егор Большой») художник, следуя законам «композиционного



Серия «Солнечный мальчик». № 12. 1978
Картон на ДВП, масло. 34,5 x 25



Пир. Серия «Варовая пора». 1985
Картон, масло. 35 x 50,8



Зеленый дятел. 2002
Серия «Живописные пятна»
ДВП, масло. 32 x 34,5

размещения нашей памяти», обращается к приему переворачивания далекого и близкого: «Художнику так хочется видеть внутри себя. Он видит как бы в противовес научной линейной перспективе. Видит наоборот: то, что далеко – резко и близко, с деталями» [2, с. 27]. Таким образом, ритмически организованная плоскость становится идеальным экраном для проецирования вовне сложной ассоциативной игры «внутреннего видения».

Принципы синтезированной модели «видения» в дальнейшем станут определяющими при создании как целых серий, так и отдельных полотен, посвященных многоликим образам Севера и связанным с ними впечатлениям детства («Цветная игрушка», 1990; «Мистические фигуры», 1991; «Сибирская весна», 1992; «Дом и пространство», 2001; «Деревенские мотивы», 2006; «Хантыйские сказания», 2011; «Легенда о богатырях», 2017; «Родные места», 2017), философским размышлениям о Космосе и месте в нем родного пространства и человека («Космос. Летающие камни»,

2001; «Космос. Время. Судьба человека», 2002; «Вижу землю», 2011; «В свете большого пространства», 2011; «Солнечная земля», 2015), «неизобразительным» темам и отвлеченным мотивам («Размыщение о времени», 2003; «Движение времени», 2003; «Тени», 2007; «Музыка облаков», 2015; «Пространство. Свет», 2017) и др.



Дом в зелено-фиолетовом пространстве. 2001
Серия «Дом и пространство»
ДВП, масло. 34 x 53



Считывающий время. 2003
Триптих «Размыщение о времени»
ДВП, масло. 60,5 x 53,5

Несмотря на безостановочный творческий поиск и постоянные эксперименты с художественной формой, Г.С. Райшев не переходит той решительной грани, где кончается изобразительность и начинается господство беспредельной абстракции, чуждой зрительной и чувственной достоверности. Напротив, творческая воля художника, трансформирующая в своих полотнах видимый глазом реальный мир, доводит изобразительность до широкого обобщения и знаковой условности, но все же не отказывается от нее, помогая зрителю «вчитываться» в сложный текст его картин.



Земля. Серия «Тени». 2007
ДВП, масло. 45 x 50

Литература

1. Болотов И. Живопись малочисленных народов Российского Севера // Югра. – №6. – Июнь 1993. – С. 10-17.
2. Геннадий Райшев: диалог со зрителем. Беседы в мастерской художника. Часть 1. Экспозиция «Страна Югория». – Ханты-Мансийск: Полиграфист, 2001. – 98 с.
3. Геннадий Райшев. Живопись. Графика. – М.: Издание журнала «Наше наследие», 1998. – 144 с.
4. Геннадий Райшев. Живопись. 1960-2010-е годы: Альбом. – Екатеринбург: Издательство «Баско», 2014. – 380 с.
5. Герчук Ю.Я. Возможность жить в картине // Геннадий Райшев. Живопись. Графика. – М.: Издание журнала «Наше наследие», 1998. – С. 20-25.
6. Голынец Г.В. Музыка пространств // Райшев Геннадий Степанович. Хантыйские легенды. – Свердловск: Среднеуральское книжное издательство, 1991. – С. 6-14.
7. Кандинский В. О духовном в искусстве (живопись). – Л.: «Фонд Ленинградская галерея», 1989. – 68 с.
8. Леняшин В.А. От «осознанной необходимости» к «оттепели» – этапы большого пути // Научные труды. Проблемы развития отечественного искусства. – 2016. – Январь/март. – С. 154-169.
9. Орлов И.И., Козорезенко П.П. Поиск светской иконографии художественного образа «идеального» героя в советской живописи 60-х годов XX столетия // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. – 2021. – №4. – Ч. 1. – С. 18-33.

ПУТЬ ХУДОЖНИКА Г.С. РАЙШЕВА

Подписано в печать 16.12.2024. Формат 21x14,5.

Печать офсетная. Гарнитура Book Antiqua.

Отпечатано в типографии ООО «Югра Принт».

628011, Ханты-Мансийский автономный округ – Югра,
город Ханты-Мансийск, ул. Энгельса, д. 60

Общероссийский классификатор продукции ОК-034-2014 (КПЕС 2008)

Книги, брошюры, листовки печатные прочие и подобные печатные материалы

58.11.19.000

Произведено в Российской Федерации

Изготовлено в 2024 г.



90 лет со дня
рождения
Г.С. Райшева



Группа
Галереи-
мастерской
Г.С. Райшева
ВКонтакте



БУ «Государственный художественный музей»
филиал «Галерея-мастерская художника Г.С. Райшева»
628011, г. Ханты-Мансийск, ул. Чехова, 1
+7 (3467) 92-84-03

E-mail: gallery.raishev@gmail.com

ISBN 978-5-6053196-0-3



9 785605 319603 >