

На правах рукописи

Алексеев Евгений Павлович

**Изобразительное искусство Урала 1917 – 1930-х годов:
влияние столиц и региональное своеобразие**

Специальность 5.10. 3 – Виды искусства (изобразительное и декоративно-
прикладное искусство и архитектура) (искусствоведение)

Автореферат
диссертации на соискание ученой степени
доктора искусствоведения

Санкт-Петербург

2025

Диссертация выполнена на кафедре истории искусств и музееведения
Федерального государственного автономного образовательного учреждения высшего
образования «Уральский федеральный университет имени первого Президента России
Б.Н. Ельцина»

Официальные оппоненты:

ЭЛЕОНОРА МИХАЙЛОВНА ГЛИНТЕРНИК

доктор искусствоведения, профессор по кафедре искусствоведения и культурологии,
заведующая кафедрой рекламы Института «Высшей школы журналистики и массовых
коммуникаций» Федерального государственного бюджетного образовательного
учреждения высшего образования «Санкт-Петербургский государственный университет»

СЕРГЕЙ ВИКТОРОВИЧ КРИВОНДЕНЧЕНКОВ

доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник, ответственный хранитель отдела
живописи второй половины XIX – начала XXI века Федерального государственного
бюджетного учреждения культуры «Государственный Русский музей»

АННА КОНСТАНТИНОВНА ФЛОРКОВСКАЯ

доктор искусствоведения, доцент НИИ истории и теории изобразительных искусств,
заведующая отделом «Искусство XX - XXI веков» Федерального государственного
бюджетного учреждения «Российская академия художеств», член-корреспондент РАХ

Ведущая организация: Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования «Российский государственный педагогический
университет имени А.И. Герцена»

Защита состоится 26 июня 2025 года в 16.00 на заседании диссертационного совета Д
23.2.019.0, созданного на базе ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская академия художеств
имени Ильи Репина» по адресу: 199034, г. Санкт-Петербург, Университетская набережная,
17.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская
академия художеств имени Ильи Репина» на сайте института:

<https://www.artsacademy.ru/additionally/dissertacionniy-sovet/obyavleniya-o-zashchite-dissertatsiy/alekseev-evgeniy-pavlovich/>

Автореферат разослан « _____ » _____ 2025 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета,
кандидат искусствоведения,
доцент кафедры зарубежного искусства

Елена Вячеславовна Калимова

Общая характеристика работы

Тема исследования связана с комплексным изучением изобразительного искусства Урала 1917 – 1930-х годов, в контексте развития отечественной художественной жизни. Анализ архивных документов и источников, а также художественных произведений, созданных в эти десятилетия, позволяет определить, что важным фактором развития искусства региона стала художественная политика, проводимая центром. Противоречивость и непоследовательность этой политики, связанной с революционными и социальными преобразованиями, а также с идеологическими установками, как и деятельность конкретных художников, педагогов и администраторов из Москвы и Ленинграда, отразилась на развитии изобразительного искусства региона. В то же время в художественной жизни Урала большую роль играли региональные особенности: популярность декоративно-прикладного искусства, связанного с промышленным производством, разнообразие форм народного искусства, что было определено спецификой исторического развития края. Все это сказалось как на активизации художественного процесса, так и на многообразии установок и творческих результатов.

Актуальность исследования

Актуальность исследования обусловлена необходимостью глубокого анализа творческих процессов, происходивших в отечественной художественной жизни 1910 – 1930-х годов, и осмысления механизма влияния столиц на изобразительное искусство Урала. Анализ трансформации культурных подходов и специфики взаимоотношений художника и власти позволяет осмыслить такие явления, как рождение новой системы художественного образования, экспансия авангардных практик, борьба за лидерство и пропаганда творческих установок, складывание метода

соцреализма и первоначальная трактовка принципов этого явления, организация Союза советских художников и определение идеологических задач, поиск программы создания произведения соцреализма и альтернативы официальной линии. На примере постоянно эволюционирующих взаимоотношений центра и уральского региона в 1920 – 1930-х гг. можно определить и проанализировать механизм воздействия столичных художественных программ на развитие изобразительного искусства российской провинции.

Степень научной разработанности темы

До сих пор не существует академической научной работы об изобразительном искусстве Урала 1917 – 1930-х годов. Имеющиеся многочисленные издания об отдельных художниках и художественных явлениях этого периода требуют тщательного изучения, проверки, систематизации и критической оценки. Эта работа затруднена еще и тем, что собственно искусствоведческие труды составляют в этой литературе лишь небольшой процент. Основная же часть приходится на тексты краеведческого характера, мемуары художников, справочные издания и статьи из прессы тех лет.

В 1920-х гг. Н.К. Пиксанов, утверждавший, что расширение культурной географии – необходимая стратегия развития отечественного искусствоведения, предложил новый подход к изучению художественной жизни российских регионов¹. Его теория «культурных гнезд» нашла своих последователей на Урале. В 1920 – 1930-х гг. о необходимости создания истории искусства региона заявляли А.К. Сыропятов, А.С. Лебедев, Н.Н. Серебренников, музейные сотрудники и художественные критики собирали материалы о художниках и выставках.

¹Пиксанов Н.К. Областные культурные гнезда. – М. –Л.: Государственное издательство, 1928.

Первой попыткой создания искусствоведческого исследования художественной жизни Урала от древности до конца 1950-х годов стала книга «Урал в изобразительном искусстве» (1959) Н.Н. Серебренникова. Автор представил в своем труде большой фактический материал, но не избежал предвзятых оценок как творчества отдельных художников, так и ряда художественных явлений. В частности, мастера левых направлений в искусстве, объявленные «формалистами», либо не были упомянуты, либо получили негативную оценку. Взгляд на искусство с точки зрения политической целесообразности присутствует и в работах Б.В. Павловского «Художники на Урале» (1948), «Художники Свердловска» (1960), в то же время в его исследованиях «Камнерезное искусство Урала» (1953), «Декоративно-прикладное искусство промышленного Урала» (1975) подчеркивается региональное своеобразие художественной жизни края.

В 1960 – 1980-е об отдельных аспектах изобразительного искусства Урала, о мастерах, работавших в регионе в первые советские десятилетия, писали Л.П. Байнов, А.Г. Будрина, В.С. Булавин, С.А. Варламов, О.М. Власова, С.В. Голынец, Н.В. Казаринова, Г.С. Кушнеровская, Л.С. Медведева, Л.А. Сабельфельд, В.А. Черепов, А.Г. Янбухтина, С.П. Ярков и др. В 1990 – 2010-е исследователи, освободившись от советских догм и ограничений, не только вводят в научный оборот новые факты и материалы, но и предлагают свой взгляд на развитие регионального искусства. Стоит отметить исследования И.В. Смекалова, Г.С. Трифионовой, С.В. Евсеевой, Л.Н. Поповой, О.А. Горнунг, О.К. Пичугиной, А.Н. Филинковой.

Художественные процессы, происходившие на Урале в 1910 – 1930-х, являлись составной частью культурной жизни страны. Для понимания общих закономерностей и выявления местных особенностей было необходимо изучить литературу, посвященную отечественному искусству обозначенного периода. Среди подобных трудов – сборники различных материалов, документов и воспоминаний. Значительную ценность имеют произведения А.В. Луначарского, Н.Н. Пунина, А.В. Бакушинского, А.А. Сидорова, Н.М.

Тарабукина, Б.Н. Терновца, Я.А. Тугендхольда, А.А. Федорова-Давыдова, А.М. Эфроса, которые, будучи непосредственными участниками советского художественного процесса, демонстрировали свою оценку происходящего.

Различные мнения о советском искусстве 1920 – 1930-х годов, о факторах, определивших его развитие и о его роли в художественной жизни России XX века можно встретить в трудах Д.В. Сарабьянова, В.П. Толстого, В.С. Турчина, М.Ю. Германа, С.О. Хан-Магомедова, И.Н. Голомштока, В.М. Полевого, Ю.Я. Герчука, А.А. Каменского, В.П. Лапшина, В.С. Манина, Н.С. Степанян, М.А. Чегодаевой.

Основательный фактический материал и серьезный анализ искусства авангарда можно найти в трудах Е.А. Бобринской, И.А. Вакар, Т.В. Горячевой, Е.Ю. Дёготь, И.Н. Карасик, А.В. Крусанова, А.Н. Лаврентьева, А.Г. Лисова, Г.Г. Поспелова, В.И. Ракитина, А.С. Шатских и других. Понимание сложных процессов, происходивших в искусстве 1930-х годов и яркая авторская позиция определяют ценность работ Б. Гройса, М. Золотоносова, А.М. Кантора, В.И. Костина, А.И. Морозова, О.О. Ройтенберг, Я. Плампера, А.К. Якимовича и других исследователей.

Важными для теоретической основы диссертационного исследования стали труды Г.Ю. Стернина, в которых он разработал новую проблематику изучения русского искусства – феномен «художественной жизни». В работах учёного рассматриваются различные вопросы бытования искусства: «Это в первую очередь само искусство и его взаимоотношения со зрителем, разные виды и формы выставочной деятельности, общественные притязания различных группировок (...), художественная критика, ее воздействие на творческую практику...»². Поэтому для настоящей работы становится важным не только представить творческие итоги указанного периода на Урале, но и показать сложные процессы развития изобразительного искусства региона.

² Стернин Г.Ю. Русская художественная культура второй половины XIX - начала XX века. М. 1984. С. 58

Объект исследования – изобразительное искусство Урала 1917–1930-х годов во всех его многообразных проявлениях.

Предмет исследования – общие закономерности развития изобразительного искусства края 191 – 1930-х годов, местные особенности и специфика художественной жизни, а также роль столиц в изменении художественных приоритетов и в развитии выразительных средств.

Целью диссертации является создание комплексного историко-искусствоведческого исследования проблем развития изобразительного искусства Урала в 1917–1930-х годах, связанных с изменениями художественной политики центра и региональной спецификой.

Задачи исследования:

1. Определить специфику развития уральского искусства до 1917 года.
2. На основе анализа архивных документов и источников, мемуарной литературы, а также художественных произведений, созданных в эти годы, выделить основные факторы, повлиявшие на развитие и определившие своеобразие художественной жизни Урала 1917 – 1930-х гг.
3. Разработать хроно-типологическую модель трансформаций и эволюции форм художественной жизни края 1917 – 1930-х гг.
4. Раскрыть влияние деятелей русского авангарда на художественные процессы, происходившие в регионе.
5. Проанализировать становление и трансформацию художественных институций, творческого и социального заказа, проблемы взаимоотношений самодеятельных и профессиональных художников.
6. Определить и проанализировать художественную политику, проводимую центром в начале 1920-х годов. Выявить роль конкретных

установок на развитие изобразительного искусства края, а также отношение к ним уральских художников и зрителей.

7. Проанализировать попытки уральских деятелей искусства выстроить самостоятельную стратегию развития изобразительного искусства края.

8. Раскрыть механизм деятельности уральских филиалов АХХР, а затем уральских Союзов советских художников, процесс формирования административного аппарата управления искусством.

9. Представить внедрение метода соцреализма в художественную жизнь края, определить местные подходы и версии официального стиля.

10. Выявить значение лидера в художественной жизни Урала 1910 – 1930-х годов.

Хронологические рамки научной работы

Выбор временных рамок исследования – 1917–1930-е года определяется динамикой культурного процесса и позволяет проследить, как за короткое время менялись векторы развития художественной жизни региона. В период социальных катаклизмов и смены культурных ориентиров наиболее ярко раскрылись как механизмы столичных влияний на творческую среду, так и региональное своеобразие изобразительного искусства Урала.

Географические рамки исследования

Административные границы края, как и его областей и районов, в 1900 – 1930-х годах регулярно менялись. К 1917 году на территории Урала существовали Пермская, Оренбургская и Уфимская губернии. В 1922 году губерний стало больше: Екатеринбургская, Пермская, Оренбургская и Челябинская, на большей части Уфимской губернии возникла Башкирская АССР. В 1923 году была образована огромная Уральская область, в которую

вошли Екатеринбургская, Пермская, Челябинская и Тюменская губернии³. Уральская область просуществовала до 17 января 1934 года. В настоящем исследовании изобразительное искусство Урала 1920 – 1930-х годов показано, в основном, в административных границах ныне существующих областей: Пермской, Свердловской, Челябинской, Курганской, Оренбургской и Республики Башкортостан. Художественная жизнь Урала 1910 – 1930-х годов отличается внутренней неравномерностью. Наибольшее количество живописцев, графиков и скульпторов проживало в крупных культурных центрах региона, таких как Екатеринбург (Свердловск), Пермь (Молотов), Уфа, Оренбург (Чкалов). Художественные силы других городов были немногочисленными. В связи с этим в настоящем исследовании населенные пункты региона представлены избирательно.

Источниками исследования послужили материалы о художественной жизни региона, обнаруженные в Государственном архиве Российской Федерации (ГАРФ), Российском государственном архиве литературы и искусства (РГАЛИ), Отделе рукописей Государственной Третьяковской галереи (Москва), Государственном архиве Свердловской области (ГАСО), Государственном архиве Оренбургской области (ГАОО), Государственном архиве Пермской области (ГАПО), Государственном архиве Челябинской области (ГАЧО) и Златоустовском городском архивном отделе (ЗГАО). Были привлечены и документы из частных архивов: искусствоведов Б.В. Павловского и С.П. Яркова (Екатеринбург).

Большая исследовательская работа была связана с музейными собраниями: Государственным Русским музеем (ГРМ), Государственной Третьяковской галереей (ГТГ), Екатеринбургским музеем изобразительных искусств (ЕМИИ), Пермской государственной художественной галерее (ПГХГ), Оренбургским областным музеем изобразительных искусств

³ Уральская историческая энциклопедия. – Екатеринбург, 1998. – С.538-539.

(ООМИИ), Челябинским музеем изобразительных искусств (ЧМИИ), Башкирским государственным художественным музеем им. М.В. Нестерова (БГХМ), Нижнетагильским музеем изобразительных искусств (НТМИИ), Свердловским областным краеведческим музеем (СОКМ), Златоустовским краеведческим музеем (ЗКМ).

Был проведен анализ уральской периодики указанного периода, выявлены тексты художественных критиков, журналистов и краеведов о культурных событиях, выставках и мастерах. Изучались каталоги выставок и справочная литература. Особенно стоит отметить привлечение мемуарной литературы: воспоминания и автобиографии художников, работавших на Урале в 1910 – 1930-е гг. Среди авторов воспоминаний: Ф.С. Богородский, Д.Д. Бурлюк, И.Л. Вандышев, Н.А. Захваткин, В.В. Каменский, В.А. Кузнецов, В.И. Курдов, А.А. Лабас, В.В. Рождественский, А.П. Сабуров, Н.С. Сазонов, И.К. Слюсарев, А.Н. Спешилов, П.Н. Староносков, П.И. Субботин-Пермяк, И.Д. Шадр.

В совокупности использованная база источников дала возможность решить поставленные исследовательские задачи.

Гипотеза исследования состоит в том, что развитие изобразительного искусства Урала в 1917 – 1930-х годах определялось, с одной стороны, идеологическими установками, идущими из центра (порой непоследовательными и противоречивыми), с другой – деятельностью местных мастеров, пытавшихся выстроить свою программу художественной жизни региона.

Методология исследования определялась характером темы и спецификой поставленных задач, требовавших комплексного подхода и применения исторических и эмпирических методов, изучением и анализом искусствоведческой, исторической, культурологической и социологической литературы.

Историко-культурологический метод позволил сопоставить объект исследования с историческими этапами развития отечественной культуры, общественно-политическими событиями 1910 – 1930-х годов.

Социокультурный подход помог более детально проанализировать объект исследования, исходя из социальной, региональной и экономической специфики.

Искусствоведческий подход был применён для анализа творчества конкретных мастеров.

Формально-стилистический анализ был использован для искусствоведческой оценки конкретных произведений живописи, графики и скульптуры.

Научная новизна исследования

В данной диссертации изобразительное искусство Урала 1917 – 1930-х годов впервые представлено с подобной полнотой. На основе тщательного изучения и анализа конкретных документальных источников автор выявил основные факторы, определившие особенности развития уральского изобразительного искусства данного периода. Вводится в научный оборот целый ряд неопубликованных архивных материалов, которые позволили уточнить сведения, как об отдельных художниках, так и о художественной атмосфере региона этого времени. Акцент на проблему столичного влияния на художественную жизнь Урала позволяет объективно оценить региональное своеобразие изобразительного искусства края первых советских десятилетий.

Положения, выносимые на защиту

1. Специфика художественной жизни Урала в XVIII– XIX вв. определялась преимущественно декоративно-прикладным характером искусства, связанным с промышленным производством. Другим основополагающим

явлением для художественной жизни региона было народное искусство, разнообразие которого определялось историческим развитием края, смешением и сосуществованием различных народностей, культур и религий. Влияние столиц на художественный процесс было избирательным, целенаправленным и, в целом, продуктивным.

2. В 1919 – 1920 гг. прошла кардинальная перестройка художественной жизни региона, резкая смена художественных приоритетов и изменение положения деятелей изобразительных искусств в обществе. Новый механизм воздействия на культуру провинции, с одной стороны, был близок системе военных распоряжений не терпящих возражений, с другой – спускаемые «сверху» инструкции, при всей формальной точности, не прописывали алгоритм действий по созданию агитационной продукции.

3. В первые годы Советской власти миссионеры авангарда утвердились в старых и во вновь созданных учебных художественных заведениях в Екатеринбурге, Оренбурге, Перми, Уфе, Кунгуре и Кудымкаре. Доминирование «левых» связано с приездом в регион художников из столиц, готовых сломать старые культурные устои региона. Поддержка центра определила их успех в привлечении учащихся на свою сторону. Начался процесс выстраивания учебных программ в духе «нового революционного искусства». Процесс этот оказался прерван в связи с изменением планов руководства страны в области культурной политики.

4. Столичный художественный авангард, желая привнести на Урал новые художественные вкусы и формы, добился скромных результатов. Яркие творческие личности с радикальными установками всколыхнули и активизировали художественную жизнь, но не смогли создать основополагающей базы. Во многом это объясняется игнорированием деятелями авангарда местных традиций, конфликтами с представителями местной художественной школы.

5. Выпускники ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа, работавшие в регионе во второй половине 1920 – 1930-х гг., сочетали творческую деятельность с

административной и педагогической. Уйдя от крайностей авангардных практик, они внесли в уральскую живопись и графику принципы формальной композиции и цвета. В своей педагогической работе художники ВХУТЕМАСа ориентировались на творческие установки 1920-х годов и смогли передать новаторские приемы изобразительного искусства новому поколению уральских художников.

6. Обращение уральских художников в первые постреволюционные десятилетия к местной истории и повседневности – процесс, во многом, закономерный, связанный с желанием творческой самоидентификации. В «краеведческой программе» было определенное противостояние «спускаемому сверху» плану агитационно-массового искусства. Уральские художники в 1920-х годах пытались выстроить самостоятельную стратегию развития изобразительного искусства края.

7. В развитии изобразительного искусства региона 1920 – 1930-х годов скульптура могла сыграть роль «локомотива» – с одной стороны открывая новые художественные задачи, с другой – предлагая ясную творческую программу, которая объединила бы усилия не только собственно ваятелей, но и мастеров живописи, графики, декоративно-прикладного искусства. Наличие скульптурной мастерской Екатеринбургских СГХМ – УХТ, талантливых скульпторов-педагогов позволяло надеяться на формирование и развитие уральской скульптурной школы.

8. Механизм деятельности региональных Союзов художников определялся установками из центра. Жесткая регламентация художественной жизни края способствовала внедрению метода соцреализма в изобразительном искусстве региона. Художественная атмосфера уральской провинции была, не в пример столичной, более консервативной, а диктат местной власти над художником более сильным. Так как соцреализм являлся идеологическим продуктом с неясной художественной программой, уральские художники вынуждены были предлагать собственные творческие подходы и версии.

9. Столичные художники, приезжавшие в конце 1920-х – 1930-х гг. в составе «творческих бригад» на уральские заводы, стремились решить проблему повествовательности как систему изложения визуального материала. На первых порах талантливые мастера предлагали свой алгоритм действий, свою художественную программу, но с позиций госзаказа все это было излишним и вредным, именно в силу столь ярко выраженного личностного начала. Уже в середине 1930-х творческое соревнование по созданию художественной программы соцреализма было завершено, новые версии «советского стиля» были не нужны.

10. Идеологический контроль над художниками с наибольшей силой проявился в области периодической и книжной печати. Оценка графического материала была связана с такими понятиями, как своевременность, актуальность, идеологическая выверенность, ясность и доходчивость. Мастер изобразительного искусства превращался в послушный инструмент пропаганды – «бойца идеологического фронта». Тем не менее, идеологически выверенные, согласованные и перепроверенные рисунки, плакаты и карикатуры, при полном отсутствии личной позиции автора, не только не «дублировали» текст, но придавали ему несколько иное звучание, а порой раскрывали истинную суть явлений.

11. Развитие искусства Урала 1910 – 1930-х годов определялось не только установками, идущим из центра, но и деятельностью местных ярких творческих личностей. В регионе, где значительную роль в художественной жизни края играло декоративно-прикладное искусство, лидером выступал художник–мастер, чей профессионализм и компетенция в вопросах искусства и ремесла была общепризнана. В период революционных катаклизмов происходит переход от традиционного лидера к лидеру харизматическому, связанному с искусством авангарда. И традиционный, и харизматический лидеры в своей деятельности опирались на личные отношения, напрямую обращаясь к коллегам, зрителям, критикам и представителям власти. В этом

оба этих типа противостояли формальному руководителю, чья власть поддерживалась бюрократическим аппаратом.

12. В 1930-х значительную роль в развитии изобразительного искусства региона играют неформальные лидеры – мастера, не занимавшие официальных постов, далекие от деятельности государственных и общественных организаций, но обладавшие авторитетом у художественного сообщества. Подобные художники-подвижники не позволили превратить изобразительное искусство региона в бюрократическую агитационно-пропагандистскую машину.

Теоретическая значимость диссертационного исследования

Теоретические положения диссертации могут способствовать лучшему пониманию процесса развития изобразительного искусства Урала 1920 – 1930-х годов и могут быть использованы в разработке новых методик изучения отечественного изобразительного искусства. Проведенное исследование открывает перспективы не только дальнейшего изучения изобразительного искусства региона и творчества художников, но и применения в искусствоведении использованных в диссертации методов комплексного исследования. Выводы и обобщения, сформулированные в результате проведенного исследования, могут стать основой для других научных работ.

Практическая значимость диссертационного исследования

Практическая значимость диссертации состоит в том, что ее материалы могут быть использованы в научно-исследовательской и экспертной работе искусствоведов, при организации художественных выставок и подготовке каталогов, статей, альбомов и монографий, в образовательном процессе – при составлении курса лекций по отечественному изобразительному искусству XX века.

Материалы диссертации могут быть использованы в научных исследованиях и практической деятельности искусствоведов, сотрудников музеев, галерей и антикварных салонов, при проведении экспертизы и атрибуций произведений изобразительного искусства Урала, составлении научных каталогов, при разработке учебных программ, лекционных курсов и специальных семинаров в гуманитарных и художественных учебных заведениях.

Апробация исследования

Основные положения исследования нашли отражение в 28 докладах диссертанта на международных и всероссийских научно-практических конференциях:

«1-е Международные Эрзинские чтения. Творчество Степана Эрзи в контексте диалога культур XX века» (Саранск, 1996);

«Леонард Туржанский, его окружение, его время. К 125-летию со дня рождения Л.В. Туржанского» (Екатеринбург, ЕМИИ, 1999);

«Екатеринбург: от завода-крепости к евразийской столице» (Екатеринбург. Институт истории и археологии Уральского отделения РАН, 2002);

«Литература Урала: история и современность» (Екатеринбург. Институт истории и археологии Уральского отделения РАН, 2005);

«Искусство скульптуры в XX веке: проблемы, тенденции, мастера» (Москва. НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ, 2006);

«Искусство Урала в общероссийском и мировом художественном контексте» (Екатеринбург, ЕМИИ, 2008);

«Личность и художественный процесс. Геннадий Райшев» (Ханты-Мансийск, Художественная галерея Фонда поколений ХМАО, 2009);

«Произведение искусства – документ эпохи. Международная научная конференция» (Москва. НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ, 2011);

«Окрестности авангарда. К 75-летию Самарского областного художественного музея и 115-летию коллекции» (Самарский областной художественный музей, 2012);

«Искусство в истории Российского государства. Международная научная конференция. XXII Алпатовские чтения» (Москва. НИИ теории и истории изо. искусств РАХ, 2012);

«IX Международная научно-практическая конференция им. В. Татлина» (Пензенский государственный университет архитектуры и строительства, 2013);

«III Казанские искусствоведческие чтения. Всероссийская научная конференция посвященная 110-летию со дня рождения С.С. Ахуна» (Казань. Государственный музей изобразительных искусств Республики Татарстан, 2013);

«Актуальные проблемы современного краеведения на Среднем Урале. Всероссийская научная конференция» (Екатеринбург, УрФУ, 2015);

«Опыт авангарда: от утопии к практикам повседневности» (Екатеринбург, УрФУ, ГЦСИ, 2015).

«Искусство скульптуры в XX–XXI веках: мастера, тенденции, проблемы» (Москва. НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ, 2015);

«Декабрьские диалоги. XX всероссийская научная конференция памяти Ф.В. Мелёхина» (Омский областной музей изобразительных искусств им. М.А. Врубеля, 2016);

«Бушуевские чтения. Всероссийская конференция» (Златоустовский городской краеведческий музей, 2018);

«Искусствознание: наука, опыт, просвещение. Международная научная конференция» (Москва. Государственный институт искусствознания, 2018);

«Свободные государственные художественные мастерские. Из столицы – в регионы. 1918 – 1920-е гг.» (Москва, МАРХИ, МГХПА им. С.Г. Строганова, 2018);

«Баухауз и художественные школы эпохи авангарда. Международная конференция к 100-летию Баухауза» (Москва, Российская академия художеств, МАРХИ, МГХПА им. С.Г. Строганова, 2019);

«Региональные архитектурно-художественные школы. Международная научно-практическая конференция» (Новосибирский государственный университет архитектуры, дизайна и искусства (НГУАДИ), Сибирское отделение Российской академии архитектуры и строительных наук, 2019);

«Пространство ВХУТЕМАС в мировой культуре XX – XXI вв. Международная научная конференция» (Москва. МАРХИ, МГХПА им. С.Г. Строганова, 2020);

«Актуальные проблемы теории и истории региональной архитектуры. Международная научная конференция» (Хабаровск. Тихоокеанский государственный университет Хабаровск. Тихоокеанский государственный университет, 2020);

Всероссийская научно-практическая конференция «Искусство советского Урала: художественное воплощение и развенчание социальных мифов» (Екатеринбург. ЕМИИ, 2021);

V Российский культурологический конгресс с международным участием «Культурное наследие – от прошлого к будущему» (Санкт-Петербург. Российский научно-исследовательский институт культурного и природного наследия им. Д. С. Лихачёва, 2021);

Межрегиональная научно-практическая конференция «Региональное отделение Урала, Сибири и Дальнего Востока Российской академии художеств: история создания и перспективы развития» (Красноярск. Региональное отделение Урала, Сибири и Дальнего Востока РАХ, 2022);

IX Международная научная конференция «География искусства» (Москва. РАХ, Институт научной информации по общественным наукам (ИНИОН РАН), 2023);

Всероссийская научно-практическая конференция. Весенние искусствоведческие чтения – 2024. К 100-летию со дня рождения С.П. Яркова (Екатеринбург. УрФУ. Кафедра истории искусств и музееведения, 2024).

Теоретические аспекты диссертации нашли апробацию в специальных курсах лекций, прочитанных соискателем в Уральском федеральном университете, Екатеринбургском музее изобразительных искусств.

Структура работы

Диссертация состоит из введения, шести глав, включающих восемнадцать параграфов, заключения, списка литературы (содержащего 420 наименований), альбома иллюстраций (427 наименований). В приложение включен краткий биографический словарь «Художник на Урале. 1910 – 1930-е гг.» (375 имен).

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** обосновывается выбор темы и ее актуальность, выясняется степень научной разработанности проблемы, формулируются объект и предмет, цель и задачи диссертационного исследования, приводятся его хронологические границы, источники и материалы, формулируются теоретико-методологическая основа исследования, перечисляются его методы, раскрывается научная новизна диссертации, приводятся положения, выносимые на защиту, определяются теоретическая и практическая значимость работы, достоверность ее результатов и обоснованность научных положений, приводится апробация исследования.

1 глава «Художественная жизнь Урала до 1917 года: в фарватере столиц» подразделяется на два параграфа.

В параграфе 1.1. «Влияние столиц на изобразительное искусство края в XVIII – начале XX века» – рассматриваются факторы, определившие особенности развития уральского искусства и создавшие потенциал, на котором базировалась художественная жизнь края первых советских десятилетий. Влияние столиц на развитие искусства региона в XVIII – начале XX вв. было достаточно избирательным и целенаправленным. Во второй половине XVIII – первой половине XIX века развитие декоративно-прикладного искусства промышленного Урала напрямую связано с деятельностью Императорской Академии художеств (ИАХ). Деятельность эта была определена системой государственных заказов, финансированием, техническим и технологическим обеспечением, контролем над качеством продукции и обучением мастеров. Индустриальное развитие и рост городов привлекли на Урал профессиональных живописцев, графиков и скульпторов. Основная масса художников – уроженцев Урала – в XIX веке, получив профессиональное образование в российских столицах и за границей, как правило, старалась включиться в художественную жизнь Москвы и

Петербурга. Уральские темы в их творчестве пусть и не были редкостью, но подавались, практически всегда, в рамках академизма. Крупным событием в культурной жизни края стала Сибирско-Уральская научно-промышленная выставка (1887, Екатеринбург). На ней функционировал Художественный отдел, ядром которого была Передвижная выставка ИАХ. В конце XIX – начале XX века происходят значительные изменения в формировании собственно уральской художественной среды. В первую очередь это было связано с появлением обществ любителей художеств и художественных кружков (Екатеринбург (1895), Оренбург (1897), Пермь (1909), Уфа (1914)). Общества изящных искусств возникали благодаря самоорганизации и выстраивали довольно гибкую культурную политику, обращая внимание на самые разные явления столичной художественной жизни. Культурная жизнь региона в течение второй половины XIX – начала XX века обрела все большую динамичность. На Урале в начале XX века работали выпускники всех основных учебных художественных заведений России. При этом все строится на индивидуальном влиянии авторитетных мастеров, стремящихся развивать определенные художественные подходы, приемы и техники. Изобразительное искусство на Урале к 1917 году находилось лишь в процессе становления, но уже определилась основная линия его развития в тесном контакте, как со столичными художественными центрами, так и с местным народным и промышленным искусствами.

Во параграфе 1.2. «Роль педагогов Петербурга и Москвы в развитии художественного образования в XVIII – начале XX века» – анализируется влияние столиц на функционирование и развитие художественных учебных заведений края. На Урале они изначально не мыслились как автономные, ориентация на европейскую педагогическую программу была обязательной. Это, несомненно, связано со спецификой возникновения и развития горнозаводской цивилизации, строившейся по указаниям центральной власти. В возникших при заводах «знаменованных» (рисовальных) школах обучение строилось по методике И. Д. Прейслера. В 1806 – 1820 гг. в Нижнем Тагиле,

благодаря инициативе Н.Н. Демидова, действует живописная школа, в которой преподавал выпускник ИАХ В.И. Албычев. На территории Прикамья в вотчинах Строгановых и Лазаревых развитие живописи также было связано с влиянием ИАХ (рисовальный класс при народном училище Чермозского завода. 1815 г.) В ИАХ проходили обучения мастера декоративно-прикладного искусства: Я.В. Коковин, Ф.П. Пономарев, Е.Н. Бушуев, И.П. Бояршинов, П.П. Уткин и др. Первое государственное художественное учебное заведение края – Екатеринбургская художественно-промышленная школа (ЕХПШ), открывшаяся в декабре 1902 г., находилась в ведении Министерства финансов, а с 1905 года подчинялось учебному отделу Министерства торговли и промышленности. При этом ЕХПШ являлась филиалом Центрального училища технического рисования барона А.И. Штиглица (ЦУТР). При школе были созданы мастерские: гранильная, бронзолитейная, ювелирная, чеканная, эмальерная, столярно-резная. Директор ЕХПШ М.Ф. Каменский был сторонником передовых методов обучения, считая, что необходимо выявлять одаренных учеников и способствовать развитию творческих индивидуальностей. Именно он пригласил в школу даровитых художников-педагогов из столиц: В.П. Рупини, А.Н. Парамонова, Т.Э. Залькална, В.В. Коновалова, А.А. Арнольдова, В.Ф. Ульянова, Н.А. Вьюнова. Выпускники школы – ювелиры и камнерезы – были востребованы на предприятиях и в известных ювелирных компаниях, но важно и то, что из стен ЕХПШ выйдут не только мастера декоративно-прикладного искусства, но и живописцы, графики, скульпторы (И.Д. Шадр, П.И. Таежный, И.К. Слюсарев, Б.Ф. Лалетин, А.А. Кудрин, Н.А. Захваткин и др.), чья деятельность будет определять развитие художественной жизни края в последующие десятилетия. Немало выпускников столичных художественных заведений преподавало рисование в различных общеобразовательных учреждениях региона. Среди них: выпускники ИАХ А.И. Шанин, Н.М. Плюснин, А.Н. Зеленин, А.А. Седов, И.П. Чирков, П.С. Евстафьев и др. В конце XIX – начале XX века в крупных уральских городах

появляются и частные художественные студии, открытые для всех желающих. Именно через художественные учебные заведения шел процесс приобщения населения региона к изобразительному искусству. То, что художественное образование возникло и развивалось благодаря тесной связи с производством и кустарными промыслами, определило своеобразие этого процесса.

2 глава «Установки центра и местная специфика агитационно-массового искусства на Урале. 1918 – 1923» имеет три параграфа.

В параграфе 2.1. «Художественная жизнь края: создание механизмов управления» показан процесс формирования новой структуры управления изобразительным искусством в постоянно меняющейся политической и экономической ситуации. События 1917 года в корне изменили государственную политику в отношении к искусству. Новая структура руководства включала в себя, кроме столичного Наркомпроса, региональные – Губернские – отделы народного образования, внутри которых выделялся т.н. подраздел, занимавшийся проблемами изобразительного искусства на местах. Так как в столицах и регионах новая система управления искусством формировалось одновременно, часто приходилось действовать методом проб и ошибок. В 1920 были образованы Губернские секции изобразительных искусств, в обязанности которых входила организация художественных школ и студий, выставок, а также распределение заказов на художественные работы. Стихийно возникавшие на местах художественные объединения, такие как Союз свободных художников в Перми (1918), Союз художников и живописцев в Оренбурге (1918), Екатеринбургская артель художников (1921), просуществовали не долго. Отсутствие художественного рынка, экономическая и политическая нестабильность периода Гражданской войны не позволила деятелям изобразительного искусства сохранить творческую независимость. Поначалу жесткое руководство искусством сыграло положительную роль. В 1919 – 1921 большинство профессиональных мастеров и многие художники самоучки привлекались к агитационным

мероприятиям, художественные выставки прошли в Екатеринбурге, Уфе, Оренбурге, Перми, Троицке, Златоусте. В этих городах, а также в Челябинске, Миассе, Кунгуре функционировали различные изостудии и художественные кружки. В 1922 – 1923 интерес представителей власти к изобразительному искусству заметно снизился, уменьшился финансирование учебных художественных заведений и культурных мероприятий, что негативно сказалось на художественной жизни региона. Кардинальная перестройка художественной жизни региона привела к резкой смене художественных приоритетов и к изменению положения деятелей изобразительных искусств в обществе. При внешней активизации художественного процесса (большое количество выставок, создание революционных памятников) происходит стремительное разрушение декоративно-прикладного искусства и народных промыслов ранее чрезвычайно важных для культуры промышленного Урала. Это связано, в первую очередь, с практически полной ликвидацией художественного рынка. Частный потребитель искусства уже не играл роли в художественной жизни края, а система государственных заказов находилась лишь в процессе формирования.

В параграфе 2.2. ««Диктатура плаката»: творческие прочтения идеологических задач» – представлена местная специфика агитационно-массового искусства. Установка центральной власти на агитационные задачи определила значение плаката в художественной жизни края. Агентство «Центрпечать» при ВЦИК (1918) имело разветвленную сеть губернских организаций. В это же время функционировал литературно-издательский отдел Реввоенсовета Республики, активно выпускавший военные плакаты. Отделения Российского телеграфного агентства (РОСТА) в 1919 – 1920 возникли в Перми, Уфе, Нижнем Тагиле, Шадринске. Крупнейший центр полиграфической продукции региона – УралРОСТА (декабрь 1919, Екатеринбург) издавал плакаты, газеты, листовки, фотографии и «Окна РОСТА». Организация включала около 70 художников, среди которых Л.А. Елтышев, А.А. Кудрин, И.И. Микрюков, А.Н. Парамонов, Т.Е. Партина, Л.В.

Саянский, Г.А. Шипицын. Художественный облик уральских плакатов во многом определяли присланные из Москвы и Петрограда образцовые работы центральных мастерских РОСТА. Зачастую уральские художники пользовались готовыми сюжетами и текстами, а рисунки делали заново или варьировали. Несмотря на жесткий контроль столичных чиновников, агитационно-массовое искусство на Урале обретает местные особенности. Это определялось привлечением к работе большого количества художников-самоучек и учащихся художественных мастерских, не понимавших специфики языка плаката. Уральское руководство больше заботило соблюдение формального содержания (текст, сюжет), нежели манера и качество исполнения, отсюда разнообразие творческих подходов и индивидуальная манера исполнения. Плакатную композицию часто перегружали живописными деталями, рисунок делали дробным и не выразительным, а шрифтовые вставки плохо сочетались с изображением. Нередко заявленная идеологическая установка оказывалась плохо раскрыта, а порой обретала иное прочтение. Дух революционного плаката присутствовал в агитационно-массовых мероприятиях, которые проходили в городах Урала, и к организации которых привлекали практически все художественные силы. Местные власти копировали столичный подход к украшению городов: установка временных арок, обелисков, трибун; и уличные представления: парады, шествия, митинги, карнавалы. Для населения подобные советские праздники были чужеродным, если народные гуляния и имели широкое распространение на Урале до революции, то в них отсутствовали четкая организация, жесткая регламентация, милитаристский дух и яркая политическая направленность. Революционный праздник нёс на себе отпечаток бюрократических предписаний и ярко выраженной агрессии. В дальнейшем руководство в столицах и на местах будет использовать опыт работы в агитационно-массовом искусстве, усиливая контроль над художниками и ограничивая их творческий процесс.

В параграфе 2.3. «Ленинский план монументальной пропаганды: уральский вариант» анализируются образы и пластические решения, предложенные скульпторами. Декрет «О памятниках Республики» (1918) сделал монументальную пропаганду обязательным мероприятием для партийных деятелей на местах. Уже в 1918 в регионе проходят всенародные конкурсы по созданию революционных монументов и памятников борцам за свободу. Среди скульпторов-самоучек: Н.А. Банников (памятник «Павшим за свободу» в Нижнем Тагиле. 1918), В.Е. Гомзиков (памятник «Борцам революции» в Перми. 1920). Список лиц, коим предлагалось поставить памятники, не получил распространения в провинции. В ряде уральских городов были открыты лишь памятники К. Марксу. На волне революционного романтизма появляются аллегорические скульптурные образы: Свободы, Освобождения, Освобожденного труда и Освобожденного человека (И.В. Евдокимов, монумент «Освобождение» в Челябинске. 1920; С.Д. Эрьзя, памятник «Освобожденному труду» в Екатеринбурге. 1920). Подобные образы, пусть и имевшие своеобразную авторскую трактовку, навеяны столичными конкурсами на создание памятников «Свободе» и «Освобожденному труду». Гораздо более многочисленными были памятники погибшим за свободу. Новоявленная «революционная скульптура» связана с культурой надгробных памятников и носила ярко выраженный траурный характер. Среди образцов: монумент борцам революции в Перми (1918, авторы Н.М. Гушин, В. Кузнецов), памятник на братской могиле красногвардейцев в Кизеле (1923, автор Н.И. Сергиевский). Примечательным явлением среди памятников-надгробий стала скульптура «Рабочий с винтовкой» (1922, автор проекта Г.П. Валенков, скульптор К.А. Клодт). Чугунные отливки скульптуры были установлены в 1922 – 1929 гг. на разных пьедесталах в Каслях, Ревде, Сысерти, Златоусте, Верхнем Уфалее, Нижнем Уфалее, Кизеле, Лысьве, Карабаше, Полевском. Язык монументального искусства еще формировался, на Урале многолетняя ориентация на декоративно-прикладное искусство и стремление к проработке деталей

создавала дополнительные трудности в этом процессе. Из скульпторов, работавших в регионе, только С.Д. Эрзя стремился решить монументальные задачи в полном объеме. В памятнике «Освобожденному труду» в Екатеринбурге (1920) обнаженная мужская фигура, как и необычное художественное решение, вызвали у населения резко негативное отношение. Власти быстро осознали, что подобные произведения не решают агитационные задачи, и в дальнейшем начали контролировать творческий процесс на всех этапах. В целом, Ленинский план монументальной пропаганды не решил поставленные центром идеологические задачи в полном объеме, но дал серьезный толчок для развития в регионе станковой и монументальной пластики. Скульптура этого периода в большей степени, чем живопись и графика, передает дух противоречивого времени – в причудливом переплетении местных традиций и вкусов, революционных иллюзий, официальных штампов и живой непосредственности широких народных масс.

3 глава «Футуристическая революция» на Урале: пропаганда левых направлений в искусстве и противостояние местной художественной среде. 1918 – 1923» подразделяется на четыре параграфа.

В параграфе 3.1. «Опыт художественного акционизма на фоне Гражданской войны» – представлена деятельность столичных и местных художников на территории занятой антибольшевистскими силами. В это время на Урале работали Н.М. Гуцин, Л.А. Бруни, М.А. Кичигин, Д.И. Архангельский, П.Н. Староносков, П.С. Добрынин, Е.Д. Спасский, С.Д. Эрзя и др. В пространстве художественных выставок разыгрывались театральные сценки, исполнялись музыкальные произведения, читались лекции об искусстве. Подобные мероприятия проводили И.Д. Шадр, В.Р. Гольцшмидт, В.В. Каменский, Н.М. Гуцин, чехословацкие художники-легионеры. Наиболее последовательно приемы художественного акционизма использовал в своей деятельности Д.Д. Бурлюк. «Отец русского футуризма» с 1915 г. проживал на ст. Иглино под Уфой и активно участвовал в уфимской

художественной жизни. Характерной особенностью башкирского периода в творчестве Бурлюка стало стилистическое разнообразие (кубофутуристические композиции, пейзажные этюды, реалистические портреты). Живописная «всеядность» Бурлюка, помогла ему войти в художественную жизнь провинции, объединить вокруг себя различных мастеров. В 1918 – 1919 в рамках «Большого сибирского турне» художник провел лекции о современном искусстве, выставки и «поэзовечера» в Златоусте, Уфе, Миассе, Челябинске, Екатеринбурге, Кургане. Участие в этих мероприятиях принимали столичные и местные художники и поэты (П.Н. Староносков, Б.Н. Четвериков, Д.В. Виленский и др.). В годы Гражданской войны на Урале на территории, занятой белыми, опыт художественного акционизма (выставка-лекция, выставка-диспут, театральные номера, активное участие публики в творческом мероприятии) оказался удачным, привлекательным для зрителей и органичным для демонстрации новых форм в искусстве.

Параграф 3.2. «Свободные государственные мастерские на Урале: региональные особенности» посвящен истории формирования новых художественных учебных заведений, ставших на Урале центрами развития искусства авангарда. В 1919 году, по мере занятия территории края частями РККА, начинает складываться новая система художественного образования. Этот процесс связан с активной экспансией в регион идеологии Свободных государственных художественных мастерских (СГХМ). Руководство отдела ИЗО Наркомпроса направляло в уральские города уполномоченных из центра. «Трудовые мастерские по искусству» возникли в Уфе (июль 1919, уполномоченный В. Левицкий), с ними сотрудничали местные художники: Н. Протопопов, А. Тюлькин, К. Девлеткильдеев, А. Лежнёв. На базе Народного художественного училища образованы Пермские государственные свободные художественно-промышленные мастерские (ГСХПМ, сентябрь 1919, уполномоченный П.И. Субботин-Пермяк). В октябре 1919 открыты художественно-промышленные мастерские в Кудымкаре (заведовала Е.И.

Субботина), а затем Кунгурские художественно-промышленные мастерские (август 1920). В Пермских ГСХПМ работали художники-педагоги А. Каплун, В. Оболенский, М. Вериго. В Екатеринбурге СГХМ открылись на базе художественно-промышленной школы (декабрь, 1919, уполномоченные А.Ф. Боева, П.Е. Соколов). Среди преподавателей: С.Д. Эрзя, А.Н. Парамонов, Л.В. Туржанский, А.А. Лабас. В конце 1919 года на основе «Вольной мастерской живописи и скульптуры» организованы Оренбургские СГХМ. Работу по реорганизации возглавляли уполномоченный Б.Ю. Сандомирская и инструкторы-живописцы С.А. Богданов и А.П. Петрова. Серьезную роль в деятельности СГХМ на Урале играла личность уполномоченного, его инициативность и понимание задач реорганизации. Проводя в жизнь новаторские методы обучения, уполномоченные поощряли инициативу и самостоятельность художников-педагогов и учащихся. В столичных и региональных СГХМ декларировался принцип равенства художников разных направлений. Наряду с поклонниками авангарда, в мастерских преподавали приверженцы реалистического искусства. Педагоги старой школы резко негативно воспринимали «революционные преобразования», и уполномоченные вынуждены были опираться на учащуюся молодежь. Летом 1920 региональные СГХМ потеряли финансовую поддержку из столицы и были «поставлены на полное самообслуживание». Зависимость от местных властей, поначалу нейтрально, а затем негативно относившихся к «футуристической революции» и тяжелое экономическое положение привели к кризису региональной системы СГХМ. Часть из них закрылись, другая – реорганизовались в более традиционные учебные заведения.

Параграф 3.3. «Разнообразие авангардных практик: участники и результаты» описывает творческую деятельность мастеров левых направлений в искусстве. Не ограничиваясь работой в пространстве СГХМ, в 1919–1923 они проводили активную пропаганду нового искусства среди населения. Большинство уральских выставок этого периода включало представителей как «левого», так и «правого» искусства, а потому они

становились дискуссионной площадкой и местом трансляции идей «футуристической революции». Наиболее значительной (по размаху и резонансу) стала «Выставка всех течений» в Екатеринбурге (1920), на которой экспонировались работы К.С. Малевича, В.В. Кандинского, А.М. Родченко, М.Ф. Ларионова, П.П. Кончаловского и др. столичных мастеров, полученные из Москвы, а также преподавателей Екатеринбургских СГХМ: П.Е. Соколова, А.А. Лабаса, Н.С. Цицковского. В 1921 произведения местных художников авангарда демонстрировались на ряде городских выставок.

К.С. Малевич вместе с Э. Лисицким выступил в Оренбурге (25 июля 1920) с лекцией «Государство, Общество, Критика и Новый художник (Новатор)». В результате кратковременной поездки Малевича в Оренбург, в городе возникает отделение УНОВИСа (под руководством И.А. Кудряшова). Сторонникам супрематизма противостоят поклонники реализма (во главе с С.М. Карповым). На Первой государственной выставке картин в Оренбурге (1921) экспонировались произведения представителей различных творческих группировок. В Прикамье значительную роль в обновлении художественного мышления сыграл П.И. Субботин-Пермяк. Созданная им художественная группа «Инопутистов» проводила активную выставочную деятельность. Увлеченные идеями футуризма челябинские художники группируются вокруг Н.А. Русакова. Уфимские живописцы находились под значительным влиянием Казанского художественного училища и творческих установок Н. Фешина. Сохраняя приверженность реалистической живописи, А.Э. Тюлькин, Ю.Ю. Блюменталь, К.С. Девлеткильдеев, М.Н. Елгаштина, А.П. Лежнёв стремились к цветовым и композиционным экспериментам.

Разнообразие творческих подходов обогащает художественную жизнь Урала, но изобразительное искусство этих лет сохраняет элитарность, а дискуссии о «футуристической революции» идут лишь в среде художников. Стоит отметить, что представители новой власти сначала были заинтересованы в продвижении «революционного искусства», но быстро

разочаровались в нем и стали отдавать предпочтение традиционным формам и образам.

Параграф 3.4. «Ученики ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа: стратегия непрямых действий» анализирует деятельность проводников новых творческих идей в уральскую художественную среду. С момента рождения ВХУТЕМАС (1920) претендовал на роль лидера художественной жизни страны, ставя перед собой задачу пропаганды нового искусства в российских регионах. С 1921 были организованы постоянные командировки учеников и преподавателей в учебные заведения Екатеринбурга, Перми, Кунгура, Кудымкара, Златоуста. Как правило, командируемые (среди них А. Аникин, Н. Голубчиков, Ф. Дерябин, А. Жуков) были уроженцами Урала и хорошо понимали специфику местной художественной жизни. В их задачу входил рассказ о принципах нового искусства, о выразительных средствах и технических приемах. Уже в середине 1920-х на Урале начинают работать выпускники ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа. Среди них: директор Уральского индустриально-художественного техникума скульптор И.И. Трёмбовлер, художник театра И.М. Вахонин; преподаватель Уфимского техникума искусств Л.В. Лезенков; председатель Правления Свердловского отделения СХ (в 1936–1939 гг.) Ю.А. Иванов. В начале 1930-х годов начинают активную творческую и педагогическую деятельность Н.П. Голубчиков, А.А. Жуков, Ф.К. Шмелёв. Не раскрывшиеся в должной мере в художественной жизни 1930-х годов, выпускники ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа сохранили верность «свободному подлинному искусству». Не вступая с открытым конфликтом с доктриной соцреализма, они пытались передать своим ученикам формальные приемы композиции, рисунка и живописи. Делали акцент на «конструктивный рисунок», на «конструктивную композицию». Методические разработки И.И. Машкова, А.А. Осмёркина, В.А. Фаворского, Д.Н. Кардовского и других крупных художников-педагогов ВХУТЕМАСа оказались, в определенной мере, доступными ученикам уральских художественных учебных заведений. Стремительный напор сторонников «футуристической революции» в 1920–

1921 на Урале был кратким и малопродуктивным, напротив, «стратегия не прямых действий», которую в течение нескольких десятилетий проводили вхутемасовцы, принесла свои плоды. В период «оттепели» уральские художники, прошедшие школу воспитанников ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа, стремились обрести «свое лицо» — новаторскую линию в искусстве — и уже самостоятельно обращались к урокам русского авангарда.

4 глава «Изобразительное искусство второй половины 1920 – начала 1930-х годов: поиски самостоятельной стратегии» имеет три параграфа.

В параграфе 4.1. «Филиалы АХРР: социальный заказ и ощущение приобщения» осмысляется процесс объединения уральских художников на идеологической платформе АХРР. С середины 1920-х годов стали возникать филиалы АХРР в Свердловске (1925, председатель А.Н. Парамонов), Уфе (1925, председатель А.Э. Тюлькин), Оренбурге (1926, председатель К.В. Николаев), Челябинске (1928, председатель Н.А. Русаков). Уральским художникам важно было получить поддержку местных властей и одобрение массового зрителя, чего сумели добиться представители ассоциации в Москве. Декларация АХРР пропагандировала обращение к местным темам, событиям, населению, что также импонировало деятелям изобразительных искусств в регионах. В творческой работе художники провинции ориентировались на столичные образцы, среди обязательных мероприятий – выезды художников на предприятия и показ в произведениях трудовых свершений. Членство в филиалах АХРР было для уральских мастеров, в большей степени, показателем приобщения к столичным процессам и обретением более высокого статуса. Это «ощущение приобщения» сыграло положительную роль в развитии изобразительного искусства края во второй половине 1920-х годов. Мастера изобразительного искусства стали действовать более активно и слаженно, резко возросло количество выставок. О художественном отражении революционной современности местные и столичные критики говорили на 1-й выставке творчества современных художников края в Перми (1925), 1-й выставке картин Оренбургского филиала АХРР (1926), выставке в

Нижнем Тагиле (1926), 2-й выставке современных художников Урала в Перми (1927), а также на Областных выставках в Свердловске (1928, 1931) и 1-й выставке Свердловского филиала АХР (1929). В прессе делался акцент на недостатках местной художественной жизни, на непонимании художниками современных идеологических задач. Критики призывали зрителей контролировать выставочную деятельность и перевоспитывать «жрецов чистого искусства». Постепенно ужесточались требования к экспонируемым работам. Серьезной помехой в организации региональных выставок стали административные разногласия и ограничения. Президиум АХРР практически не вмешивался в деятельность уральских филиалов, не финансировал и не поддерживал их в конфликтах с местными чиновниками. Как следствие разочарование художников филиалов в деятельности организации. В плане развития изобразительного искусства края более значительную роль сыграли отдельные художники из столиц работавшие в регионе совместно с местными мастерами. Среди них: А.Д. Древин, В.В. Мешков, И.Н. Павлов, П.Д. Покаржевский, П.А. Радимов, В.В. Рождественский, Г.Г. Ряжский, Н.А. Удальцова. АХРР – наиболее традиционалистское из отечественных художественных объединений 1920-х годов. Спектр стилевых направлений, в рамках которых работали мастера этого круга, разнообразен. По этой причине ахрровская линия оказалась наиболее органичной в плане влияния центра на местную художественную жизнь.

В параграфе 4.2. «Краеведческая программа»: поиск идентичности» анализируются творческие установки живописцев и графиков, обратившихся к местной истории и повседневности. «Краеведческая программа» в определенной мере противостояла «спускаемому сверху» плану агитационно-массового искусства. Интерес к краеведению, к этнографии, к архивным и фольклорным материалам был свойственен уральским художникам до 1917 года. В первое советское десятилетие в музейной работе принимали участие многие деятели искусства, такие как П.И. Субботин-Пермяк, Н.Н. Серебренников, С.Н. Дурюлин, Е.Н. Косвинцев, Э.И. Мали. Среди

организаторов и директоров краеведческих музеев – художники: С.М. Карпов в Оренбурге, Е.И. Субботина в Кудымкаре, П.А. Россомахин в Тюмени. Художники И.И. Туранский, К.С. Девлеткильдеев, С.В. Орлинков, В.С. Сыромятников активно участвовали в этнографических экспедициях, собирали произведения народного искусства, делали зарисовки памятников старины и предметов крестьянского быта. Уральские мастера имели возможность консолидации на базе краеведческих организаций, обладавших в этот период популярностью у населения и имевших поддержку у властей. В 1924 свердловские художники участвуют в «средах» на квартире букиниста и краеведа А.Н. Шарнина, в 1925 подобные мероприятия проводит художник А.Н. Парамонов. На краеведческом материале были написаны полотна В.К. Звездина, В.А. Кузнецова об уральских заводах, тема «Пугачевщина» стала основой исторических картин Г.А. Мелентьева и А.П. Лежнёва, культура коренных народов Урала получила отражение в произведениях Ю.Ю. Блюменталья, К.А. Девлеткильдеева. Популярностью пользуется и тема «Старый Урал», в которой присутствовали не столько музейная реконструкция или социальная критика, сколько желание зафиксировать уходящую среду и быт. Картины старой Уфы пишет А.Э. Тюлькин, старый Екатеринбург представлен в работах Н.Я. Беянина, А.М. Минеева, И.К. Слюсарева, Н.С. Сазонова, образы старого Челябинска начал выполнять И.Л. Вандышев. Всех этих мастеров объединяет общая черта – их произведения дают возможность говорить именно о поисках идентичности, то есть методах создания художественного пространства, в котором неповторимая атмосфера и образность создают нерасторжимое, органическое единство. Можно говорить и о попытке выстроить региональную уральскую линию в отечественном изобразительном искусстве.

В параграфе 4.3. «Скульптура как вектор развития искусства региона» рассматривается процесс развития пластики и ее роль в художественной жизни края. Успешная деятельность скульптурной мастерской Екатеринбургских СГХМ (1919 – 1922) во многом объясняется сохранившейся

производственной базой и ориентацией на традиции художественно-промышленной школы. Проект С.Д. Эрзи по созданию в Екатеринбурге Уральской академии скульптуры вызвал интерес общественности, а реализация плана Ленинской монументальной пропаганды потребовала от властей создать условия для творчества. Значительную роль в развитии скульптурной мастерской ЕСГХМ–УХТ сыграли П.П. Шарлаимов, С.А. Шаховской, В.А. Синайский. Поиски пластического языка в начале 1920-х развивались в традициях скульптурной мастерской С.М. Волнухина в МУЖВЗ, а в середине 1920-х – под влиянием творческого метода А.Т. Матвеева. Скульптурные работы учащихся УХТ были отмечены на Первой выставке творчества современных художников края в Перми (1925), критики заявляли, что на Урале формируется региональная скульптурная школа. Из числа учеников вышли профессиональные скульпторы В.В. Адамчевская, С.С. Ахун, И.М. Бирюков, А.В. Ветров, Я.П. Зайцев, работавшие в Москве, Казани, Свердловске. В крае трудятся мастера скульпторы: Д.В. Валентинов, И.А. Камбаров, М.В. Петухов, И.А. Семиряков, И.И. Трёмбовлер, А.С. Шестаков. В 1922 И.Д. Шадр выполняет скульптуры «Сеятель», «Крестьянин», «Красноармеец», изображения которых печатались на государственных денежных знаках. Параллельно идет процесс, связанный с творчеством самодеятельных скульпторов. Уральские чиновники организовывали в разных городах конкурсы на создание постаментов для памятников Ленина (1924 – 1926). По эскизам дилетантов были созданы оригинальные монументы вождю в Челябинске (1925, Н.М. Чекасин), Нижнем Тагиле (1926, А.И. Фролов) и др. городах. В содружестве со скульпторами могли активно работать мастера декоративно-прикладного искусства, камнерезы, формовщики, литейщики. Художественные традиции промышленного Урала, таким образом, могли выйти на новый уровень развития. В 1929 во время реорганизации учебного заведения скульптурное отделение было закрыто, а местные руководители в вопросах городской и монументальной скульптуры начали ориентироваться на указания столичной власти.

5 глава «Уральские Союзы художников: сотрудничество с мастерами столиц и разработка метода соцреализма. 1932 – 1940» имеет четыре параграфа.

Параграф 5.1. «Организация региональных Союзов советских художников и специфика бюрократического аппарата управления искусством» посвящен истории формирования официальных художественных организаций на Урале. Постановление ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года «О перестройке литературно-художественных организаций» было воспринято большинством местных мастеров с надеждой на перемены к лучшему. Многие полагали, что, если государство возьмёт на себя ответственность за организацию творческой работы, то деятели культуры только выиграют. 22 мая 1932 года в помещении драматического театра состоялся слёт художественно-творческих организаций Свердловска. На нем мастера изобразительного искусства объявили о своем желании создать Уральский Союз советских художников, который начал официально функционировать осенью 1932, в него вошли все бывшие члены АХР (председатель Н.И. Козлов). Организация Уральского Союза совпала с выставкой московских и свердловских художников «Социалистическое строительство Урала» (Свердловск, 1932). Позднее региональные организации Союза советских художников возникают в Уфе (1934), Челябинске (1936), Перми (1939). Условия для творческой деятельности постепенно улучшались. В Свердловске открылся Дом литературы и искусства (1937), уполномоченный по «Свердизо» обеспечивал художников заказами, уральские мастера стали чаще участвовать в республиканских и всесоюзных выставках. При этом установка центра на политизацию изобразительного искусства, усиленно проводимая представителями власти на местах, привела к крайней консервативности художественной атмосферы Урала. Союз складывался и развивался как бюрократический аппарат, где конфликты с творческими личностями становились запрограммированными. Конкретные требования к мастерам озвучивали руководители средней руки (директора

предприятий, заведующие музеями, инструкторы Обкомов, председатели правления местных организаций СХ), которые были не свободны от контроля сверху и ограничены в правах. По этой причине программа соцреализма вызывала разногласия, а в региональных Союзах складывалась внутренняя система противостояния официальным предписаниям и требованиям.

В параграфе 5.2. «Художники столиц на уральских заводах: проблемы повествовательности» акцент сделан на художественные произведения мастеров из Москвы и Ленинграда, которые должны были продемонстрировать уральским коллегам принципы и приемы соцреалистического метода. В начале 1930-х годов из художников формируют творческие бригады, которые отправляются на крупные стройки социализма: Магнитогорский металлургический комбинат, Уральский завод тяжелого машиностроения (УЗТМ), Березниковский химический комбинат, Челябинский тракторный завод. Произведения, созданные во время творческих командировок, экспонировались на выставках «Гиганты Урала» (Москва, 1931), «Выставка-отчет первой уральской бригады художников, работавших на новостройках Урала и Кузбасса» (Свердловск, 1932), «Социалистическая стройка на Урале в советской живописи» (Пермь, 1934 – 1935), «Урало-Кузбасс в живописи» (Свердловск, 1935), передвижная выставка «Южный Урал в живописи» (Челябинск, Магнитогорск, Златоуст, 1938 – 1939) Наряду с пропагандистскими задачами (отражение успехов советской индустрии), возникала проблема разработки новых выразительных средств для более полного рассказа о трудовых свершениях (проблема повествовательности). Первоначально большая часть художников ограничивалась документальной фиксацией (Ф.К. Лехт, Ф.А. Модоров) или работала в плакатной эстетике (Г.Г. Ряжский, О.Д. Яновская). Были попытки ориентироваться на жанровые наработки академических мастеров (В.Н. Яковлев) или передвижников (С.В. Рянгина, Б.В. Иогансон). Ряд художников пытался выстроить собственную повествовательную систему, основанную на личных наблюдениях и включающую приемы экспрессионизма и примитива

(С.Я. Адливанкин, Ю.И. Пименов, Р.М. Семашкевич). Нарботки авангарда чувствуются в произведениях Д.П. Штеренберга, В.В. Рождественского. Разнообразие подходов было отмечено критиками и зрителями. Уральские художники, осмысляя материал столичных коллег, ограничивались заводскими пейзажами с жанровыми вставками или тяготели к репортажной подаче материала. В конце 1930-х практика творческих командировок идет на спад. Творческое соревнование по созданию художественной программы соцреализма было завершено, новые версии «советского стиля» были не нужны.

В параграфе 5.3. ««Полиграфический фронт»: парадоксальность художественного языка» рассматривается специфика работы художника печатной продукции. Уже в начале XX века графическое искусство на Урале оказалось связанным с общественно-политической жизнью края. После 1917 года графика была включена в сферу агитационного искусства, что определило формы её развития в 1920–1930. С ростом уличной плакатной продукции возрастал интерес к графике, особенно книжной и журнальной, со стороны народных масс и со стороны властей. Центром развития графического искусства на Урале стали Пермские СГХМ (преподаватели: П.И. Субботин-Пермяк, А.В. Каплун, И.Н. Вроченский; ученики: Е.В. Камшилова, В.И. Курдов, А.И. Самойловских). В 1920 – 1930-х годах в регионе издаются иллюстрированные журналы «Товарищ Герентий», «Уральская новь» и др. В оформлении местных печатных изданий принимали участие также художники П.П. Белянин, Л.А. Елтышев, А.А. Кудрин, И.И. Микрюков, Д.Ф. Фехнер.

В 1920 создается Уральское областное отделение государственного издательства (Уралгосиздат), а затем издательство «Уралкнига» (1923), в последствии – Свердловгиз (1934). В оформлении книг принимали участие А.В. Зубов, А.А. Курдов, А.Н. Парамонов, Ю.А. Иванов, А.Ф. Константиновский, Е.В. Гилёва и др. В конце 1920-х складывается особая группа – художники газеты, – которых представляют как «бойцов идеологического фронта» (Н.М. Аввакумов, П.П. Белянин, Н.Н. Горский, А.Г. Вязников). Жесткий контроль со

стороны властей приводил к отказу от индивидуальной позиции и авторской выразительности. Сама система графического оформления газеты: плакат с его условным языком и жадной экстремальной ситуации; рисунок, ориентированный на натуру и бытовые реалии; карикатура с ее подчеркнуто грубой «карательной функцией», – оказывается не только разобщенной, но и внутренне противоречивой. Полное отсутствие индивидуальной позиции художника, отсутствие нравственной оценки, авторской выразительности, легкости, иронии и самоиронии приводило к постепенному отторжению «газетных картинок». Но, удивительное дело, и скомпрометировавший себя визуальный язык при всей своей ущербности оказался все же более правдивым, чем газетный текст, невольно раскрывая и сам механизм манипуляции.

Параграф 5.4. «Скульптура 1930-х годов: официальный заказ и поиск психологизма» посвящен произведениям профессиональных и самодеятельных скульпторов. На Урале, как и по всей стране, в это десятилетие устанавливаются памятники советским вождям (В. Ленину, И. Сталину, М. Калинин и др.), создаются композиции на тему труда и обороны, монументально-декоративные скульптуры украшают общественные здания. Акцент на героизацию требовал от скульпторов продемонстрировать особый психологизм образов. Эту задачу декларировали И.Д. Шадр и В.И. Мухина. Уральские скульпторы (И.А. Камбаров, Я.П. Зайцев, М.Ф. Герцог) разрабатывали проекты памятников героям, но официальный заказ ограничивал их возможности. Востребованы временные сооружения агитационного характера («XV лет вооруженного комсомола», 1932, Свердловск; «Стройку в срок!», 1931, Магнитогорск). Геральдические композиции с советской эмблематикой, фигуры рабочих, воинов, спортсменов помещают на здания (Штаб Уральского военного округа, Свердловск, 1937–1940, архитектор и автор барельефа на фронте А.М. Дукельский; гостиница «Большой Урал», Свердловск, 1936 – 1938, скульптор Я.П. Зайцев). Возникает причудливая смесь академических традиций и приемов ар-деко, плакатной

однозначности образов и тяги к орнаментальности. Мастера скульптуры стремились обозначить и донести до общественности истинные художественные задачи пластики, демонстрируя на выставках и конкурсах оригинальные и новаторские подходы и приемы, заявляя о необходимости обучать и воспитывать молодое творчески мыслящее поколение. Но в это же время разворачивается невиданный ранее по масштабам процесс производства тиражной скульптуры. Наряду с оригинальными парковыми композициями (А.В. Кикин, И.А. Камбаров) устанавливается многочисленная тиражная продукция из гипса и бетона (по моделям столичных мастеров Р.Р. Иодко, Е.А. Янсон-Манизер и др.). Ориентируясь на официальную тиражную скульптуру, создают свои работы и скульпторы региона как профессиональные (И.А. Камбаров, Н.Н. Горский), так и самодеятельные (М.О. Новаковский). Если в мелкой пластике и станковой скульптуре были интересные образы и пластические решения (А.А. Анисимов, И.И. Трёмбовлер, Т.В. Щелкан-Руденко), то в монументально-декоративной и парковой заметна провинциальная вторичность и ограниченность рамками плакатной эстетики.

6 глава «Проблема лидера в художественной жизни края 1910 – 1930-х годов» подразделяется на два параграфа.

В параграфе 6.1. «Традиционный лидер в изобразительном искусстве Урала: ориентация на столичные школы и культ мастерства» рассматривается роль творческих личностей, влиявших на развитие художественной жизни региона. С увеличением численности художников возникает и проблема лидера, мастера, способного направить творческую деятельность своих последователей в новое созидательное русло. Процессы, определявшие появление качественно новых лидеров в уральском искусстве, как и в искусстве всей страны, шли параллельно с изменением роли отдельной личности в политике и культуре. Традиционное лидерство было основано «нравами, привычками к определенному поведению», оно обусловлено верой в законность и священность издревле существующих порядков.

Традиционными лидерами в этом смысле были А.С. Шанин, Н.М. Плюснин, М.Ф. Каменский, В.П. Рупини, Н.А. Вьюнов, В.В. Алмазов, А.А. Арнольдов, В.Ф. Ульянов, А.Н. Зеленин, И.И. Туранский. В 1920 – 1930-х годах авторитетом среди художников края пользовались А.Н. Парамонов и Л.В. Туржанский, стремившиеся сохранить традиции русской школы живописи. В период политических и социальных катаклизмов значительную роль в художественной жизни края начинает играть харизматический лидер. В отличие от традиционного, он демонстрировал новые выразительные средства, стилевые особенности, новаторские приемы и техники. Авторитет харизматического деятеля базировался на его личных качествах, на даре убеждения, он должен был постоянно противостоять сложившимся традициям, выстраивая собственную творческую программу. «Проводниками футуристической революции» называли себя Д.Д. Бурлюк, а затем уполномоченные отдела ИЗО Наркомпроса Е.В. Равдель, П.Е. Соколов, А.Ф. Боева и их последователи. Первоочередной задачей подобных художников было развенчание авторитета педагогов традиционных направлений. Ученикам предлагалось самим стремиться к творческой независимости, их инициатива и самостоятельность поощрялись. Имея поддержку руководства Наркомпроса, они часто не согласовывали свою деятельность и выстраивали собственную линию поведения с учениками и зрителями. Сложные отношения как с приверженцами традиционных художественных ценностей, так и собратями по «футуристической революции» мешали художникам авангарда добиться более значимых результатов. Немногие, как П.И. Субботин-Пермяк, стремились объединить художников разных направлений и выстроить совместную педагогическую деятельность. В дальнейшем подобные яркие художники и организаторы подавлялись представителями власти, их влияние на художественную жизнь края ограничивалось.

Параграф 6.2. «Формирование административного управления искусством и неформальный лидер в эпоху 1930-х годов» посвящен противостоянию творческих личностей советской бюрократической системе.

Проблемы изобразительного искусства до 1930-х для региональных чиновников не стояли на первом месте. Лишь в начале 1930-х, под давлением центральной власти, руководство на местах начинает выстраивать систему административного управления деятелями искусства. Соцреализм воспринимался как директивное указание партии, поэтому борьба с «буржуазным формализмом» стала обязательным мероприятием. Региональные организации Союза советских художников в Свердловске, Уфе, Челябинске, Перми функционировали как бюрократические организации. Параллельно с контролем из центра, деятельность художников ограничивали региональные чиновники, что негативно влияло на художественную жизнь края. В подобных условиях большую роль играли неформальные лидеры, пусть и являвшиеся членами Союза художников, но не скованные рамками соцреализма. Авторитетом у челябинских художников пользовался Н.А. Русаков, живописные традиции школы Н.И. Фешина стремились развивать Г.А. Мелентьев, С.А. Михайлов, продолжал влиять на свердловских пейзажистов Л.В. Туржанский. Неформальным лидером художников Уфы являлся А.Э. Тюлькин. Благодаря этим мастерам уральские художники осознавали важность творческой независимости, индивидуальных поисков выразительных средств и приемов. Репрессии конца 1930-х годов затронули многих уральских деятелей изобразительного искусства. По ложным обвинениям были расстреляны Н.А. Русаков, А.М. Дукельский, Н.И. Козлов, П.П. Шарлаимов, Э.И. Мали, умерли в заключении П.П. Белянин, Н.Н. Вроченский. Атмосфера подозрительности и страха привела многих деятелей изобразительного искусства к творческому кризису. Ученики и последователи Л.В. Туржанского, А.Э. Тюлькина, Н.А. Русакова в сложный период 1940 – 1960-х сохранили живописную культуру, дух творчества и индивидуальное восприятие мира. Неформальные лидеры 1930-х годов смогли дать своим сторонникам урок по выстраиванию взаимоотношений с властью, местным и столичным руководством «от культуры», своим личным примером показав, как важно «держаться дистанцию» и упрямо вести самостоятельную линию в

искусстве. Осознавшие важность подобного поведения неформальные лидеры последующего поколения будут определять и развивать изобразительное искусство региона.

Заключение

Проведенное исследование позволило осветить актуальную искусствоведческую проблему, связанную с влиянием столиц (Москвы и Петербурга) на изобразительное искусство края, а также выявить региональную специфику художественной жизни Урала 1917 – 1930-х годов.

Художественная жизнь региона в начале XX века обрела все большую динамичность. К 1917 году изобразительное искусство края достигло высокого уровня, что позволило местным деятелям культуры надеяться на выстраивание более продуктивных взаимоотношений с центром. Влияние столиц на художественную жизнь Урала до 1917 года было «точечным» и избирательным.

После 1917 года происходит стремительная и кардинальная перестройка художественной жизни региона, резкая смена художественных приоритетов и изменение положения деятелей изобразительных искусств в обществе. Ангажированные новой властью мастера, объединенные вокруг подотделов искусств, были, в основном, носителями «левой» идеологии и подчеркивали свою принадлежность новым столичным институциям. Они откровенно заявляли о необходимости борьбы с «провинциальной косностью» и не были расположены к компромиссам с местной художественной средой. Обозначившаяся конфронтация между «приезжими» (миссионерами) и «местными» (приверженцами традиций) серьезно осложняла для центра процесс выстраивания новых продуктивных механизмов.

В 1919 году начала складываться новая система художественного образования. Этот процесс связан с активной экспансией в регионы идеологии СГХМ. Начался процесс формирования учебных программ в духе «нового

революционного искусства». Процесс этот был прерван из-за изменения планов руководства страны в области культурной политики. Ученики уральских СГХМ, стремившиеся достигнуть профессионального уровня, концентрировались в московском и ленинградском ВХУТЕМАСе.

Разнообразие авангардных практик, как и различие художественных результатов в уральских культурных центрах: Екатеринбурге, Оренбурге, Перми, Уфе, Челябинске, определяется избирательностью и специфичностью столичного влияния в каждом конкретном городе. Уполномоченные на местах, обладая определенной свободой действия, по-разному решали поставленные перед ними «сверху» задачи.

Столичный художественный авангард, стремясь привнести на Урал новые художественные вкусы и формы, добился скромных результатов. Вместе с тем выпускники ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа, сочетавшие творческую деятельность с административной и учебно-методической, оказались более продуктивными. Уйдя от крайностей авангардных практик, они внесли в уральскую живопись и графику принципы формальной композиции и цвета. Ориентируясь на творческие установки 1920-х годов, художники ВХУТЕМАСа, преподававшие в учебных заведениях, смогли передать новаторские приемы изобразительного искусства новому поколению художников.

Уральские мастера на протяжении 1920-х годов настойчиво стремились к объединению, сначала собственными силами, а затем вокруг филиалов столичных художественных организаций. Членство в филиалах АХРР было для них, в большей степени, показателем приобщения к столичным процессам и обретением более высокого статуса. Это «ощущение приобщения» сыграло положительную роль в развитии изобразительного искусства края во второй половине 1920-х годов. Мастера изобразительного искусства стали действовать более активно и слаженно, возросло количество выставок. В живописи этого времени заметно разнообразие стилевых направлений,

сохранение дореволюционных художественных традиций и стилизаторские поиски.

Региональные художники пытались выстроить самостоятельную стратегию развития изобразительного искусства края. Они обращались к местной тематике, краеведению, предпринимали попытки создать творческие объединения. Наличие скульптурной мастерской Екатеринбургских СГХМ – Уральского художественного техникума позволяло надеяться на формирование и развитие уральской скульптурной школы. Руководство региона было заинтересовано в создании монументальных памятников. В содружестве со скульпторами могли активно работать мастера декоративно-прикладного искусства, камнерезы, формовщики, литейщики. Художественные традиции промышленного Урала, таким образом, вышли бы на новый уровень развития, но надеждам на развитие местной скульптурной школы не суждено было сбыться. Накопленный потенциал в области скульптурного образования был утрачен.

Механизм деятельности уральских организаций Союза художников определялся установками из центра. Жесткая регламентация художественной жизни края способствовала внедрению метода соцреализма в изобразительное искусство. В силу того, что соцреализм являлся идеологическим продуктом с неясной художественной программой, региональные художники вынуждены были предлагать собственные творческие подходы и версии.

Мастера из Москвы и Ленинграда в первой половине 1930-х годов в составе творческих бригад приезжали на предприятия края и должны были продемонстрировать уральским коллегам принципы и приемы соцреалистического метода. Наряду с пропагандистскими задачами (отражение успехов советской индустрии), возникала проблема разработки новых выразительных средств для более полного рассказа о трудовых свершениях (проблема повествовательности).

Идеологический контроль над художниками с наибольшей силой проявился в области периодической и книжной печати. Жесткий контроль со

стороны властей приводил к отказу от индивидуальной позиции и авторской выразительности. Сама система графического оформления газеты: плакат с его условным языком и жадной экстремальной ситуацией; рисунок, ориентированный на натуру и бытовые реалии; карикатура с ее подчеркнуто грубой «карательной функцией», – оказывается не только разобщенной, но и внутренне противоречивой.

Мастера скульптуры в 1930-е годы стремились обозначить и донести до общественности истинные художественные задачи пластики, демонстрируя на выставках и конкурсах оригинальные и новаторские подходы и приемы, заявляя о необходимости обучать и воспитывать молодое творчески мыслящее поколение. Но в это же время разворачивается невиданный ранее по масштабам процесс производства тиражной скульптуры.

Развитие искусства Урала 1910 – 1930-х годов определялось не только установками, идущими из центра, но и деятельностью местных ярких творческих личностей. Деятельность руководителей уральского искусства в 1920-е годы разделялась на ряд функций: организаторские, педагогические и просветительские. Авторитетные художники желали также повысить материальный уровень коллег и улучшить условия их работы, обратить внимание местных властей на проблемы художественной жизни края. Традиционные лидеры (А.С. Шанин, Н.М. Плюсин, М.Ф. Каменский, В.В. Алмазов, А.А. Арнольд, А.Н. Зеленин, И.И. Туранский, С.М. Карпов и др.), как правило, больше занимались вопросами художественного образования, доказывая важность сохранения культурных традиций края. Харизматические (Д.Д. Бурлюк, П.Е. Соколов, И.А. Кудряшов, П.И. Субботин-Пермяк) – побуждали к поиску новых выразительных средств и приемов, желая придать уральскому изобразительному искусству новые современные черты и поднять на более высокий уровень.

Крайне непоследовательное развитие уральского искусства в 1920 – 1930-х годах было обусловлено тем, что центр несколько раз в течение двух десятилетий менял свое отношение к культурной политике: то усиливал

давление на мастеров, то проявлял полное безразличие к художественной жизни региона.

Изученный материал показывает, что процессы, проходившие в уральском искусстве в 1920 – 1930-х годах, были характерны для всей страны. Но, в отличие от столичного, искусство региона оказалось более уязвимым и стремительно теряло свою силу и самобытность.

Таким образом, стоит отметить основную проблему развития художественной жизни региона в 1920–1930-х годах: возникло противоречие между художественными традициями края и новыми установками, идущими из центра. Искусство Урала к концу 1930-х гг. обрело «художественную силу» (количество мастеров изобразительного искусства и зрителей значительно возросло, сформировалась система госзаказа, функционировали учебные художественные заведения), но при этом во многом утратило свою самобытность, превратившись в искусство провинциальное, то есть полностью зависящее от идеологических установок бюрократического руководства. Это стало следствием как грандиозных политических и социальных преобразований в стране, так и противоречивой и непоследовательной культурной политики, проводимой центром (сначала с помощью миссионеров «футуристической революции», затем при участии администраторов «от искусства»). Сложившаяся в результате всех экспериментов и потрясений система взаимоотношений между регионом и центром, художниками и представителями власти, художниками и зрителями будет во многом определять художественную жизнь Урала в последующие десятилетия.

В приложение включен альбом иллюстраций, представляющий документальные фотографии и произведения живописи, графики, скульптуры, некоторые из которых публикуются впервые.

Также в приложение вошел составленный автором диссертации краткий биографический словарь «Художники на Урале. 1910 - 1930-е года» (375 биографии).

СПИСОК ПУБЛИКАЦИЙ ПО ТЕМЕ ДИССЕРТАЦИИ

Публикации в изданиях, включенных в перечень рецензируемых научных изданий, утвержденных Минобрнауки России и международную базу цитирования Scopus:

1. *Алексеев, Е.П.* От основания школы... Рецензия на книгу С.П. Яркова «Художественная школа Урала: к 100-летию Екатеринбургского художественного училища им. И.Д. Шадра» (Екатеринбург, 2002) / Е.П. Алексеев // Известия Уральского государственного университета. – Серия 2. Гуманитарные науки. – 2004. – № 33. – С. 277–278.
2. *Алексеев, Е.П.* Провинциальный монументализм: первые памятники В.И. Ленину на Урале в 1924 – 1926 годах / Е.П. Алексеев // Известия Уральского государственного университета. – Серия 2. Гуманитарные науки. – 2005. – № 35. – С.142-161.
3. *Алексеев, Е.П.* Упорная строгость. К 80-летию искусствоведа С. П. Яркова / Е.П. Алексеев // Известия Уральского государственного университета. – Серия 2. Гуманитарные науки. – 2005. – № 35. – С. 312–314.
4. *Алексеев, Е.П.* Поиск предназначения. К 80-летию искусствоведа В.А. Черепова/ Е.П. Алексеев// Известия Уральского государственного университета. – Серия 2. Гуманитарные науки. – 2005. – № 35. – С. 315–318.
5. *Алексеев, Е.П.* «Приподнимая занавес...» Памяти профессора Георгия Борисовича Зайцева (1929 – 2005) / Е.П. Алексеев // Известия Уральского государственного университета. – Серия 2. Гуманитарные науки. – 2006. – № 41. – С. 325–327. – 0,2 п. л.
6. *Алексеев, Е.П.* Этюд судьбы, этюд эпохи. Из бесед с Ираидой Семеновной Нечкиной-Финкельштейн / Е.П. Алексеев // Известия Уральского государственного университета. – Серия 2. Гуманитарные науки. – 2006. – № 47. – С. 328–342.

7. *Алексеев, Е.П., Ярков, С.П.* Сила детских впечатлений: Новые материалы о творчестве Ивана Слюсарева / Е.П. Алексеев, С.П. Ярков // Известия Уральского государственного университета. – Серия 2. Гуманитарные науки. – 2008. – № 55. С. 98–107.
8. *Алексеев, Е.П.* Лидер в художественной жизни Урала 1900 – 1930-х годов / Е.П. Алексеев // Известия Уральского государственного университета. – Серия 2. Гуманитарные науки. – 2011. – № 87. – С. 285–299.
9. *Алексеев, Е.П.* Скульптурная мастерская екатеринбургских СГХМ – Уральского ХПИ. 1919–1923 / Е.П. Алексеев // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. – Серия 2. Искусствоведение. Филологические науки. Научный журнал. – №. 3. – СПб, 2013. – С. 82–87.
10. *Алексеев, Е.П.* «Гипсовые часовые». Скульптура Урала 1930-х гг.: поиск психологизма / Е.П. Алексеев // Известия Уральского федерального университета, Серия 2. Гуманитарные науки. 2015, № 4 (145), с. 56 – 70.
11. *Алексеев, Е.П.* «Звучание тишины»: контрасты и парадоксы Сталинской эпохи в газетной графике / Е.П. Алексеев // Quaestio Rossica – Екатеринбург, 2015. – № 4. – С. 83–108.
12. *Алексеев, Е.П., Бурденков, Е.А.* «Иконография» Товарища Андрея (Якова Свердлова) и механизм советского мифотворчества / Е.П. Алексеев, Е.А. Бурденков // Quaestio Rossica – Екатеринбург, 2016. – № 2. – С. 45–79.
13. *Алексеев, Е.П.* Принадлежность к миру огневой работы: художники на уральских заводах XVIII – начала XXI века / Е.П. Алексеев // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. – 2017. – № 27. – С. 192–206.
14. *Алексеев, Е.П.* Уральские картины Романа Семашкевича: принцип повествовательности / Е.П. Алексеев // Известия Уральского федерального университета. – Серия 2. Гуманитарные науки. – 2018. – № 2 (175). – С. 217–229.

15. *Алексеев, Е.П.* Екатеринбургские СГХМ: тяжелые бои на фронте искусства. Ноябрь 1919 — сентябрь 1920 / Е.П. Алексеев // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА / Московская государственная художественно-промышленная академия имени С.Г. Строганова. – МГХПА, 2019. – № 3. – Часть 2 – С. 117–130.
16. *Алексеев, Е.П., Смекалов, И.В.* Петр Соколов – уполномоченный Свободных государственных художественных мастерских: судьба реформатора / Е.П. Алексеев, И.В. Смекалов // Известия Уральского федерального университета. – Серия 2. Гуманитарные науки. – 2019. – № 4 (193). – С. 165–181.
17. *Алексеев, Е.П., Смекалов, И.В.* Петр Соколов и Анна Боева – практики «футуристической революции» / Е.П. Алексеев, И.В. Смекалов // Искусствознание. – 2020. – № 1–2. – С. 272–313.
18. *Алексеев, Е.П.* «В борьбе за подлинное понимание искусства»: Ученики ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа на Урале / Е.П. Алексеев // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА / Московская государственная художественно-промышленная академия имени С.Г. Строганова. – МГХПА. – 2020. – № 4. – Часть 2. – С. 158–170. –
19. *Алексеев, Е.П.* «Найти свой путь в искусстве»: судьбы учеников Екатеринбургских СГХМ – Уральского художественного техникума. 1919–1925 / Е.П. Алексеев // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА / Московская государственная художественно-промышленная академия имени С.Г. Строганова. – МГХПА, 2021. – № 3. – Часть 4. – С. 294–305.
20. *Алексеев, Е.П.* Уральский период творчества Александра Парамонова. 1905–1928 / Е.П. Алексеев // Архитектон: известия вузов. – 2021. – №4 (76). – URL: http://archvuz.ru/2021_4/24/ – doi: 10.47055/1990-4126-2021-4(76)-24.
21. *Алексеев, Е.П.* Искусствовед на Урале. К 100-летию со дня рождения Бориса Васильевича Павловского (1922 – 1989) / Е.П. Алексеев // Известия

- Уральского федерального университета. – Серия 2. Гуманитарные науки. – 2022. – Т. 24. – № 2. – С. 303–307.
22. *Алексеев, Е.П.* «Не однотонный художник»: графические работы Л. А. Эппле к произведениям Д. Н. Мамина-Сибиряка / Е.П. Алексеев // Известия Уральского федерального университета. – Серия 2. Гуманитарные науки. – 2022. – Т. 24. – № 4. С. 71–88.
23. *Алексеев, Е.П.* Личная история Гражданской войны в рисунках Александра Валевского / Е.П. Алексеев // Quaestio Rossica – Екатеринбург, 2023. – № 1. – С. 88–100.
24. *Алексеев, Е.П.* Проблемы художественной промышленности в материалах Всероссийского съезда художников (1911 – 1912) / Е.П. Алексеев // Известия Уральского федерального университета. – Серия 2. Гуманитарные науки. – 2024. – Т. 26. – № 3. С.195 – 208.

Прочие публикации

25. *Алексеев, Е.П.* Невидимый Эрзя /Е.П. Алексеев// Урал в панораме XX века /Под ред. В.В. Алексеева. – Екатеринбург: СВ-96, 2000. – С.193-198.
26. *Алексеев, Е.П.* Екатеринбург. 1919 – 1921. Тяжелые бои на фронте искусства / Е.П. Алексеев // Екатеринбург: от завода-крепости к евразийской столице. Материалы всероссийской научно-практической конференции 23–24 мая 2002 года. – Екатеринбург, 2002. – С.144 – 148.
27. *Алексеев, Е.П.* Художественная жизнь Златоуста 1918 – 1921 гг. / Е.П. Алексеев // Вторые Бушуевские чтения: сборник материалов. – Челябинск, 2004. – С. 225–230.
28. *Алексеев, Е.П.* Крещение мечом футуризма: О лекции и художественной выставке Д.Д. Бурлюка в Екатеринбурге 21 декабря 1918 года / Е.П. Алексеев // Литература Урала: История и современность: Сборник статей – Екатеринбург, 2006. – С. 96–101.

29. *Алексеев, Е.П.* Бурлюк Д.Д./ Е.П. Алексеев // Энциклопедия Челябинской области – Челябинск: Каменный пояс. Т.1. А – Г. – 2007. – С. 442.
30. *Алексеев, Е.П.* Слюсарев И.К./ Е.П. Алексеев // Энциклопедия Челябинской области – Челябинск: Каменный пояс. Т.6. Си – Ф. – 2007. – С. 95.
31. *Алексеев, Е.П., Е.Л. Зорина.* Эрзья С.Д./ Е.П. Алексеев, Е.Л. Зорина// Энциклопедия Челябинской области – Челябинск: Каменный пояс. Т.7. Х – Я. – 2007. – С. 493.
32. *Алексеев, Е.П., Черепов, В.А., Ярков, С.П.* Памятники монументального искусства Свердловской области. / Е.П. Алексеев, В.А. Черепов, С.П. Ярков – Екатеринбург: Изд-во «Сократ», 2008. – 152 с.
33. *Алексеев, Е.П.* Черепов В.А. Богатырь просыпается. Художественная жизнь края в начале XX века / Е.П. Алексеев, В.А. Черепов // Образ Урала в изобразительном искусстве / Ред-сост. Е.П. Алексеев. Екатеринбург: Изд-во «Сократ», 2008. – С. 132–146.
34. *Алексеев, Е.П.* Крещение мечом футуризма. Давид Бурлюк и художники левых направлений в искусстве на Урале / Е.П. Алексеев// Образ Урала в изобразительном искусстве / Ред-сост. Е.П. Алексеев. Екатеринбург: Изд-во «Сократ», 2008. – С. 157 – 173.
35. *Алексеев, Е.П.* Невидимый Эрзья. О развитии монументального искусства на Урале / Е.П. Алексеев // Образ Урала в изобразительном искусстве / Ред-сост. Е.П. Алексеев. Екатеринбург: Изд-во «Сократ», 2008. – С. 174 – 188.
36. *Алексеев, Е.П.* Даешь тяжелую индустрию в искусстве! Время первых пятилеток на Урале в полотнах местных и столичных художников // Образ Урала в изобразительном искусстве / Е.П. Алексеев/ Ред-сост. Е.П. Алексеев. Екатеринбург: Изд-во «Сократ», 2008. – С. 189–203.
37. *Алексеев, Е.П.* «Уральцы, наддайте!» О развитии скульптуры на Урале в 1920-х годах / Е.П. Алексеев// Искусство скульптуры в XX веке: проблемы,

- тенденции, мастера. Материалы международной научной конференции. 2006 г. – М.: изд-во «Галарт», 2010. – С. 68 – 84.
38. *Алексеев, Е.П.* «Разбитые гипсы». Уполномоченные екатеринбургских и пензенских СГХМ Анна Боева и Пётр Соколов: Оценки современников / Е.П. Алексеев // Сборник статей IX Международной научно-практической конференции им. В. Татлина «Реабилитация жилого пространства горожанина» (19-20 февраля 2013 г.). – Пенза, 2013. – С. 345 – 351.
39. *Алексеев, Е.П.* Командировки учеников ВХУТЕМАСа в Екатеринбургские СГХМ в начале 1920-х годов / Е.П. Алексеев// Наука, образование и экспериментальное проектирование в МАРХИ: тезисы докладов международной научно-практической конференции профессорско-преподавательского состава, молодых ученых и студентов. – М.: МАРХИ, 2013. – С. 415–416.
40. *Алексеев, Е.П.* Строгий юноша в бархатной блузе. Садри Ахун: время учебы в Уральском художественном техникуме (1923 – 1927) / Е.П. Алексеев// Третьи Казанские искусствоведческие чтения: материалы Всероссийской научно-практической конференции. К110-летию со дня рождения С.С. Ахуна. 11 – 12 декабря 2013. Министерство культуры Республики Татарстан. Государственный музей изобразительных искусств Республики Татарстан. – Казань, 2014. – С. 21–25.
41. *Алексеев, Е.П.* Екатеринбургские СГХМ – Уральский ХПИ. 1919 – 1923 / Е.П. Алексеев // Энциклопедия русского авангарда. Изобразительное искусство. Архитектура. В 3 томах. Том 3. Книга 1. А-М. / Под. ред. В.И. Ракитина, А.Д. Сарабьянова. – М.: Глобал Эксперт энд Сервис Тим, 2014. – С. 191 – 193.
42. *Алексеев, Е.П.* На невидимых границах. Скульптура Урала 1930-х годов / Е.П. Алексеев // Искусство скульптуры в XX – XXI веках: мастера, тенденции, проблемы. Коллективная монография. – М.: БуксМАрт, 2017. – С. 217 – 228.

43. *Алексеев, Е.П.* «Творчеству нельзя никаких границ». Уральские картины Романа Семашкевича / Е.П. Алексеев // Панорама искусств. Альманах. 2018, – №3. – С. 267–285.
44. *Алексеев, Е.П.* Художественное наследие преподавателей и учеников Екатеринбургских СГХМ (1919–1922) /Е.П. Алексеев // Свободные государственные художественные мастерские. Из столицы – в регионы. 1918 – 1920-е гг.: Материалы Всероссийской конференции, 24 – 26 декабря 2018 г. МАРХИ, МГХПА им. С.Г. Строганова. – М.: МАРХИ, 2018. – С. 80 – 82.
45. *Алексеев, Е.П.* Процесс организации СГХМ на Урале в 1919 году / Е.П. Алексеев // Баухауз и художественные школы эпохи авангарда. Материалы международной конференции, 17 – 19 апреля 2019. – М., 2019. – С. 224 – 226.
46. *Алексеев, Е.П.* Екатеринбургская художественно-промышленная школа в Чите. Июль 1919 – январь 1921 / Е.П. Алексеев // Региональные архитектурно-художественные школы. –Новосибирск: Новосибирский государственный университет архитектуры, дизайна и искусства (НГУАДИ), 2019. – № 1. – С. 139 – 145.
47. *Алексеев, Е.П.* От Урала до Харбина: художники-эмигранты Владимир Анастасьев и Николай Вьюнов / Е.П. Алексеев // Актуальные проблемы теории и истории региональной архитектуры: материалы международной конференции (Хабаровск, 10 – 12 ноября 2020 г.) / редкол.: М.Е. Базилевич (отв. ред.) [и др.]; Министерство науки и высшего образования Российской Федерации, Тихоокеанский государственный университет – Хабаровск: Издательство ТОГУ, 2020 – С. 79 – 89.
48. *Алексеев, Е.П.* От идеи Уральского ХУТЕМАСА к Уральскому художественно-практическому институту. 1920 – 1923 / Е.П. Алексеев // Пространство ВХУТЕМАС в мировой культуре XX – XXI вв. К столетию ВХУТЕМАСа // Материалы международной научной конференции. – М.: МАРХИ, 2020. – С. 93 – 95.
49. *Алексеев, Е.П.* Противостоять авангарду. Степан Эрзя в Екатеринбургских свободных художественных мастерских. 1919 – 1920:

- педагогические принципы и творческое наследие /Е.П. Алексеев // Культурное наследие от прошлого к будущему. Программа и тезисы докладов. Российский научно-исследовательский институт культурного и природного наследия имени Д.С. Лихачёва (Институт Наследия) в партнерстве с Санкт-Петербургским научным центром, Российской академии наук, Санкт-Петербургским государственным университетом, Российским государственным педагогическим университетом имени А.И. Герцена, Санкт-Петербургским государственным институтом культуры, Российским институтом истории искусств. – М., 2021. – С. 144 – 145.
50. *Алексеев, Е.П.* Выпускник живфака ВХУТЕМАСа Федор Шмелёв – педагог Свердловского художественного училища. 1930–1950-е годы / Е.П. Алексеев // Наука, образование и экспериментальное проектирование в МАРХИ: Тезисы докладов международной научно-практической конференции профессорско-преподавательского состава, молодых ученых и студентов. — М.: МАРХИ, 2022. – С. 117.
51. *Алексеев, Е.П.* Основоположник искусствоведческого образования на Урале: страницы биографии Бориса Васильевича Павловского (1922 – 1989) / Е.П. Алексеев // Весенние искусствоведческие чтения – 2022: к 100-летию Б.В. Павловского. Сборник научных трудов Всероссийской с международным участием научно-практической конференции. Министерство науки и высшего образования РФ, УрФУ. Екатеринбург, 2023. – С. 11 – 25.